

*Kaddish for my father*, de Liba (Libby) Scheier, et l'écho de la Kabbale  
Une méditation / traduction

Joanne Desroches  
École de traduction et d'interprétation  
Université d'Ottawa

Sous la direction de Ryan Fraser, Ph. D. Traductologie  
École de traduction et d'interprétation  
Université d'Ottawa

Thèse soumise à la Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences du programme de maîtrise en traductologie.

© Joanne Desroches, Ottawa, Canada, 2011

## Résumé

assise sur le toit, une femme médite sur la mort de son père

De tout là-haut, le monde lui apparaît tout petit, la mort toute large. Ce tyran-communiste de père pétri d'idéalisme pour le monde et pétri de colère pour elle, où est-il maintenant? Et ce ciel où son regard se perd, que lui annonce-t-il? Publié en 1999 chez ECW Press, *Kaddish For My Father* est le dernier recueil de poésie de Liba (Libby) Scheier, une écrivaine canadienne-anglaise aujourd'hui décédée. La traduction de cette œuvre est le projet qui anime cette étude.

Généralement récité à l'enterrement d'une personne, le Kaddish est une prière de la liturgie juive glorifiant le nom de Dieu. Sur la deuxième de couverture du recueil de Scheier, on peut lire que l'auteure s'est inspirée de la Kabbale, une tradition mystique juive dont les concepts, les notions et les symboles peuvent s'avérer complexes à saisir, difficiles à déceler dans un texte donné et, c'est l'hypothèse ici, malaisés à traduire.

Cette étude comporte deux volets. Dans un premier temps, un volet théorique vise à offrir une mise en contexte de l'œuvre et de la démarche littéraire de Libby Scheier. Partant de l'expérience de cette traduction, l'étude examine ensuite quelques voix théoriques (dont celles de Merleau-Ponty, Meschonnic, Berman et Folkart) m'ayant permis de déterminer ma position traductive, pour se conclure sur une description des défis de traduction spécifiquement liés à la Kabbale. La traduction que je soumetts en annexe constitue le deuxième volet de ce projet.

## Abstract

sitting on a roof, a woman meditates on the death of her father

From above, the world appears small to her, and death large. This bully-Communist father so full of idealism for the world, so full of anger at her, where is he now? And this sky filling her eyes, what does it portend? Published in 1999 by ECW Press, *Kaddish For My Father* is the last poetry collection written by the late Anglo-Canadian writer Liba (Libby) Scheier. The translation of this work is the project at the heart of this study.

Generally recited at the burial of a person, the Kaddish is a prayer from the Jewish liturgy glorifying the name of God. On the inside front cover of *Kaddish for my father*, one learns that the author was inspired by the Kabbalah, a Jewish mystical tradition presenting a complex array of notions, concepts and symbols that can be hard to grasp, difficult to identify within a text and, as the hypothesis stands here, challenging to translate.

There are two components to this study. Firstly, a theoretical component aims at presenting the context in which this work came to be and offers a perspective on Scheier's literary approach. Springing from the experience of this translation, this study then examines the different theoretical voices (among them Merleau-Ponty, Meschonnic, Berman and Folkart) that helped me determine my *position traductive* (translation approach). I conclude with a description of the challenges, specific to the Kabbalah, that arose at the translation stage. The translation that I offer in the appendix constitutes the second component of this project.

## Remerciements

En tout premier lieu, à Liba (Libby) Scheier, pour m'avoir permis de vivre cette expérience.

À tous ceux et celles qui m'ont menée ici, amis, collègues et professeurs. Merci.

À ma famille, pour son soutien inconditionnel. Merci de m'avoir gardée serrée contre vos cœurs.

À Trish, avec qui je referais cette thèse pour le simple et profond plaisir de cheminer à ses côtés encore une fois. Un éternel merci.

À Julie-Stéphanie, qui a partagé mes doutes et mes joies et qui reçoit toute ma gratitude.

À Josette et Andrée, fidèles amies sur qui j'ai le bonheur de pouvoir compter.

À Jacob Scheier et Michael Holmes, pour leur gentillesse.

À Barbara Galli, pour son enthousiasme et son appui.

Un merci tout spécial à Thérèse, mon impitoyable autocritique qui a accepté de baisser le ton, le temps de finir cette thèse, et sans qui je ne serais pas là où je suis.

Et un grand merci à Ryan Fraser, à qui je dois le *yud* d'encouragement initial qui a généré cette thèse. Merci pour ce cœur généreux et ce regard pénétrant : un inestimable œil critique et un admirable œil de Bouddha.

Cette étude est dédiée à mon père, puisse-t-il entendre l'écho de ce Kaddish aux côtés de Liba, à qui j'offre ma traduction.

## TABLE DES MATIÈRES

### SOMMAIRE

|   |            |
|---|------------|
| Résumé .....  | ii         |
| Abstract.....   | iii        |
| Remerciements .....                                       | iv         |
| <b>INTRODUCTION</b> .....                                 | <b>vii</b> |
| Kaddish for my father .....                               | vii        |
| L'écho de la Kabbale : une méditation / traduction .....  | xi         |
| Quelques précisions importantes .....                     | xii        |
| Sommaire et méthodologie.....                             | xiii       |
| <b>CHAPITRE 1 : VOIX</b> .....                            | <b>1</b>   |
| 1.1 Avant-propos.....                                     | 1          |
| 1.2 L'œuvre de Libby Scheier .....                        | 2          |
| 1.3 Voix politiques.....                                  | 5          |
| 1.4 Voix intertextuelles : l'élégie anglo-canadienne..... | 9          |
| 1.5 Voix narratives.....                                  | 14         |
| 1.6 Voix & écho de la Kabbale.....                        | 27         |
| <b>CHAPITRE 2: VOIES</b> .....                            | <b>34</b>  |
| 2.1 Tendre à saisir.....                                  | 34         |
| 2.2 Au commencement, il y a le mot. ....                  | 37         |
| 2.3 À tout dire .....                                     | 43         |
| 2.4 Les images de valence .....                           | 49         |
| 2.5 Tel est pris qui croyait prendre.....                 | 52         |
| 2.6 À tendre la lettre.....                               | 58         |
| 2.7 Au contact de l'éthique .....                         | 60         |
| 2.8 De l'éthique du contact.....                          | 62         |
| 2.9 Articulations .....                                   | 66         |

|   |             |
|---|-------------|
| <b>CHAPITRE 3: VOIS</b> .....   | 73          |
| 3.1 Contraction et création .....   | 73          |
| 3.2 Cosme et microcosme .....   | 77          |
| 3.3 Les Sefiroth .....  | 81          |
| 3.4 Le ciel ferme et le firmament.....  | 87          |
| 3.5 Le chien et le serpent.....   | 89          |
| 3.6 Dans le vert des arbres gîte la violine .....   | 102         |
| 3.7 L'dor vador .....   | 105         |
| 3.8 Le Yud .....  | 109         |
| <b>CONCLUSION</b> .....   | 111         |
| Bibliographie – Œuvres de Liba (Libby) Scheier .....  | 120         |
| Références critiques .....  | 123         |
| Annexe I <i>Yud de mon cœur – Kaddish pour mon père</i> , Liba (Libby) Scheier,<br>Traduction Joanne Desroches..... | Al pp. 1-98 |

***KADDISH FOR MY FATHER*, DE LIBA (LIBBY) SCHEIER**  
**ET L'ÉCHO DE LA KABBALE**  
**UNE MÉDITATION / TRADUCTION**

**INTRODUCTION**

***Kaddish for my father***

En novembre 2000, à Toronto, s'éteignait une auteure qui venait tout juste d'achever un recueil de poésie qu'elle aura lancé comme une prière à la rencontre de la mort. Fruit d'une réflexion profonde sur le deuil et la nature des liens qui ont uni l'auteure à son père, *Kaddish for my father* de Liba Scheier (1999) se présente comme un recueil de textes de prose et de poésie inspirés, entre autres, par le *Kaddish* d'Allen Ginsberg (1961) et le mysticisme de la Kabbale. Le Kaddish est une prière de la liturgie juive glorifiant le nom de Dieu. Il peut revêtir différentes formes et fonctions, mais aujourd'hui l'usage veut qu'il soit récité à l'enterrement d'une personne, bien que jamais il n'y soit fait mention de la mort. Dans un glossaire à la toute fin du recueil, Scheier définit ainsi le Kaddish : « *Mourner's prayer; it does not mention death or the dead, but extols the glories of the divine* » (Scheier 1999 : 187). Une décennie plus tard, j'entreprends, avec cette étude, de répondre à cette prière en proposant la première traduction de ce recueil en français.

Issue d'une longue tradition poétique, l'épigramme prend racine à l'ombre de cette réalité toute humaine, mais non moins déchirante, qu'est la mort d'un être cher. Traditionnellement présentée comme un chant ou une plainte lyrique déplorant la perte d'une personne aimée, l'épigramme a longtemps adopté un modèle de résolution centré sur diverses formes de consolations, fussent-elles religieuses (alors que le poète se reconforte en son chant de savoir le défunt au royaume céleste), sociales ou littéraires (lorsque, par exemple, la beauté du chant lyrique confère au poète un statut « d'héritier » digne d'immortaliser le défunt). Au cours des

siècles cependant, les conventions individuelles et sociales envers la mort et le deuil ont évolué et ont imprimé à l'élégie des signatures particulières qui n'ont pas tardé à en transformer la forme.

Dans son essai « Deuil du lyrisme, remarques sur l'élégie contemporaine », Jean-Michel Maulpoix (1998) commente les modulations de la forme élégiaque chez quelques poètes français (lire *publiés en France*) pour signaler en quoi elles sont venues modifier, depuis la Seconde Guerre mondiale, la posture même du poète et de l'élégie. Tout en concédant que l'élégie contemporaine ne peut se réduire à un seul modèle, Maulpoix note cependant que devant l'impossibilité d'invoquer une quelconque figure de consolation après l'Holocauste, nombre de poètes se sont tournés vers des stratégies alternatives pour transiger avec la mort en usant d'un langage dépouillé de pathos (152). Ils concentrent une attention toute particulière aux détails et à la description de ce qui témoigne de l'absence plutôt que de se consacrer à l'expression du sujet. Ainsi, « Au cher souvenir se substitue la présence obsédante d'objets qui contresignent la persistance de la disparition » (150). Ces nouvelles expressions poussent à rendre compte d'une élégie qui s'avance désormais pour faire le deuil de son propre chant : « D'où la présence, au bout de ce demi-siècle, d'élégies sans mélôs, se refusant au chant, aussi bien qu'à l'expression subjective directe » (151).

L'essai de Maulpoix est un des rares à se pencher sur l'évolution récente de la forme même de l'élégie du côté francophone<sup>1</sup>. Chez les anglophones cependant, la situation se présente sous un

---

<sup>1</sup> Il existe de nombreuses études et essais portant sur des élégies individuelles, dont une plus substantielle, *Témoins de l'inactuel, Quatre écrivains contemporains face au deuil*, de Dominique Carlat (1985), éd. José Corti. Mais mes recherches me poussent à conclure à l'absence d'étude critique contemporaine portant sur la forme même de l'élégie à partir d'un large corpus de poésies francophones (qu'elles soient françaises, québécoises ou autres). Cependant, il est heureux de noter que Nathalie Watteyne est actuellement à la tête d'un groupe de recherche dont le projet s'intitule « Poétiques de la compassion : pauvreté et mort dans la poésie, l'essai et le récit. » (Voir à ce sujet :

jour différent. Priscila Uppal (2004), qui a consacré sa thèse de doctorat à décrire la mouvance de la forme élégiaque dans la poésie anglo-canadienne, y dresse un portrait singulier de l'état des lieux. Le recueil de Liba Scheier est un de ceux qu'elle a retenus dans son étude, puisqu'à plusieurs égards selon elle, *Kaddish for my father* se révèle un observatoire exemplaire pour témoigner des procédés utilisés par les poètes anglo-canadiens pour renouveler les conventions littéraires et sociales entourant le deuil et l'élégie.

Tout comme Maulpoix, Uppal décrit une tendance similaire, chez les poètes qu'elle a étudiés, à faire la chronique détaillée de l'absence. Mais elle souligne également comment plusieurs d'entre eux n'hésitent pas à prendre le contre-pied du caractère généralement élogieux de l'élégie en exprimant une attitude ouvertement critique, sinon rebelle envers le défunt. Elle se penchera plus longuement sur cet aspect dans son analyse du *Kaddish*<sup>2</sup>, en soulignant comment, par les thèmes qui y sont abordés et la manière d'y faire vivre le langage, Liba Scheier transgresse certains tabous et certaines conventions élégiaques en exposant ses griefs envers l'héritage idéologique patriarcal au sein de sa cellule familiale. Pour Liba Scheier cependant, le *Kaddish* est aussi l'occasion de répondre à un besoin peut-être encore plus fondamental, celui de réinvestir les champs de la mémoire et du passé en les éclairant d'une autre lumière.

Cette lumière, omniprésente symboliquement et littéralement dans tout le recueil, concourt à marquer les balises d'un cheminement spirituel singulier où la poésie et l'acte rituel ouvrent conjointement la voie à un renouveau : « The elegy is a modern prayer, Scheier argues, and the rituals of poetry can help bridge the distance between loved ones by constructing (...) spiritual families » (Uppal 2004 : 104).

---

<[http://www.crilcq.org/recherche/poetique\\_esthetique/poetiques\\_compassion.asp](http://www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/poetiques_compassion.asp)> (page consultée le 26 avril 2010).

<sup>2</sup> À moins d'indication contraire, *Kaddish* en italique réfère au recueil *Kaddish for my father* et *Kaddish* sans italique désigne la prière de la liturgie juive.

Dans le *Kaddish*, cette quête prend appui sur une tradition mystique juive plusieurs fois millénaire, la Kabbale. La Kabbale (nom hébreu généralement traduit par *tradition*), est le nom donné à un large corpus de textes qui ont encadré un courant mystique du judaïsme s'étant développé selon différentes écoles de pensées, par phases jusqu'à aujourd'hui. Le mysticisme peut prendre différentes formes – et le but de cette étude n'est pas d'en offrir une définition –, mais dans le contexte kabbalistique contemporain, il en est venu à représenter un ensemble de pratiques, de rituels et de croyances qui intensifient l'expérience spirituelle ou religieuse, facilitant l'accès à des niveaux de conscience altérés où le mystique s'engage sur la voie d'une union avec Dieu. Dans le cadre du judaïsme, le kabbalisme se tient à une certaine distance des institutions religieuses conventionnelles :

Mysticism is a specific theory and practice of how to intensify the religious experience. It involves the transformation of the religious experience into an intense relationship with the supreme reality (...) Jewish mysticism is (...) a more intense form of religious experience than is generally found in normative, rabbinic Judaism (Ariel 2006 : 13).

Les écrits de la Kabbale sont nombreux et ne représentent pas un ensemble de croyances uniformes. Mais la majorité d'entre elles puisent à même une mythologie ancienne où les mots et les lettres prennent une importance capitale, puisqu'ils y sont à l'origine de la création même de l'univers. Le recueil que j'ai entrepris de traduire, dont le titre complet est *Yud of my Heart, Kaddish For My Father, Meier (Murray) Scheier, 1909-1997, A Meditation In Poetry And Prose*, s'articule autour de la plus petite des lettres de l'alphabet hébreu, le yud ( י ), dont la forme représente, parmi les symboles qui lui sont attribués dans la Kabbale, la main offerte de Dieu, l'étincelle divine ou la semence à l'origine du monde. Si les mots et les lettres font l'objet d'une attention particulière dans la Kabbale, ils peuvent aussi signaler, explicitement ou de manière voilée, des concepts précis d'une mythologie cosmogonique qu'il est important de ne pas ignorer.

Dans ce contexte précis, avant d'entreprendre ce projet de traduction, une des premières questions qui s'est posée à moi était celle de comprendre dans quelle mesure le *Kaddish* usait

de références aux symboles kabbalistiques dans le texte et si ces références pouvaient infléchir mes choix de traduction. Pour ce faire, il est vite devenu clair qu'il me fallait mieux cerner l'éclairage que Liba Scheier avait choisi de donner à la Kabbale dans son recueil pour mesurer le rayonnement de cette pensée dans l'écriture du *Kaddish*. Ainsi seulement, aura-t-il été possible de percevoir comment l'écho de la Kabbale aura pu courber le geste du traduire.

### ***L'écho de la Kabbale : une méditation / traduction***

Rares sont les études qui se sont attachées aux possibles contraintes associées à la traduction de textes inspirés par la Kabbale. Burghild O. Holzer (1983) a consacré sa thèse doctorale à la traduction du dernier recueil de la poète allemande Nelly Sachs (1971) en axant sa recherche sur le décodage et la traduction des références kabbalistiques qui y sont présentes. Elle cite de nombreux exemples de mots-clés, de constructions syntaxiques ayant comme fonction de signaler les symboles de cette pensée mystique. Dans la conclusion de sa thèse, Holzer explique que pour ce genre de texte, elle a privilégié une approche traductive littérale, qu'elle assimile à une volonté de serrer de près les signifiants, pour tenter de traduire à la fois le texte et le cheminement mystique qu'il illumine :

My attempt to stay close to the literal is based on the assumption that it is a method most appropriate for a Kabbalistic text, and that it would allow me to stay as close as possible to the original language constellation and thus to the mystical language operation. It follows, therefore, that my adjustments for English syntax and other compromises I have outlined must affect the mystical process. On the other hand, the question arises whether it is at all possible to reconstruct the paths to God for someone who is merely a poet and a translator (Holzer 1983 : 199).

Holzer montre comment le recueil de Sachs est imprégné de codes et de « secrets » qui exigent une attention particulière à l'étape de la traduction. Sa conclusion place le texte de la poète en parallèle avec un texte qui relève du « sacré ». Si le texte contient effectivement des énigmes, quelle est au juste la responsabilité de la traductrice? Un texte codé, à savoir, un texte qui présente une large part de références explicites ou tacites à la Kabbale, demande-t-il toujours la

même position traductive, comme semble l'indiquer Holzer? En traduisant le *Kaddish for my father* de Liba Scheier, dois-je le considérer comme un texte avant tout codé, un texte avant tout poétique, ou considérer qu'il est possible d'atteindre un équilibre entre les deux? Quelle est l'approche que je désire adopter et pourquoi? Cette étude se penchera sur certains des enjeux soulevés par ces questions.

### ***Quelques précisions importantes***

Aussi fascinantes que ces interrogations puissent être cependant, il est important de préciser ici que la Kabbale, plutôt que de constituer le principal objet de cette étude, est davantage un fil conducteur, un tremplin pour stimuler et ouvrir un dialogue entre le texte de départ et ce que sa lecture a pu provoquer en moi en tant que sujet traduisant : que peut apporter la configuration singulière de la pensée kabbalistique, si riche et complexe, au processus même de la lecture et de la traduction de ce recueil?

Bien qu'il me faille aussi aborder le thème plus général de la traduction poétique pour répondre aux multiples questionnements qui ont surgi en cours de route, l'axe central de cette étude reste et demeure l'espace dialogique entre les deux *Kaddish*, celui de Liba Scheier en anglais et celui que je propose comme ma réponse en français. Il est aussi utile de mentionner que l'objet autour duquel s'articule cet axe est mon propre projet de traduction. Cela peut sembler une évidence, mais cette donnée vient modifier légèrement la forme que prend d'ordinaire une réflexion s'articulant autour une hypothèse donnée. En cela, cette étude peut présenter une certaine affinité avec la forme du commentaire, bien qu'elle élargisse son propos aux différentes perspectives théoriques liées de près ou de loin à la traduction m'ayant permis de mener à bien mon projet traductif. Ainsi, j'ai cherché à approfondir ma réflexion théorique à partir de ma propre pratique en témoignant des liens qui se sont tissés entre les deux, d'où le titre de mon étude : une *méditation / traduction*.

Le recueil publié chez ECW Press comporte deux sections ; la première est composée du *Kaddish* comme tel, et la seconde est une sélection de poèmes écrits entre 1979 et 1999. Ma traduction ne concerne que le *Kaddish for my father* et se trouve en annexe. À l'exception des pages du glossaire, la pagination de ma traduction est identique à celle de la monographie originale et se présente selon ce modèle : (Al : 88) réfère le lecteur à la page 88 de ma traduction, en Annexe I.

Si l'attrait suscité par le processus même de traduction ne s'est pas démenti tout au long de ce projet, il faut aussi indiquer que le choix de traduire le *Kaddish* est venu répondre à un besoin de faire entendre la voix de cette poète dont l'écriture m'avait sincèrement touchée et que trop tôt la mort a fait taire. En cours de route cependant, j'aurai aussi porté cette traduction au-devant de moi comme un devoir d'amitié. L'affection que j'avais pour Liba Scheier (que j'ai connue comme Libby alors que j'habitais Toronto) s'est traduite, d'abord à mon insu, par l'utilisation presque constante du simple prénom de Libby – utilisation que j'ai maintenue à escient par la suite. Aux derniers mois de sa vie, Libby changera son prénom pour celui de Liba, en hommage à sa grand-mère, et c'est ce dernier prénom que j'utiliserai dans ma conclusion.

### ***Sommaire et méthodologie***

L'étude est structurée en trois chapitres aux titres homonymes : VOIX, VOIES et VOIS. Pour répondre aux questions traductives soulevées plus haut, il importe, dans un premier temps, de présenter l'écrivaine et son œuvre, les différents contextes qui ont vu naître le *Kaddish* et les raisons qui m'ont poussée à le traduire, préliminaires qui feront l'objet du premier chapitre, intitulé VOIX.

J'y broserai d'abord le tableau du cheminement littéraire de Libby et de sa conception de l'écriture pour proposer ensuite d'explorer les différents contextes sociopolitiques dont son écriture, et plus précisément l'écriture du *Kaddish*, est tributaire et solidaire. Cette entrée en matière permet alors de porter une attention plus soutenue à la manière singulière dont ce

recueil témoigne de l'évolution de la forme élégiaque chez les écrivains anglo-canadiens à partir des travaux récents de Priscila Uppal. Si l'espace de cette étude ne me permet pas d'offrir une analyse discursive détaillée de chacun des textes du recueil, le lecteur pourra quand même se familiariser avec les composantes principales du recueil : sa diégèse, sa structure, ses principales stratégies discursives, de même que ses thématiques dominantes, et cerner les raisons m'ayant poussée à faire quelques choix traductifs. J'examinerai également l'angle sous lequel la pensée mystique de la Kabbale se présente dans le contexte de cette élégie. En conclusion de ce chapitre, quelques enjeux de traduction sont introduits en faisant un retour sur la question du sacré, invoquée par Holzer : comment se positionner devant ce qui se tend et s'entend à l'écoute des modulations que la Kabbale introduit dans le texte et surtout comment y trouver une juste résonance dans ma traduction?

Une fois la lumière faite sur l'écrivaine et son œuvre, le deuxième chapitre, intitulé VOIES, traite plus directement de traduction. L'interface que compose l'ensemble des réflexions qui y sont présentées m'amène d'abord à envisager les extensions de ce que « comprendre » un texte peut vouloir dire, et par là à m'engager sur les multiples voies théoriques ayant influencé ma propre position traductive. Ce préambule m'amène logiquement à me tourner vers le phénomène de la lecture avec, comme point de départ, les réflexions de Maurice Merleau-Ponty (1969) dans *La Prose du monde* sur l'intersubjectivité du langage :

Une fois que j'ai lu *le* livre, il existe bien comme un individu unique et irrécusable par delà les lettres et les pages (...) Mais enfin, ce n'est qu'après coup. (...) Ainsi, je me mets à lire paresseusement, je n'apporte qu'un peu de pensée – et soudain quelques mots m'éveillent, le feu prend, mes pensées flambent, il n'est plus rien dans ce livre qui me laisse indifférent, le feu se nourrit de tout ce que la lecture y jette. Je reçois et je donne du même geste (Merleau-Ponty 1969 : 17-18).

À la suite des avancées de Saussure, Merleau-Ponty tente d'enrichir le dialogue entre la linguistique et la philosophie en examinant la relation qui s'établit entre sujet et monde dans le langage. Il attire l'attention sur l'intersubjectivité inhérente à l'expérience du langage et voue une large part de son œuvre (dont une seule partie sera explorée ici) à corrélérer la présence du

sujet et de son corps propre dans tout geste linguistique et par le fait même, dans tout discours. Ce propos servira de tremplin pour ensuite entamer une réflexion sur la subjectivité du traduire et la traduction poétique à l'aide des textes de Henri Meschonnic, d'Antoine Berman et de Barbara Folkart.

Sur les traces de Benveniste qui s'est appliqué à ouvrir l'horizon de recherche de la linguistique aux traces de l'énonciation du sujet dans le langage à travers la production de discours, Henri Meschonnic pousse la réflexion dans le domaine de la traduction littéraire en cherchant à y réinscrire lui aussi la notion du sujet situé dans l'historicité de son discours. Il enjoint théoriciens et praticiens de la traduction à se sortir d'une impasse où le sens à traduire est surtout considéré du point de vue de la langue selon un binarisme signifiant / signifié. Meschonnic appelle de tous ses vœux une poétique du traduire qui embrasserait le discours et sa traduction dans leur totalités expressives et leurs qualités d'œuvres à part entière en restant à l'écoute d'un rythme redéfini.

Élève de Meschonnic, Antoine Berman marque la traductologie à plus d'un titre. En situant les conceptions occidentales de la traduction littéraire dans leur contexte historique, il écrit une œuvre-phare, *L'épreuve de l'étranger* (1984), mettant en lumière la tendance à occulter l'étranger en traduction en privilégiant les normes discursives de la culture d'arrivée<sup>3</sup>. De là, il suscitera de nombreux autres questionnements sur l'éthique et la politique du traduire et sur la nécessité de prendre en compte la position traductive des traducteurs dans l'évaluation critique des traductions.

Dans *Second finding, A Poetics of Translation* (2007), Barbara Folkart souscrit aux mêmes objectifs, avivant toutefois l'éclairage donné au sujet traduisant, au cœur même du monde qui

---

<sup>3</sup> Dans cette œuvre, Berman examine surtout les écrits théoriques sur la traduction publiés dans l'Allemagne romantique du XVIIIe et XIXe siècle.

se créé en lui à la lecture de l'œuvre à traduire. En ce lieu de contact intime entre un être et une œuvre, plutôt que d'être guidée principalement par le sens dénotatif des mots ou l'idiomaticité d'un discours, la traductrice trouvera davantage de repères en donnant vie à ce point d'impact pour faire advenir l'expérience poétique d'une traduction qui, elle aussi, ouvre sur un monde.

Dans ce chapitre, je chercherai surtout à comprendre comment les différentes pensées de ces théoriciens et traducteurs s'entrelacent pour donner une pulsion aux gestes de ma traduction. Cependant, plutôt que de présenter une analyse exhaustive de leurs positions théoriques, je mettrai en réseau différents aspects de leurs propos en tirant avantage de l'éclectisme des embranchements créés pour mieux nourrir la réflexion sur mon travail et le processus de traduction. Ici et là, selon le développement des idées, des exemples de ma traduction seront aussi commentés, permettant également de mettre en place les éléments d'introduction à la symbolique de la Kabbale et aux défis qu'elle a pu présenter.

C'est au troisième chapitre, intitulé VOIS, que je m'attacherai à explorer plus spécifiquement les aspects de la Kabbale qui transparaissent, un peu voilés dans le texte, ainsi qu'à décrire la manière dont ils ont exercé un certain mouvement dans ma traduction. Des passages du *Kaddish for my father* seront réexaminés de plus près à la lumière de la symbolique kabbalistique.

La Kabbale se présente comme un amalgame particulièrement complexe de courants de pensée et de nombreuses interprétations peuvent modifier la manière de l'appréhender, d'où l'importance de multiplier les sources d'information : Gershom Scholem, Marc-Alain Ouaknin, Moishe Idel et David Ariel sont les principaux auteurs dont je solliciterai l'expertise afin d'analyser ces passages. Scholem est le premier érudit influent (dont l'éminence est reconnue encore aujourd'hui) à avoir réintroduit la Kabbale comme sujet d'étude pertinent au début du XXe siècle. Plus près de nous, Ouaknin et Idel ont, quant à eux, approfondi ces recherches en offrant une perspective plus actuelle et Ariel s'est particulièrement attaché à situer les développements récents de cette pensée mystique dans le contexte étatsunien. Il m'a paru

essentiel de connaître cette dernière perspective, dans la mesure où, d'une part, tout le *Kaddish* est imprégné des souvenirs d'enfance de Libby qui a grandi dans l'État de New York, et parce que d'autre part, deux textes du recueil font référence à un séjour que l'auteure a fait au centre Elat Chayyim, haut lieu du renouveau kabbalistique aux États-Unis. À cette perspective, viendra s'ajouter la contribution de Marie-Josée Posen (2007), dont une partie de la thèse doctorale porte justement sur la Kabbale au sein du mouvement de Renouveau juif. En conclusion, mon propos rassemble les principaux points de convergence exposés aux chapitres précédents. Ma traduction est ensuite présentée en annexe.

## CHAPITRE 1

### VOIX

#### 1.1 *Avant-propos*

Ce chapitre, intitulé Voix, introduira quelques-unes des multiples voix à l'œuvre dans le *Kaddish* – la voix de l'écrivaine qu'était Libby Scheier, de même que les voix narratives et les voix de l'intertextualité qui s'y font entendre –, les différents contextes, tant sociaux, culturels que littéraires dans lesquels s'insère ce recueil, ainsi que les raisons qui m'ont poussée à traduire cette œuvre. Même si certains aspects explorés comportent des éléments biographiques, il m'importe surtout ici de découvrir les différents horizons qui s'entrecroisent tant au moment où Libby Scheier écrivait le *Kaddish* à la fin des années 90, quand nous nous sommes liées d'amitié, qu'au moment où j'ai entrepris ma traduction. En traçant les grandes lignes de la transtextualité<sup>1</sup> du recueil, j'espère pouvoir de me rapprocher de l'œuvre et de l'écrivaine, afin de présenter certains éléments qui m'ont guidée à l'étape de la traduction.

J'ai connu Libby Scheier à Toronto au printemps 1998, alors que moi et ma famille venions d'être acceptés comme membre de la coopérative d'habitation Arcadia, aux abords du lac Ontario. Ayant pour but d'offrir des logements abordables aux artistes de Toronto, Arcadia possède une galerie d'exposition où j'ai pu présenter quelques-unes de mes œuvres peu après mon arrivée. Mon travail en arts visuels explorait alors des thématiques qui ont facilement trouvé un écho chez Libby : l'univers des rituels entourant la mort dans la culture juive, la mémoire et les traces de subjectivité dans l'écriture. Quelques pièces surtout ont retenu

---

<sup>1</sup> La notion de transtextualité a été d'abord définie par Gérard Genette, particulièrement dans *Palimpsestes – La littérature au second degré* (1982). Elle pourrait se résumer à l'ensemble des réseaux qui se tissent, implicitement ou de manière explicite, entre un texte et d'autres textes (où ce que constitue un texte est compris dans un sens large).

l'attention de Libby, dont *Lettres infidèles / Unfaithful letters*. Composée de deux lettres manuscrites enroulées sur elles-mêmes et recouvertes de cire comme deux chandelles prêtes à être consumées par le feu, cette installation poussera Libby à laisser cette note dans mon livre des visiteurs, note qui trahissait déjà des relations familiales tendues « V(ery) interesting use of text – I especially liked "Sinked in my memories" (inc. title) & "Unfaithful letters" (made me think of my mother & what I'd like to do with her letters) (...) ».

Quelques jours plus tard, Libby me faisait l'honneur de me demander d'illustrer la page couverture de son recueil, tâche dont je me suis acquittée avec grand plaisir. J'ai gardé fièrement et précieusement les copies du *Kaddish for my father new and selected poems 1970-1999* que Libby m'avait remises après le lancement de sa publication. J'ai dû quitter la Ville Reine cet été-là avec ma famille et ce n'est que beaucoup plus tard que j'ai appris la mort de Libby, terrassée par un cancer du sein en novembre 2000 alors qu'elle avait tout juste 54 ans. Même si nos vies se sont frôlées brièvement, nos chemins se sont croisés sur le terrain d'une sensibilité commune que j'ai tenté de cultiver pendant tout le processus de traduction. En lisant et relisant le *Kaddish*, toujours je retrouve et j'admire la conviction profonde qui aura guidé Libby tout au long de ce projet : c'est par le sang d'une écriture qu'une œuvre devient vivante. Pour Libby, cela aura toujours voulu dire partir de l'expérience humaine pour forger la lettre dans ce qu'elle a de plus singulier et de plus universel.

## **1.2 L'œuvre de Libby Scheier**

L'écriture aura toujours été toujours au centre de la vie de Libby, qui aura été active sur la scène littéraire canadienne à plus d'un titre au fil des ans : directrice de la revue *Poetry Toronto*, collaboratrice au périodique *paragraph – The Fiction Magazine*, critique littéraire pour de nombreux périodiques et quotidiens, membre active du Writers' Union of Canada, de P.E.N. International et de la League of Canadian Poets (entre autres), elle enseignera aussi la création littéraire pendant sept ans à l'Université York et fondera le Toronto Writing Workshop qu'elle dirigera pendant de nombreuses années. Elle sera aussi une des responsables de la

programmation littéraire au Festival ashkénaze de Toronto en 1997. Ses écrits paraîtront régulièrement dans plusieurs revues et anthologies au Canada, aux États-Unis et ailleurs. De plus, elle codirigera une anthologie / collection de courts essais d'écrivaines sur les femmes et l'écriture, *Language in Her Eye - Writing and Gender (Views by Canadian Women Writing in English)*<sup>2</sup>.

En 1999, quand je l'ai connue, Libby était une écrivaine accomplie. Outre la publication du *Kaddish*, elle avait également à son actif plusieurs monographies : un court roman et une série de nouvelles *Saints and Runners – Stories and a Novella* (1993), et trois autres recueils de poésie, *Sky – A Poem in Four Pieces* (1990), *Second Nature* (1986) et *The Larger Life* (1983).

Pour parler de l'œuvre littéraire de Libby, il faut d'abord préciser comment elle concevait l'écriture. Comme deux ventricules au cœur de son œuvre, la politique et l'art auront toujours constitué chez elle deux pôles conceptuels intrinsèquement liés et incontournables. Tirillée entre, d'une part, l'acceptation d'une forme de déterminisme idéologique où l'acte d'écriture serait entièrement dicté par les contextes sociohistoriques et culturels et, d'autre part, l'aveuglement d'une totale liberté d'expression illusoire, elle visera plutôt à dynamiser sa position mitoyenne pour y trouver l'expression de sa propre voix :

Writing is not simply an expression of ideology, period. It is that, but it is also our way of walking around in unfathomable mysteries we would like to be closer to (awe-robics, says Lili Tomlin), and which we feel closer to in those moments of creative satisfaction we used to call 'inspiration.' Meantime, I am well aware that what I've just written will be criticized by some deconstructionists as 'mystification', 'metaphysics' and maybe even 'nineteenth-century romanticism'. Oh well, maybe it is. So what? What's wrong with mixing a little mystification and metaphysics and romanticism into one's deconstructionism? Takes the edge off. While I am prepared to desert the notion that I am completely free in my writing, I'm not prepared to embrace the notion that I am completely enslaved, that my writing is nothing but an expression of ideology. I think that leaves me where I began, in a way, with my twin obsessions of writing

---

<sup>2</sup> Voir liste complète des publications à la section **Bibliographie – Œuvres de Liba (Libby) Scheier**.

and politics in uncomfortable relation. The difference is, now I accept the discomfort as useful, and am not looking for closure (Scheier 1990b : 236).

Consciente d'avancer sur une corde raide entre des positions difficilement conciliables, Libby fera toujours pencher la balance en faveur d'une écriture profondément ancrée dans l'expérience, proche de la vie quotidienne. Et dans le *Kaddish*, l'expérience du deuil vient directement s'imprimer dans le corps même de l'écriture, pour en souligner les limites comme ici avec *Grief* :

writing seems  
illusive, elusive, evasive

the gief is real

gief for my father, dead  
and my mother, taken from me

if I misspell grief,  
write it gief instead,  
will it become something else (...) (Scheier 1999 : 80)

La notion d'une écriture encore capable de graver dans sa chair même – son signifiant –, l'originalité de ce que nous sommes est manifeste dans toute l'œuvre de Libby. Selon Priscila Uppal (2004), dans une thèse dont j'explorerai ultérieurement plusieurs aspects, cette attitude serait partagée par plusieurs poètes anglo-canadiens qui adoptent des stratégies similaires pour se sortir d'une impasse réellement ressentie devant les théories poststructuralistes du langage, particulièrement en ce qui a trait à l'expérience du deuil et à la capacité de l'écriture poétique élégiaque à exprimer, même imparfaitement, la douleur d'une absence.

(...) the notion that "any representational discourse implies the muteness, absence, nonbeing – in short, the death – of the object it seeks to designate" (Goodwin & Bronfen 7), that the "letter killeth", as Derrida suggests, is fundamentally at odds with the role and function of the elegist as represented in the contemporary English-Canadian elegies to be discussed, and at cross-purposes with the execution and success of the metaphors of consolation offered in these elegies. The ability of language, fraught with difficulties and imperfections, to signify presence is certainly questioned by these elegists, yet language, for them, is not in the end a failed medium. Language is, to the contrary, constructive in a deconstructionist age (Uppal 2004 : 23-34).

Mais avant d'aller plus avant sur cette lancée, l'exploration de ce qui a pu constituer le pôle politique chez Libby permettra peut-être d'éclairer encore mieux les différents contextes qui ont pu influencer sur son œuvre, même si une telle entreprise n'offre forcément qu'une vue partielle d'un ensemble particulièrement complexe.

### **1.3 Voix politiques**

Née de parents juifs ashkénazes qui ont fui la persécution des pogroms sous l'empire russe du début du XXe siècle pour s'installer avec leurs familles à New York, Libby a grandi avec le bagage idéologique d'une immigration juive où les allégeances seront partagées – très souvent en creusant les lignes de fractures générationnelles déjà apparentes – entre une tradition religieuse qui tentera tant bien que mal de survivre au déracinement et une vague séculière qui trouvera dans ce déracinement le moment idéal pour promouvoir une plus grande justice sociale incarnée par le projet communiste. Bien qu'on ne puisse jamais simplifier à outrance les mouvements idéologiques d'une société donnée, ce jeu de balancier entre ces deux visions du monde aura contribué à la richesse culturelle de la communauté juive New Yorkaise et aura été symptomatique, selon Irving Howe (1983), d'une dialectique qui a néanmoins marqué une fraction importante de la vague migratoire ashkénaze en Amérique au début du XXe siècle.

This is a period in which the opposing impulses of faith and scepticism stand poised, one fiercely opposed to the other yet both sharing a community of values. It is a period in which Jewish intellectuals find themselves torn by conflicting claims: those of the alien world, whether in the guise of accomplished cultures or revolutionary movements, and those of their native traditions, as it tugs upon their loyalties and their hopes for renewal. It is a period of extreme restlessness, feverish collective dreaming, pretentious ideological effort. The sufferings of an oppressed people rub against and contribute to utopian expectation and secularized messianic fervor.

In the first decade of our century, the life of east European Jewry boils over with movements, parties, associations, many of them feeble and short-lived, but others – like socialism, Zionism, Yiddishism – soon to become major forces in Jewish public life. We make distinctions between religious and secular ideologies, and we are right to make them; but in the heated actuality of east European Jewish life the two had a way of becoming intertwined, with the imagery of religious aspirations finding a strange hospitality in secular speech (Howe 1983 : 16).

Dans une large proportion, la génération des parents de Libby participera à un mouvement d'exode en direction de la banlieue, où l'espoir d'une vie plus aisée semblera tempérer l'âpreté des débuts difficiles de l'arrivée en terre d'Amérique. Les parents de Libby iront d'abord s'établir à Brooklyn. Meier, le père de Libby, adoptera le projet communiste et rejettera l'éducation religieuse qu'il a reçue tandis que le grand-père paternel de Libby (qu'elle surnomme Pop) restera plus sensible à la tradition orthodoxe ashkénaze. Pour Libby, le militantisme politique de Meier est sans contredit un héritage dont elle est fière tout comme elle est reconnaissante à sa mère de l'avoir encouragée à écrire<sup>3</sup>. Elle grandira dans un milieu laïc et, à sa manière, Libby perpétuera très tôt l'activisme de son père en adhérant à un mouvement trotskyste au début de sa vingtaine, alors qu'elle séjourne en France et commence à considérer plus sérieusement la littérature. À la même période, elle s'intéressera beaucoup au surréalisme et cet intérêt sera vite perçu par certains de ses camarades d'alors comme une préoccupation petite-bourgeoise difficilement compatible avec l'idée du communisme. Elle finira par se faire expulser de leurs rangs, non sans avoir constaté lucidement la tendance qu'ont certaines idées à dépasser le zénith de leur potentiel dynamique en basculant vers une orthodoxie normative.

My own poetry, probably under the influence of reading Breton and other French surrealists (and their symbolist forebears, Rimbaud and Baudelaire) took a surrealist direction when I was in my mid-twenties. (...) My further readings in the intellectual history of surrealism, including the increasingly sectarian debates in later French surrealism and their writings of the nineteen-sixties American surrealist movement around Franklin Rosemount, made me realize that surrealism, too, had developed its own brand of ossified prescription. The tendency of the revolutionary pendulum to keep on swinging past its dynamic moment into a formulaic orthodoxy was perhaps inevitable. I began to think (Scheier 1990b : 230).

---

<sup>3</sup> « From my father's side came politics (he was a trade-union member of the American Communist Party for twenty-five years), and from my mother's side came art (my mother painted, and encouraged my writing, and other maternal relatives were involved in composing and performing arts) » (Scheier 1990b : 229).

Cette grande lucidité et cette curiosité intellectuelle marquent sans contredit toute l'œuvre littéraire de Libby. La métaphore de la pendule en dit long sur la mouvance bidirectionnelle dans laquelle l'esprit de Libby sera désormais enserré, à savoir entre la littérature et la politique. L'une sera toujours vue comme le vecteur de l'autre.

Elle combattrait activement, par exemple, les différentes formes d'inégalités sociales, et s'intéresserait aux théories de la sémiotique et à ce que le poststructuralisme aura permis de révéler. Pour elle, ce dernier aura entraîné la déconstruction du paradigme de la littérature canonique pour laisser émerger d'autres formes de littératures plus marginalisées jusque-là, notamment la littérature féministe et celle des minorités culturelles. En se familiarisant avec les œuvres et la pensée d'écrivaines québécoises comme Nicole Brossard, elle s'enthousiasmerait des avancées du féminisme dans le domaine littéraire pendant les années 70 et 80. Avec *Second Nature*, elle explorerait la subjectivité du langage en expérimentant avec deux voix narratives distinctes, une féminine et l'autre masculine. Mais même si l'on peut dire que le féminisme aura indéniablement eu une influence sur son œuvre, Libby aura toujours eu le souci de ne pas souscrire à une quelconque ghettoïsation.

...I wrote an essay for *Poetry Canada review* (fall 1987) which began, "I am a feminist and a writer, not a feminist writer". (...) What I was trying to do was transform my life into one of those famous binary oppositions. But the feminism and the writing were hopelessly intermingled. Or perhaps I should say, (...), hopefully intermingled. My hostility to the notion that writing expresses ideology (...) was a result of the influence of Trotsky's critique of Stalin's policies on art, in which art became nothing *but* an expression of ideology. (...) BUT. But, but, but. Ideology always finds its way into writing, of course. Feminist views are present in my writing, of course. Very present, because feminism is very important in my life. But, there is still the 'uncanny', the mysterious, the feeling of the spiritual; there are still the fears, problems, and joys that cannot be attributed to patriarchy (it did not invent birth and death, for example) (Scheier 1990b : 236-237).

L'approche féministe singulière que Libby aura développée relativement au judaïsme sera examinée plus en profondeur ultérieurement, mais je peux néanmoins avancer ici qu'elle aura véritablement trouvé dans le *Kaddish* son expression la plus originale et la plus aboutie. Déjà, le fait de titrer son recueil *Kaddish*, alors que cette prière est, selon la tradition juive,

exclusivement réservée aux hommes, annonce clairement l'intention de Libby de revendiquer à sa manière le droit d'occuper ce territoire interdit<sup>4</sup>.

Le parcours militant de Libby sera à l'origine d'une démarche littéraire particulièrement féconde, qui rejettera la notion d'un art séparé de la vie quotidienne. À ceux qui lui auront reproché parfois de ne pas mettre assez de distance entre sa vie intime et son œuvre aux dépens d'une certaine esthétique littéraire<sup>5</sup>, elle répondra par une vision de l'écriture qui, par une réflexion honnête ancrée dans la vie quotidienne et non dénuée d'humour, parvient non seulement à imprimer au texte une signature originale indéniable, mais donne à celui-ci le statut d'une création salutaire. Dans une entrevue avec Beverly Daurio (1992) sur l'ensemble de son œuvre et publiée dans *Poetry Canada Review*, Libby s'exprime ainsi :

I never did subscribe to the notion that art and therapy are completely separate. My writing always involved aspects of my life, and as far as I can see, it has that function for others as well, even writers who insist on the notion that art is one thing and self-expression is something else, and that using art as therapy cheapens the art. Even if writers are dealing only with the structure of language, they are still dealing with issues that affect their lives (Libby citée par Daurio 1992 : 1).

Si, pour Libby, l'écriture assume cette fonction thérapeutique, c'est qu'elle lui permet, entre autres, de se libérer peu à peu d'une vie familiale particulièrement conflictuelle. Malgré l'admiration qu'elle vouera à son père pour son activisme politique, Libby aura néanmoins été marquée par ce même père qui n'aura de cesse de se montrer tyrannique et abusif, tant

---

<sup>4</sup> Plusieurs mouvements de réforme du judaïsme ont, surtout depuis le début du XXe siècle, fait preuve de plus de souplesse à cet égard. Voir à ce sujet (Greenspahn 2009 : 166).

<sup>5</sup> «Bruce Whiteman, the reviewer, went on to say that I was using poetry as therapy, and that this approach lowered the artistic level of the work. This insistence, by some white male writers, that art – 'high art' one must suppose – should not be therapeutic, reflects a profound disconnectedness and alienation. Black writers, Native writers, many women writers, and some white male writers, know that art can be healing (among the many other things it can be), that good artists can be healers through their art – sometimes healing themselves, sometimes others » (Scheier 1990b : 234).

physiquement que psychologiquement, et qui se montrera incapable de lui offrir la protection tant désirée lorsqu'elle sera victime d'une agression sexuelle à l'âge de 5 ans. La souffrance de ce passé fait régulièrement surface dans les recueils précédents de Libby, mais c'est dans le *Kaddish* que l'écrivaine réussira le mieux à guérir cette immense blessure.

Avec la mort de son père, Libby emprunte les chemins du mysticisme de la Kabbale et de l'écriture pour entamer une grande quête visant à trouver un sens à cette mort et à sa vie. Il est maintenant nécessaire de tracer les grandes lignes de la trame narrative du *Kaddish* et de sa diégèse pour faire ressortir quelques-unes des caractéristiques formelles dont j'ai voulu tenir compte lors de la traduction. Pour ce faire, je m'appuierai en partie sur l'étude d'Uppal, qui aide à mieux rendre compte du contexte littéraire plus large dans lequel le *Kaddish* s'inscrit.

#### **1. 4 Voix intertextuelles : l'élégie anglo-canadienne**

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Recovering the past through language and landscape: The contemporary English-Canadian elegy*, Uppal (2004) tente de cerner en quoi les courants contemporains de la poésie élégiaque anglo-canadienne se distinguent de ceux qui traversent la poésie élégiaque britannique et américaine. Sa thèse, dont une version adaptée vient tout juste d'être publiée sous le titre de *We are what we mourn* (2009), constitue la première analyse critique d'envergure sur cette forme poétique au Canada. Déplorant le peu d'études à ce sujet, Uppal a scruté plus d'un millier d'élégies publiées dans la deuxième moitié du XXe siècle par des poètes canadiens de langue anglaise<sup>6</sup>. Elle en a retenu quelques-unes qui illustrent le mieux, selon elle, les tendances communes de ce corpus pour proposer des pistes

---

<sup>6</sup> Dans sa thèse, Uppal utilise *anglo-canadien* dans le sens linguistique du terme. Le syntagme *English-canadian elegies* désigne donc ici des élégies écrites et publiées en anglais plutôt que de signaler l'appartenance ethnique ou culturelle des auteurs, qui ne sont pas tous natifs du Canada et n'ont pas non plus nécessairement l'anglais comme langue maternelle.

d'analyse. Dans le premier chapitre de sa thèse, elle se concentre tout d'abord sur des élégies écrites en réponse à la mort d'un parent. Parmi les textes étudiés, on retrouve *Morning in the Burned House* de Margaret Atwood (1995), *Fielding* de Denis Cooley (1983), *Mortal Remains* de Patrick Lane (1992), *Kaddish for My Father* de Libby Scheier (1999), *How Hug a Stone* de Daphne Marlatt (1993), *Appendix to Ordinary Time* d'Anne Carson (2000) et *Continuous Elegy* de Roo Borson (1996).

Je ne peux résumer ici tous les tenants et aboutissants de cette imposante thèse, mais en précisant quelques-uns des grands axes du genre élégiaque anglo-canadien qu'elle a pu déceler, j'espère être en mesure d'approfondir d'une part la compréhension des contextes littéraire et socioculturel dans lesquels le *Kaddish* vient s'inscrire et d'autre part, de préciser les raisons qui m'ont poussée à faire certains choix de traduction : notamment en ce qui a trait à ma décision de traduire le *Kaddish* dans son intégralité ainsi qu'à celle de laisser les passages en hébreu et en yiddish dans le texte. Ce faisant, j'espère aussi commencer à donner corps à l'éclairage que les références kabbalistiques procurent à l'ensemble du recueil et à sa traduction.

Comme le précise Uppal (2004 : 6), la racine grecque du mot élégie, *elegeia*, signifie lamentation, et son acception traditionnelle en est venue à désigner un poème lyrique écrit en réponse à la mort d'une personne. Si l'expérience de la mort est sans nul doute universelle, les manières d'y répondre, écrit-elle, sont spécifiques à une période sociohistorique et à une culture donnée. Et si l'élégie n'a eu de cesse d'évoluer sur le plan formel, Uppal cherche à mieux comprendre comment les fonctions que ce genre poétique assume aujourd'hui ont aussi évolué. Dans son premier chapitre, elle explique comment la trame narrative que propose la forme traditionnelle de l'élégie orphique<sup>7</sup> se conforme à des conventions poétiques et à des pratiques

---

<sup>7</sup> L'élégie orphique est une forme poétique qui rappelle le modèle de la légende d'Orphée, dont de nombreuses interprétations existent. Tirée de la mythologie grecque, cette légende veut qu'Orphée, lamentant la mort de sa bien-aimée Eurydice, soit descendu au royaume des Enfers pour implorer le dieu

sociales liées au deuil, dont les poètes contemporains se sont emparés pour les réexaminer, pour en contester certains fondements et pour les adapter à leurs besoins. Si l'élégie peut faire l'objet d'une analyse littéraire et formelle, sa relation intime avec les pratiques sociales liées au deuil permet aussi de la comprendre comme un acte rituel : l'élégie s'y révèle ainsi comme un *travail*, à la fois *produit* et *processus*, dont la forme littéraire entre en symbiose avec le besoin qu'ont les auteurs élégiaques de considérer l'écriture – et donc par là l'élégie elle-même –, comme un rituel assumant la fonction publique et privée d'exprimer la douleur d'une absence.

Uppal résume ensuite quelques-unes des caractéristiques des conventions de l'élégie orphique traditionnelle. En citant l'essai de Peter Sacks (1985 : 37), qui rappelle que le droit de porter le deuil en Grèce a longtemps été lié au droit d'hériter, elle adopte sa vision de l'élégie comme d'une forme littéraire gouvernant la transmission d'un héritier légitime, fût-il symbolique, si le chant du poète est couronné de succès. Cet aspect formel de l'élégie est presque toujours invoqué, réexaminé, ou contesté, nous dit-elle, soit implicitement ou explicitement, par les poètes élégiaques. Les élégies semblent aussi suivre un modèle de pratiques sociales qui a longtemps reflété, nous dit Uppal, ce que Freud (1917) a plus tard défini comme le modèle d'une résolution de deuil réussi, où le survivant doit se libérer de l'attachement libidinal qu'il porte à l'objet de son deuil par un long et dur travail psychologique dont l'ultime succès conduit à l'acceptation de la séparation.

In Freud's work of mourning model, the predominant model of western twentieth-century psychological mourning practices, successful mourning necessitates detaching one's self from the loved object and eventually reattaching affection elsewhere. (...)

---

Hadès et son épouse Perséphone de lui laisser ramener Eurydice au monde des vivants. Initialement victorieux, Orphée ne saura respecter la condition du dieu Hadès et provoquera sa colère. Hadès gardera alors définitivement Eurydice dans son royaume et Orphée, inconsolable, subira ensuite l'ire des Bacchantes qui le déchiquetèrent. Selon la légende, la tête d'Orphée, encore à chanter la perte d'Eurydice, aurait échoué sur l'île de Lesbos, terre de la Poésie, où les Muses ont enterré les restes d'Orphée au pied du mont Olympe.

Structurally, the conventions of the traditional English elegy, and pastoral elegy in particular, have complied with the anthropological and psychological mourning practices outlined above. The traditional English elegy moves from the individual death being mourned, into a meditation on the current state of the world and one's place within it, and eventually, towards a form of consolation which accepts the earthly separation of the dead loved one from the living realm (Uppal 2004 : 12).

Peut-être même que ce modèle, avance-t-elle, a contribué à mettre l'accent sur une individualisation des rituels de deuil, alors que le XXe siècle a lentement vu s'éroder la dimension visible et publique de la mort tout comme l'expression commune de rites consacrés relatifs au deuil. Conséquemment, selon Uppal, plusieurs historiens et critiques littéraires ont avancé que les élégies contemporaines, notamment aux États-Unis et en Grande-Bretagne, ont eu tendance à se tourner vers elles-mêmes, à se désinvestir de leur fonction publique pour s'intérioriser davantage, évoluant vers une forme qui a été nommée *self-elegy* (9). Cette intériorisation s'est également accompagnée d'une dynamisation du processus qui remet en question le modèle freudien du cycle du deuil. En effet, la tendance contemporaine a été de renverser le mythe orphique en privilégiant le défunt plutôt que le survivant, tendance observée tant chez les poètes américains, britanniques que canadiens-anglais. Mais les poètes élégiaques canadiens se distinguent en revenant au modèle orphique pour en renouveler l'issue : comme Orphée se précipitant aux enfers pour retrouver Eurydice, ils cherchent à retrouver le défunt dans la mort, mais refusent cependant d'accepter la séparation définitive.

As in English and American counterparts, the living are not replacements for the dead. However, in contrast to their English and American counterparts, the living refuse to accept separation from the dead. The work of mourning is, instead, performed with the goal of recovering the dead, a ritual enacted to continue dialogue and engagement with the dead loved one (14).

Ainsi, l'élégie contemporaine anglo-canadienne devient un processus transformatif, actif, ouvert dans le temps, où le poète élégiaque intervient directement pour créer et maintenir un espace de dialogue avec la personne défunte. Et pour ce faire, les poètes devront réinvestir la notion du temps linéaire et chercher des stratégies d'écriture qui leur permettront de faire advenir l'impossible.

Des exemples de ces stratégies sont analysées dans la thèse d'Uppal : dans la poésie d'Atwood par exemple, Uppal discute le texte *Morning in the Burned House* (Atwood 1995 : 126), qui invoque l'image de la narratrice entamant son petit déjeuner dans la maison d'enfance dévastée par le feu.

In the burned house I am eating breakfast.  
You understand: there is no house, there is no breakfast,  
yet here I am.

(...)

I can't see my own arms and legs  
or know if this is a trap or blessing,  
finding myself back there, where everything

in this house has long been over,  
kettle and mirror, spoon and bowl,  
including my own body,

including the body I had then,  
including the body I have now  
as I sit at this morning table, alone and happy  
(...) (Atwood 1995 : 126-127)

Uppal souligne comment, en jouant sur l'homophonie entre *mourning* et *morning* et en juxtaposant à la maison qui n'existe plus un présent et un passé forgés dans une réalité simultanée, Atwood force le lecteur à déconstruire et reconstruire un espace qui repousse les limites du temps conventionnel. Atwood, d'après Uppal :

(...) creates an alternative site of mourning. What is postulated is not the simple pastoral retreat to a lost landscape or nostalgia, but, through the active work of mourning, an inheriting of the past and the creation of a new psychic landscape where the past, present, and future, or in other words, the living and the dead, can continue to interact (2004 : 48-49).

## 1.5 Voix narratives

Dans le *Kaddish*, il est clair dès le début que la narratrice ouvre un cycle qui est un processus dynamique, formant une boucle intemporelle, un cercle d'horizon. D'abord, dans sa structure même, le recueil s'ouvre et se termine sur la même image de Libby, assise sur le toit de sa coopérative d'habitation, à méditer sur la transformation de tout son être à la suite de la mort de son père. « ...I am at last truly inside my head... », nous dit-elle dans son premier poème où elle conclut : « here, now, I can mourn for you » (Scheier 1999 : 4). Mais ici, il ne s'agit nullement du processus passif de revêtir le deuil, de s'endeuiller. Dans *mourn*, on entend plutôt résonner le désir de s'engager activement pour maintenir un lien, chercher une résonance, comme le laisse entendre le deuxième sens de *mourn* en anglais *to yearn (for)*<sup>8</sup>, tout en s'engageant sur le difficile chemin du deuil. Il s'agit ni plus ni moins de se lancer, d'accepter de se perdre dans la béance de la mort pour y perpétuer la vie. Libby annonce le début d'un long travail d'introspection et de prises de position à l'issue duquel elle en sortira transformée, réconciliée avec son père et l'univers, comme en témoigne son dernier poème *On the Arcadia roof*:

(...) We do not "get over" such deaths. They change us. We take them into our skin, and become different humans. It is safe to sit under the wide blue membrane of sky in my new skin, skin under skin, with quiet respect (Scheier 1999 : 94).

Structurellement, le recueil est composé de 8 sections datées, précédées du premier poème non daté *sitting on the roof* (4). La première section débute en 1997, deux mois après la mort du père de Libby. Elle est suivie d'un retour en arrière en 1995, alors que la maladie du père se révèle le déclencheur d'une réévaluation de la relation que Libby entretenait avec lui. Les

---

<sup>8</sup> **mourn**, v<sup>1</sup>, 2. a. *intr.* To yearn (*for*); *The Oxford English Dictionary*. 2nd ed. (1989). OED Online. Oxford University Press. (DRAFT REVISION Sept. 2009) <<http://dictionary.oed.com/cgi/entry/00181778>> (page consultée le 24 juin 2010).

sections suivantes exprimeront les différentes étapes qui la poussent à témoigner honnêtement de cette relation particulière, pour se conclure sur la mort de Meier et le deuil qui s'ensuit. Le lecteur attentif observera que les titres des poèmes sont parfois suivis d'entrées de dates et de lieux, parsemées dans le recueil sans cohérence apparente. Inscriptions notant parfois une seule date imprécise, comme ici *early June 1998* (88), ou parfois plus détaillée, comme *Toronto, the roof, 5 :36 am, exactly the hour of sunrise on Friday, June 20, day of the summer solstice and full moon. (Seven days before my father's death)*<sup>9</sup> (51). Comme le montre bien ce dernier exemple, ces inscriptions dans le temps et l'espace (et par le fait même, la manière de présenter les textes à l'intérieur du recueil) font parfois suite à l'écriture. Avec cette constellation de relevés géodésiques singuliers, Libby cherche à établir des repères dans une cosmologie perturbée et mesure le chaos émotif provoqué par la maladie et la mort de son père. L'observation plus approfondie de ces inscriptions donne d'autres indices précieux de ce paysage : les seules heures mentionnées sont celles précédant le lever du soleil et anticipent toujours la mention du jour. Ainsi, le soleil devient vite un déictique pour un temps de grande annonce ou de promesse, sur lequel elle s'aligne pour accueillir le jour nouveau. Les inscriptions des heures ne sont présentes que pour Toronto, confirmant le véritable lieu où elle se sent chez elle : le soleil ne se lève jamais sur New York, où réside sa famille. Le soleil se présente ainsi comme un motif important qui m'a conduit à adopter certaines stratégies traductives qui seront analysées plus en profondeur au troisième chapitre.

Dans son aspect formel, le *Kaddish* se lit à la fois comme une chronique des événements entourant la mort du père de Libby – et alors les textes de prose y sont privilégiés –, et une méditation profonde sur le sens de la mort et de la vie, adoptant davantage la forme poétique. Et de ce constant dialogue entre chronique et méditation, des textes hybrides de prose-poèmes

---

<sup>9</sup> Je souligne

(comme *My father's Nose* [10-13] et *Queen's Quay Sunrise* [35-38]) témoigneront de l'interpénétration des deux univers réflexifs.

Au début de la première section, le lecteur peut voir comment la mort transforme Libby, tant psychologiquement que physiquement. La mort habite son corps, l'envahit. Dans *Galactic* (7-9), elle prend la forme d'un légume froid comme pierre, quelque chose qui la gêne, dont elle cherche à minimiser l'inconfort : un corps étranger avec lequel il lui faudra dorénavant vivre. La mort enclot toute chose, du début à la fin (**death will not die**) et contrairement à la vie, **mort point ne mourra**.

(...) funny to say  
death will live  
but can not say  
death will die

death will not die (...) (7)

La mort la hante dans ses moindres gestes quotidiens et vient se juxtaposer au présent, brouillant d'une autre manière la linéarité du temps. Dans *My Father's nose* (10-13), Libby juxtapose le visage fantomatique de son père, mort, qui plane à côté d'elle, à celui du père de sa jeunesse sur une photo ancienne au mur de son appartement.

(...) the ancient face hovering in my bedroom  
and the young father in the hallway  
a short, surreal flip book,  
now you're young, now you're old

now you're dead (...) (10)

Libby invoque ce visage pour honorer la mémoire de son père convenablement, selon la tradition juive, alors qu'il a été embaumé contre la règle habituelle. Plus loin, elle contemple le visage hâve et usé du monde qui continue de tourner malgré la mort et met en relief le Père spirituel en reprenant un passage direct de la Bible hébraïque<sup>10</sup>, *I am that I am*, qui est la réponse donnée par Dieu à Moïse sur le mont Sinaï quand ce dernier lui demande comment il doit le nommer<sup>11</sup>.

Si le lecteur constate que la volonté de rendre hommage au père est sincère, il perd vite l'illusion que cette tâche va de soi. La deuxième section s'ouvre en effet sur une analepse qui pointe vers le drame d'un passé douloureux. *Wheelchair, 1* (17), expose la complexité des sentiments qu'éprouve Libby alors qu'elle contemple la possibilité de tuer son père : « how simple it would be to just tip the chair and watch him tumble down a steep ravine, never to hurt anyone again » (17). L'entreprise d'honorer le défunt par la prière du Kaddish se bute à l'ambivalence des émotions de Libby, exacerbée par son désir de ne pas oublier chemin faisant à quel point cette relation paternelle a été turbulente. En ce sens, la diégèse du *Kaddish* de Libby est solidaire de celle du *Kaddish for Naomi Ginsberg*, du poète américain Allen Ginsberg (1961), dont Libby cite un passage dans les pages liminaires. Cette œuvre en intertexte, Ginsberg l'a écrite pour témoigner de son amour pour sa mère, décédée après de longues années passées en institution psychiatrique. Personne n'ayant récité le Kaddish traditionnel aux funérailles de celle-ci, Ginsberg écrira ces textes de prose et de poésie regroupés en 6 sections intitulées *Proem, narrative, hymmn, lament, litany & fugue*. Les deux recueils, celui de Ginsberg et celui de Libby, laissent percevoir des trajectoires de vie similaires chez les deux écrivains et permettent d'établir plusieurs points d'ancrage communs : les deux poètes ont grandi avec des parents ayant fui l'horreur des pogroms de l'Europe de l'Est pour s'installer à New York; tous

---

<sup>10</sup> La Bible hébraïque comprend les cinq livres de la Torah ; la Genèse, l'Exode, le Lévitique, le Livre des Nombres et le Deutéronome.

<sup>11</sup> (Exode III : 14). La King James Bible traduit ce passage par *I am that I am*, la Bible de Jérusalem (2009) par *Je suis celui qui est*. Je reviendrai sur les différentes traductions de ce passage plus loin.

deux ont été victimes de la désillusion de parents parfois amers ou désemparés devant le déclin du rêve communiste; tous deux ont voulu s'affranchir des tabous par une écriture sans faux-semblants et sans pudeur en témoignant de leur souffrance et de celle de leur parent (pour Libby, son père et pour Allen Ginsberg, sa mère); tous deux ont réinvesti les champs de l'Écriture (religieuse) et de l'écriture pour composer un recueil où s'entremêlent prose et poésie, en un vibrant hommage à leur parent décédé.

Selon Uppal, de plus en plus de poètes contemporains n'hésitent plus à adopter une attitude plus critique, sinon rebelle envers leurs sujets dans les élégies. Le passé n'est plus vu comme un passé idyllique et ils veulent prendre le temps de le réexaminer pour l'inscrire dans le présent et lui permettre d'ensemencer le futur. Ainsi seulement, arriveront-ils à témoigner de toutes les facettes du long et pénible processus de deuil. En ce sens, nous explique-t-elle, les poètes élégiaques anglo-canadiens ont eu tendance à privilégier le long poème, ou la longue séquence poétique.

As the ways in which we experience time is challenged by the Canadian elegies' insistence on recovering time, the length of the poem mimics the process of repeatedly reconnecting with the past and actively engaging the past in the present. The process is not without struggle, obstacle, and confrontation, which requires logically, a substantive site to carry out such ambitious goals of the work of mourning. The expansiveness of the long poem, its flexibility to encompass a variety of approaches, styles, and poetic forms, allows for multiple avenues of reunion and recovery, numerous points of entry for both the poet and the reader. The long poem also allows for a forum where multiple voices can surface, thereby enacting the dialogue between the living and the dead that the elegy has sought (Uppal 2004 : 25).

Cette caractéristique formelle permet alors de mettre à profit toutes les stratégies discursives pour mener à terme un projet d'une telle envergure. Dans le *Kaddish*, Libby utilisera textes de prose et de poésie tout comme des textes hybrides pour ce faire. Elle utilisera aussi la répétition de certaines strophes (dans *Elat Chayyim* [Scheier 1999 : 27-28] & *Yud of My Heart* [91-92]), des textes séquentiels (par exemple, *Wheelchair, 1* [17] & *Wheelchair, 2* [93] // *Tallis, Tefillin and Dream* [59-60] et *Accused of Stealing and the Second Dream : Passing Of the Undead* [61]) tout comme elle utilisera l'espace du rêve et de visions éveillées comme des lieux privilégiés pour

créer un dialogue avec ses ancêtres et espérer réconcilier sa « grande famille », à défaut de sa famille immédiate. Uppal conclut, avec d'autres, que l'émergence de cette préférence envers la longue séquence poétique moderne, rapproche peut-être l'élégie du poème épique :

An elegy, like an epic, can disperse knowledge to a next generation, bestowing historical, cultural, and mythical legacies, and facilitating dialogue and interaction between the present and the past. Although too mammoth an issue to explore in this study, the implications of the dominance of the modern poetic sequence, or new epic in contemporary poetry, may very well be inextricably linked to the prevalence of elegiac concerns in a century of losses. The project of mourning is perhaps so vast it can only be adequately attempted in an extended verse form (27).

Dans l'introduction de ce chapitre, j'exprimais le désir de pouvoir expliquer certains de mes choix traductifs, dont celui de traduire le *Kaddish* dans son intégralité. Dès le départ, la manière dont les textes se cherchent et se répondent mutuellement du début à la fin, tissent des liens entre eux, nourrissent la réflexion et construisent ensemble une trame discursive dont la structure est cohérente, m'a poussée à traduire l'œuvre entière. Le fait que le recueil soit également une prière, et qu'à ce titre, il soit préférable de laisser le lecteur en entendre toutes les voix a aussi beaucoup pesé dans la balance. En effet, la prière du *Kaddish* est, dans son essence, un appel qui a sa propre structure : chaque verset représente une étape comme autant de barreaux à l'échelle de Jacob. Chaque verset élève l'âme du défunt tout en renfonçant les liens de l'orant avec la vie ici-bas. C'est une montée progressive qui permet aux membres de la communauté de participer à la glorification du nom sacré de Dieu<sup>12</sup>. Comme le *Kaddish* est répété quotidiennement sur une période de 11 mois, il témoigne d'un long processus dont l'issue vise à unir les Juifs dans la rédemption et la paix. Même s'il est possible techniquement de morceler le recueil, il en résulterait une telle perte que je n'ai pas voulu disloquer ce travail. Il me semble que cette décision est d'autant plus justifiée que l'élégie du *Kaddish* semble aussi

---

<sup>12</sup> La glorification du nom de Dieu par le *Kaddish* prend une tout autre signification dans la Kabbale, et cet aspect sera développé dans le chapitre 3.

liée à une forme littéraire, la longue séquence documentaire, qui se dessine aussi comme un trait distinctif de la poésie élégiaque anglo-canadienne.

The Canadian long poem has been postulated as a native Canadian poetic form, or, more humbly, as D. M. R. Bentley suggests, a form frequently chosen by Canadian poets, which "may have begun on the margins but now holds the centre" ("Colonial Colonizing" 18). In the preface to *Bolder Flights: Essays on the Canadian Long Poem* (1998), Frank M. Thierney and Angela Robbeson attempt to distinguish the long poem further, pointing out that: "According to the suggestions made by a growing number of literary historians and critics, the long poem is distinctively Canadian in its documentary aspects, often serving a topographical and memorial function" (Uppal 2004 : 26).

Comme nous le verrons plus loin, des textes qui démontrent cet aspect documentaire dans le *Kaddish* ne tardent pas à surgir dès qu'on cerne plus avant la trame narrative du recueil, à savoir le désir de réconciliation de Libby ainsi que les tensions familiales qui frustrent ce désir à tout instant. Le deuil, pour Libby, se dessine peu à peu comme un long processus non linéaire, où le passé est revisité, et où sont réévalués les rôles des individus au sein de la famille. L'extrême fragilité émotive et physique du père jadis tout puissant est l'occasion pour Libby d'exposer ce que maquille le vernis peu glorieux du passé et de prendre la mesure d'un amour difficile. Le désir de Libby de retrouver une harmonie familiale et de regagner l'amour du père est sincère. Et tout comme le Parkinson qui érode peu à peu la mémoire des gestes, la maladie du père ferait presque oublier le souvenir des blessures, pourtant bien réelles.

I could almost forget how he would lose his temper at some small thing and chase me or my brother till we were cornered and he would lay on the belt. (...) I could almost forget how he did nothing when a teenage neighbour sexually assaulted me at the age of 5, nothing but stop my mother from taking action. He didn't want anyone to know, he said, they'd think I was *that kind of girl* (Scheier 1999 : 18-19).

Dans *Visit from the home* (20-21), les rôles semblent s'inverser alors qu'elle doit aider sa mère à changer la couche du père, lui qui n'hésite pas à se plaindre de la maladresse de Libby pour autant. La tourmente émotive qui s'ensuit dans *Fire Island* (22), se fait l'écho du désir de Libby de trouver une force capable de faire table rase de la souffrance en guettant l'arrivée de

l'ouragan Félix. Et son désarroi n'en est que plus vif lorsqu'il s'éloigne de la côte : « I am disappointed. A hurricane would have done me good » (22).

Libby est partagée entre deux voies, symbolisés par deux graines nichées dans son cœur : « I see inside myself two seeds, one black/and tiny and shiny and hard / one yellow and soft / shaped liked an almost-half moon / or heavenly canoe / enigmatic pod / yud of my heart » (27-28). Le *yud* est la dixième lettre de l'alphabet hébreu, la plus petite, et la première lettre formant l'un des noms les plus sacrés de Dieu, le tétragramme YHWH formé des lettres Yud-Hey-Vav-Hey. La thématique du *yud* est centrale au recueil et comme elle est liée de près à la Kabbale, je me contenterai ici d'indiquer sa présence pour développer plus en profondeur les différentes articulations qu'elle donne au texte dans le troisième chapitre. À partir de ce *yud* énigmatique, Libby puisera une force créative pour bâtir quelque chose de neuf en initiant un rituel de guérison avec un cercle d'amis. Ce rituel mènera, dans *Cottage Cheese* (30-33), à un des textes les plus émouvants du *Kaddish* alors qu'elle réussit à se réconcilier avec son père peu avant sa mort.

Jusqu'ici, je n'ai pas fait de distinction entre l'instance narrative du *Kaddish* et Libby l'écrivaine. La symbiose entre les deux entités est presque totale pendant tout le recueil, témoignant de la volonté de Libby de coller le plus près possible à sa réalité dans l'écriture. Toutefois, certains passages en italique dans le recueil témoignent d'un dialogue intérieur parfois tumultueux entre une Conscience suprême qui lui suggère une approche et une voix lyrique qu'elle offre en réponse jusqu'à laisser entendre l'élan qui se brise :

When the rising sun casts oblique light at the clouds, they shine pale salmon and yellow against a light blue sky.

But when the sun emerges full and bright, everything turns one color, the variation disappears, everything is bathed in a uniform light.

It's more beautiful when the light is partial.

*So what does this say about divine light and truth?*

Maybe nothing. Maybe everything. And who says the sun shining at full blast is God? Are we worshipping Apollo?

*Maybe your consciousness is insufficiently developed and so partial light appears more beautiful than full light.*

Maybe you should fuck off. (36)

Ici aussi, Libby insiste pour témoigner honnêtement de la difficulté de tout dialogue, y compris celui qu'elle entretient avec elle-même.

La réconciliation avec son père n'entraîne cependant pas la réconciliation familiale tant souhaitée. Le récit scrupuleux des obstacles auxquels elle se butte caractérise bien une des formes que peut prendre l'aspect documentaire du long poème élégiaque dont Uppal fait mention. Libby n'épargne aucun détail pour exposer tous les dessous de la discorde familiale. Certains textes, comme *Tidy Poetry* (43-47) par exemple, font ainsi preuve d'une minutie si singulière qu'elle frôle l'apologie de la banalité pour réussir néanmoins à orienter le lecteur vers la découverte de la cartographie familiale, psychologique, contextuelle, et politique de ce dur territoire émotif. Et la tâche s'avère parfois si pénible que la narratrice préférera s'en acquitter le plus vite possible, avec détermination et courage :

I want to say it all in a rush. Not to take my time, not to provide vivid sensory detail. Get it over with. They put him away and took the money.

That's it, that's the story quick and dirty. (43)

La réévaluation des rôles et des statuts qui s'opère au sein de la cellule familiale à l'aube de la mort ne joue pas en faveur de Libby et la figure jadis tant conflictuelle du père est désormais assumée par le frère. Libby subira ce qu'elle identifiera comme un nouvel assaut du patriarcat en se voyant privée de son héritage financier par l'ascendant que son frère exerce sur sa mère, tout à fait consciente de souligner là quelque chose de contentieux.

What happened? What happened happens a lot. It's a cliché plot line of patriarchy. Sorry about the P word. Couldn't help it. Won't happen again. But so apt here, so apt.

What happened? My brother became my father, took over my mother. And he certainly didn't want to share the money (45).

De cette douloureuse expérience, Libby laissera aussi d'autres traces dans son recueil. Elle omettra, consciemment ou non, de mentionner le prénom de sa mère, seul personnage à n'être jamais nommé autrement que par *Mother* ou *my mother*. Il est aussi intéressant de noter comment la constante réévaluation des rôles amènera Libby à entamer une véritable remise en question de sa propre perspective pour jauger dans quelle mesure elle se sera vraiment affranchie du modèle paternel tant honni. Dans *June Sunrise* (51-52), l'instance narrative va jusqu'à brouiller la ligne de démarcation entre sujet et objet :

am I also the nearsighted self-centred father  
 who can't do right by his child  
 who won't  
 who can't fucking do anything  
 that doesn't feel *right*  
 he must be *right* (52)

C'est un moment important du recueil où l'introspection de Libby provoque un revirement de la position du sujet révélée par l'ambiguïté syntaxique. On peut lire ici ce passage en prenant soit la position du père, pour lire *the nearsighted self-centered father who can't do right by his child, who won't, who can't fucking do anything that doesn't feel right*, ou, prendre la position du je, *am I also (the father) who can't do right..., who won't..., who can't fucking do anything...?* Le lecteur peut même lire une accentuation de l'ambiguïté de la perspective du sujet en se demandant s'il faut lire *that doesn't feel right* comme une strophe proférée par une Libby rebelle ou plutôt une strophe qui se lit à la suite de *who can't fucking do anything that doesn't feel right*.<sup>13</sup> Dans ma

---

<sup>13</sup> Je souligne,

traduction de ce passage, j'ai voulu préserver le plus possible ce nœud polysémique en privilégiant sciemment les verbes du 1<sup>er</sup> groupe lorsque c'était possible de le faire, accentuant la double lecture possible du sujet au « je » ou à la troisième personne du singulier :

suis-je aussi le père égoïste à courte vue  
incapable de se montrer juste et droit envers son enfant  
*qui refuse*  
qui ne peut rien foutre du tout  
rien qui ne semble *droit*  
lui sait ce qui est *droit* (AI : 52) <sup>14</sup>

Le décès de Meier isole davantage Libby, qui se voit ébranlée. Elle choisit alors de se tourner vers la seule voie qu'il lui reste et fusionne tous les horizons temporels pour réclamer un héritage que nul ne peut plus lui contester : son héritage culturel et religieux. C'est à ce moment qu'elle découvre, parmi les objets ayant appartenu à son père, le châle de prière de son grand-père. Elle le revêt, contre la règle qui réserve ce rituel aux hommes, pour apprendre à réciter les prières de la liturgie juive. Elle invoque ensuite le paysage du rêve, qui se révèle le site idéal pour créer un espace-temps nouveau et perpétuer le dialogue avec son père.

That night, my father entered my dream, his manner and voice easy-going, kind, compassionate – as he was not in life. He listened to me speak about the family situation since his death, and nodded sympathetically but didn't address it directly. Instead, he said, "Come here" (...) (Scheier 1999 : 60)

Son père l'emmène dans les vastes landes de l'Europe de l'Est du XVII<sup>e</sup> siècle pour rencontrer des ancêtres qu'elle n'a jamais connus. Dans le même rêve, elle arrive même à voir le futur alors qu'elle raconte cette expérience à une petite fille que son amie décrira plus tard comme sa progéniture. Mais croire en ce jour nouveau alors que tout est encore gorgé de mort exige de

---

<sup>14</sup> Cet extrait présente aussi des références possibles à des symboles kabbalistiques qui ont influencé ma traduction et qui seront discutées plus avant dans le troisième chapitre.

traverser encore plusieurs obstacles et dans *Sunrise Mourning poem* (62-63), l'homophonie entre *morning* et *mourning* vient appuyer l'énormité de la tâche. En français, la même homophonie n'est pas possible, mais j'ai voulu me nourrir d'une émotion semblable plus discrètement en traduisant le titre par *Poème à l'heure / du lever du soleil*, et en réduisant l'espacement entre les lettres (Poème à l'heure) de manière à signaler une lecture phonétique révélant le mot « malheur » (Poèmalheur...).

Les multiples emboîtements temporels s'accompagnent aussi, dans le *Kaddish*, d'une multiplication des voix narratives. Le chant traditionnellement monodique de l'élégie se transforme alors pour accueillir la voix des ancêtres, solliciter la présence de fantômes ou d'êtres supranaturels (par exemple, dans la séquence des deux rêves et dans *Ellie's backyard* [64-65] et *Ghosts outside my window* [82-84]), celle des Patriarches et Matriarches en incluant leurs noms dans les prières et même celles des générations futures.

Interviennent aussi, de plus en plus visibles, les nombreuses inscriptions en hébreu et en yiddish dans les textes : il devient très clair que ces insertions incarnent l'héritage de Libby dans la chair même de l'élégie. Libby intègre ces langues à l'anglais, leur fait un nid comme elle accueille, symboliquement, ce patrimoine dans sa vie. Comme le signale Uppal à propos de l'élégie de Margaret Atwood, cette prolifération des voix participe d'une stratégie discursive qui utilise le langage comme un matériau pour *structurer* l'absence.

As Bowen postulates regarding the relationship of language to death, "though language cannot undo the ultimate absence of death, it can *structure* absence (52). Consequently, through active construction, a presence is created. The work of mourning for the speaker is performed through the psychic landscapes of dream and poetic imagination, where symbols and words structure absences into interactive spaces for the living and the dead (Uppal 2004 : 66-67).

À défaut de pouvoir nier cette absence, le langage permet d'articuler des stratégies pour accueillir une nouvelle forme de présence. Les passages en hébreu et en yiddish dans le texte acquièrent donc ici une fonction régénérative. C'est en voulant respecter cette fonction que j'ai choisi de laisser ces passages et ces marques de polyglossie tels quels en français, même si leur

lecture n'est pas familière à la majorité du lectorat francophone. Comme ces deux langues ne sont pas non plus connues de la majorité du lectorat anglophone canadien, Libby a intégré au recueil un glossaire pour informer ses lecteurs de la signification des passages en question. Traduire le glossaire en français me semble une solution tout aussi valable pour le lectorat francophone. Ma seule hésitation a été pour le verbe *daven*, issu du verbe yiddish *davennen*, dans les deux prières (*Elat Chayyim* [27-28] et *Yud of my heart* [91-92]). Selon Posen, *davennen* désigne une forme de prière pratiquée couramment par les adeptes du Renouveau juif, combinant le chant liturgique, la méditation profonde, et le balancement du corps : « It is intended to provide the individual with an intimate connection with the divine, and a sense of its palpable presence. To achieve this state, the ego must be dissolved and the self annihilated (...). *Davennen*, then, refers to the contemplative and transcendent aspect of the prayer » (Posen 2007 : 197). La forme *daven* a été adoptée dans le lexique de langue anglaise, qui en a maintenu l'idée du balancement dans la prière;

**daven**, *v. Judaism*. **a. trans.** To recite (a prayer or set of prayers). Such recitation is freq. accompanied by swaying, bending, or rocking to and fro. **b. intr.** To pray or recite in this manner. **z. intr.** To sway (as if davening); to rock to and fro.<sup>15</sup>

Comme en français *daven* n'a pas été intégré à la langue, le laisser tel quel dans le texte provoque une perte immédiate de référent, mais a l'avantage de signaler le type de prière spécifique associé à ce mot. Au point de vue discursif, cette décision permet aussi de respecter une autre des fonctions que le mot yiddish remplit dans le corps même du poème : la perte d'une langue, dans ce cas-ci le yiddish, et de toute une culture a été ravivée par la mort du père, et se la réapproprier, comme le fait ici Libby, l'accueillir dans sa langue même, donne à celle-ci un pouvoir médiumnique. Cette langue aujourd'hui en déclin, qui porte en elle les traces de

---

<sup>15</sup>*The Oxford English Dictionary* (c2003), John Simpson, Chief Editor, [2nd ed., orig. ed. 1989], OED Online, Oxford, England: Oxford University Press. (DRAFT ENTRY Mar. 2005) <http://dictionary.oed.com/cgi/entry/00338469>, (page consultée le 30 juin 2010).

plusieurs autres langues de la diaspora juive, a ici fonction de conjoindre le passé, le présent et le futur par son insertion dans le discours et de ramener à la fois le défunt et la survivante dans une communauté culturelle et spirituelle défiant les barrières du temps.

Dans *On the Acadia Roof* (94), le dernier texte du recueil, le temps du renouveau a atteint sa phase féconde, exprimée par l'explosion des possibles : « my heart explodes ». La souffrance du départ, ressentie comme un poids lourd, immuable, une graine noire et dure, a subi de multiples transformations, est sortie au grand jour, a germé dans une fusion des mondes pour finalement éclater et se disperser comme aigrettes d'asclépiade dans le vent « like milkweed pods sending tufts into the wind » (94). La rédemption des cœurs est ainsi offerte : « My heart is different, changed, grown another season, a season not experienced before, an older heart » (94). On assiste à une métamorphose où Libby littéralement y laisse sa-peau-toute-douleur pour découvrir, sensation d'entre les sensations, le bonheur d'une nouvelle peau, la sienne, effleurant la peau du ciel, en présage d'un nouveau cycle de vie : « It is safe to sit under the wide blue membrane of sky in my new skin, skin under skin, with quiet respect » (94). La réponse aux questions de la première prière *Elat Chayyim* « when you open will I find you / will you open open to me ? » (28) est ainsi formulée. La mort, qui a d'abord complètement isolé Libby, a été l'occasion pour elle d'entamer un processus de guérison qui lui aura permis de réinventer sa relation avec son père et de réinvestir le sens de son identité juive. L'élégie tout entière fait naître une nouvelle communauté culturelle où Libby ne sera jamais plus seule. Le *Kaddish* aura renouvelé le dialogue avec toute une culture et c'est sous cet angle que se présente également l'intertexte de la Kabbale.

## **1.6 Voix & écho de la Kabbale**

« Kabbale » est un mot qui signifie littéralement *transmission* tout en étant une des expressions hébraïques qui se traduit généralement par *tradition* (Scholem 2003 : 57). La Kabbale se présente aussi comme la transmission d'un savoir « ouvrant la voie aux choses divines » (Scholem 2003 : 7), un savoir qui s'est constitué au fil du temps en tradition mystique.

Le développement de cette tradition mystique tire son élan d'une dynamique qui peut sembler contradictoire : d'une part, cette pensée se structure à partir de la théologie religieuse juive traditionnelle en se servant du récit narratif de la Torah et des préceptes qui la gouvernent et d'autre part, elle s'oppose couramment à la tradition en proposant de nouvelles structures symboliques pour réinterpréter les textes sacrés à partir de l'expérience mystique. Qu'ils en soient conscients ou non, en érigeant leurs propres expériences mystiques en vérité, les kabbalistes avancent sur une voie qui vise à légitimer leur vision (souvent à contre-courant de celle de l'orthodoxie religieuse), et à repousser les limites de la tradition dont leur mysticisme est issu.

Avant tout, il faut partir du fait que toute mystique a deux aspects fondamentaux qui se contredisent ou se complètent : un aspect conservateur et un aspect révolutionnaire. (...) C'est ainsi que le mystique tire généralement de son expérience une confirmation de sa propre autorité religieuse; sa théologie et ses symboles se trouvent en même temps projetés dans ses expériences mystiques, mais n'en proviennent pas. Or, face à cela, on trouve un autre aspect de la mystique : justement parce qu'il se trouve dans un rapport fécond et immédiat avec l'objet de son expérience, il transforme et altère le sens de cette tradition d'où il tire sa vie. Il représente un facteur non seulement dans le processus de conservation de la tradition, mais en même temps dans le processus qui la développe et la pousse en avant (Scholem 2003 : 15 et 18).

Tout me porte à croire que Libby l'écrivaine cheminait sur la voie du mysticisme de la Kabbale, mais je n'oublie pas que le *Kaddish* est une œuvre littéraire et que si la Kabbale y est mentionnée sur la seconde de couverture, c'est à titre d'inspiration. Mais ce souffle qui traverse son écriture peut certainement être entendu comme résultant d'un choix conscient visant à tirer profit de la position paradoxale de cette pensée mystique envers le judaïsme plus traditionnel, position privilégiée qui permet à Libby de réinventer un judaïsme plus à son image.

Dans son analyse de corpus, Uppal propose de regrouper les élégies en trois catégories pour en faciliter l'étude : les élégies pour la perte d'un parent, les élégies pour la perte de lieux (lire ici les lieux où s'enracinent et se construisent des identités), et les élégies pour la perte d'une culture.

Although the predominant English-Canadian elegiac conceits of language and landscape as consolatory metaphors for reconnection between the living and the dead provide a means of

connecting a number of elegies from diverse backgrounds, how these metaphors are configured, and towards what specific end is dependent on the individual elegist and who, or what, the elegist is mourning. Consequently, my chapters deal with three general categories: elegies for parents, elegies for places, and elegies for cultural losses and displacements (Uppal 2004 : 29).

Plus que des catégories rigides ou normatives, elles se dessinent comme des regroupements thématiques qui permettraient, du moins c'est le souhait d'Uppal, de mieux analyser l'évolution du genre élégiaque anglo-canadien. Comme elle le dira elle-même dans son introduction, si elle s'est attardée davantage à examiner le *Kaddish* sous l'angle de la perte d'un parent, il est tout aussi possible d'examiner ce recueil dans la perspective d'une élégie lamentant la perte d'une culture.

(...) Libby Scheier's "Kaddish for my Father", in which the mourner reconnects with multiple generations of her Jewish ancestors, could easily be discussed as an elegy for cultural losses and displacements (...) However, the elegy is discussed as a feminist elegy for a parent (...) for its exploration of a tenuous father-daughter relationship which requires healing and reinvention through the process of mourning (39).

Si on examine le *Kaddish* dans la double perspective d'une élégie pour la perte d'un parent et la perte d'une culture, cela permet de comprendre, d'une part, comment l'écrivaine réussit à honorer son père tout en se rebellant contre la dévastation qu'a enclenché le patriarcat de son héritage familial, et, d'autre part, comment elle se positionne à son tour dans la dialectique qui avait secoué la génération de ses grands-parents et de ses parents opposant sécularisation et tradition religieuse pour maintenant réhabiliter, à travers le mysticisme de la Kabbale et l'angle féministe qu'elle y investit, une tradition spirituelle profondément liée au judaïsme.

Mais comment entendre l'écho de la Kabbale dans le texte et surtout, comment le traduire? Comment saisir la traduction d'un texte tissé dans les mailles de cet intertexte? Les premières références explicites à l'univers kabbalistique dans le *Kaddish* apparaissent dans le texte intitulé *Circle* (29) lorsque Libby participe à un rituel de guérison organisé par ses amis. Elle y reprend en hébreu la prière du Livre des Nombres (XII : 13) (*ana ayl na r'fa na la*), celle où Moïse demande à

Dieu de guérir sa belle-sœur, tombée malade sous le coup de la colère divine pour n'avoir pas reconnu en Moïse le prophète qu'il était. Libby écrit ensuite un peu plus loin *E-he-yeh, she'china, God and goddess*, faisant ici référence aux principes masculins et féminins de Dieu dans la Kabbale<sup>16</sup>. *Eheyeh* est le nom hébreu de Dieu révélé à Moïse dans les buissons ardents, *Eheyeh asher Eheyeh* (Exode III : 14), que Libby traduit ailleurs par *I am that I am* (Scheier 1999 : 12). Si *Eheyeh* est le nom en quelque sorte « public » que Dieu demande d'utiliser couramment pour le désigner, le tétragramme (YHVH), lui, reste imprononçable au commun des mortels. En fait, il n'aurait été prononcé qu'autrefois, par les Grands Prêtres du Second Temple de Jérusalem, pendant les cérémonies du Yom Kippour. Les différentes traductions d'*Eheyeh asher Eheyeh* et du tétragramme dans la Bible ont subi plusieurs transformations au cours des siècles, tel qu'en témoigne Meschonnic dans *Jona et le signifiant errant* (1981), soulignant avec acuité la nécessité de trouver une voie traductive qui puisse s'appuyer sur une démarche la plus éclairée possible lorsqu'il est question de référence à ces désignations divines :

J'ai transcrit, dans l'hébreu, ce que l'usage veut qu'on dise, qui est *adonay* (littéralement « mes seigneurs », pluriel de majesté, du mot *adon*, maître), pour ce qui est écrit, qui est le tétragramme du nom divin (les quatre lettres yod-hé-vav-hé) interdit à la prononciation chez les Hébreux depuis des temps si anciens que sa vocalisation même s'était perdue. Interdit qui suppose la puissance magique *du* nom, et *sur* le nom, et qui distinguait ainsi le dieu unique créateur du monde des autres dieux nationaux. On a vu dans le tétragramme une forme archaïque du verbe *haya*, d'où une glose ancienne : « celui qui est et qui sera toujours ». Les Septante avaient *o Kurios*, le Seigneur, et saint Jérôme *Dominus*, que reprenait Lemaistre de Sacy, par le *Seigneur*. Ce que refait la TOB. Pour le rabbinat et Segond, *l'Éternel* traduit cette glose, qui est tirée aussi des interprétations de la réponse de Dieu à Moïse (Exode III, 14), que les Septante traduisaient *ego eimi o òn*, « je suis celui qui est » ou « je suis qui je suis », y incorporant une certaine platonisation de la divinité (Meschonnic 1981 : 68- 69)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> L'explication plus détaillée de ces références sera présentée au troisième chapitre.

<sup>17</sup> Quelques autres exemple de traduction : la Bible de Jérusalem (2009) traduit *Je suis celui qui est*, celle traduite par Chouraqui (1975) traduit « Je suis qui je suis. *Ehyé aher Ehyé !* », Segond (1980) : « Celui qui s'appelle "Je suis" », la Bible Bayard / Médiaspaul (2001): « Ehyeh aher ehyeh, " je serai : je suis" ».

Le contexte de ma traduction du *Kaddish* est cependant très différent du contexte qui a mené Meschonnic à traduire le *Livre de Jona* ou la Bible hébraïque. Quand Meschonnic traduit la Bible, il la traduit directement de l'hébreu alors que je traduis un texte en anglais, inspiré d'une pratique spirituelle de la mystique juive où la Torah est le prisme, ou le fondement, sur lequel elle repose. Une Torah, donc, interprétée mystiquement par la Kabbale. Les courants de mystique juive et les courants religieux orthodoxes appréhendent différemment le monde en général, et la Torah en particulier. Historiquement, ces courants ont souvent tracé des discordances interprétatives au cœur desquelles se sont néanmoins esquissés les grands traits d'une identité culturelle juive riche et métissée. Et c'est sans doute ce lien entre univers religieux et identité culturelle qu'il importe de placer dans une juste perspective.

Après la publication des premiers écrits de Gershom Scholem sur la Kabbale au début du XXe siècle<sup>18</sup>, nombre d'individus ont réinvesti cette tradition, répondant peut-être ainsi à un certain questionnement sur la place à donner au religieux et au spirituel dans l'identité juive. Dans *Jona et le signifiant errant*, Meschonnic (1981) interroge les motifs ayant conduit de nombreux soixante-huitards qui « suivent des séminaires de Talmud ou de Kabbale » à vouer un certain culte à la lettre et au signe, et à se réfugier, en partie du moins, « du côté de l'irrationnel » (1981 : 103)<sup>19</sup>. Le questionnement identitaire juif a certainement été à l'origine de mouvements de quête identitaire et spirituelle en Amérique, notamment aux États-Unis. Pour Libby, c'est la réévaluation de sa relation avec son père qui la pousse à réexaminer son propre héritage culturel à travers l'univers kabbalistique. Mais cette quête ne s'est pas faite dans un vacuum

---

<sup>18</sup> *Les grands courants de la mystique juive*, dédié à la mémoire de Walter Benjamin, « l'ami de toute une vie » est l'ouvrage le plus connu de Scholem. Rassemblant le contenu d'une série de communications données à New York, il a été publié en anglais pour la première fois en 1941, sous le titre original de *Major Trends in Jewish Mysticism*.

<sup>19</sup> Meschonnic mentionne la Kabbale directement à deux reprises dans son livre (en page 103 et 127), mais il est important de préciser que son propos, plutôt que d'offrir une critique de cette tradition mystique, vise plutôt à souligner comment elle a été au centre d'une recherche identitaire (mal ciblée selon lui) chez les Juifs des années 70 et 80.

social. Libby s'inscrit dans le courant de ceux et celles que les Américains ont surnommés les « Seekers » (Ariel 2006 : xii-xx) qui, en renouvelant le sens de leur spiritualité, cherchent à ranimer leur identité juive dans la société contemporaine. Nombreux à ne plus se reconnaître dans les traditionnelles institutions religieuses ou sociales qui leur semblent figées, ils adopteront une approche plus personnelle de leur judaïsme en procédant d'un tri parmi les pratiques religieuses et spirituelles qu'ils désirent embrasser. Issue d'un mouvement qui a pris son essor pendant les années de la contreculture américaine, l'exploration des *Seekers* comporte de multiples facettes. Le mouvement de Renouveau juif, le courant le plus organisé, est un mouvement éclectique intégrant des éléments du judaïsme traditionnel, de l'hassidisme extatique et de la méditation bouddhiste (entre autres) en cherchant à maintenir un dialogue ouvert avec les différentes confessions religieuses. Ses adhérents se sont regroupés un peu partout aux États-Unis dans des centres, dont Elat Chayyim où Libby a séjourné brièvement.

Jewish Renewal promotes authentic Jewish spiritual experience by embracing the mystical tradition of *Hasidism*. Unlike some New Age groups that dabble in Kabbalah, the center of gravity of this group is rooted within traditional Judaism even as they emphasize the mystical tradition over other Jewish traditions. They are also eclectic and incorporate elements from Buddhism and other Eastern traditions. Their greatest accomplishment so far is that they have created small communities across the country and have reintroduced elements of ecstasy, sensuality, music and dance into the Jewish experience of communal prayer (Ariel 2006 : xviii-xix).

L'intérêt de Libby pour la Kabbale se lit donc ici non pas comme un mouvement vers l'« irrationnel », mais interroge directement les confluences de l'héritage culturel qui l'a marquée. Il importe de comprendre que ce mouvement relève moins d'une nostalgie pour un passé révolu que d'une volonté de partir des fragments, des parcelles identitaires, pour construire quelque chose d'unique et de pertinent aujourd'hui. Peut-être même pour reconstruire ce qui a été perdu. Quand Uppal parle des élégies pour la perte d'une culture, on peut voir l'élégie du *Kaddish* comme un travail d'écriture mû par le désir de placer l'intertexte de la Kabbale dans ce renouveau culturel. Plutôt que de figer la lecture du *Kaddish* dans un paradigme qui isolerait d'un côté le rationnel d'une identité juive séculaire ou a-théologique et de l'autre l'irrationnel d'un mouvement mystique, il est plus utile de voir comment l'union des

tensions qui ont porté les différentes quêtes religieuses, séculaires, et spirituelles juives a pu donner un sens nouveau à la tradition kabbalistique que Libby reprend dans son *Kaddish*.

Et cela m'amène immédiatement à devoir me positionner, en tant que traductrice, par rapport à la symbolique kabbalistique qui est visible, ici et là, dans son recueil. Pour ce faire, je ne pourrai faire l'économie d'une présentation sommaire des principales doctrines de la Kabbale qui se manifestent dans le recueil, et des stratégies traductives que j'ai choisi d'adopter. Celles-ci feront l'objet du troisième chapitre. Mais en amont, il me semble important de ne pas évacuer certains présupposés sur lesquels ces contraintes reposent.

Il me semble évident que je ne peux aller plus avant sans poser quelques jalons : s'il est vrai que le *Kaddish* s'inspire de la Kabbale, et que celle-ci est comprise comme une tradition spirituelle profondément ancrée dans le judaïsme, il me faut distinguer l'un de l'autre, c'est-à-dire distinguer le texte de l'intertexte, pour mieux comprendre la nature de leur tissu et comment je pourrai m'en saisir. Je voudrais explorer les tensions qui m'habitent quand j'examine la relation entre le caractère mystique de la Kabbale, sa traduction dans le *Kaddish* et sa traduction dans le texte que je propose.

Dans ce recueil, le trait identitaire sous lequel se présente la Kabbale est ancré dans le langage d'un intertexte qui se place en parallèle du sacré et qui peut sembler y placer de facto le texte du *Kaddish*. N'étant ni juive, ni kabbaliste, ni particulièrement croyante, il me faut comprendre la position de départ que j'occupe pour être en mesure d'assumer des choix traductifs cohérents. La double sacralisation possible de la Kabbale et de la poésie constitue peut-être la première pierre de gué sur laquelle je dois poser le pied pour chercher ma voie traductive. Dans le chapitre suivant, je tenterai donc d'exposer les perspectives et les points de vue m'ayant permis de trouver mon passage parmi les voies possibles du traduire.

## CHAPITRE 2

### VOIES

#### 2.1 *Tendre à saisir*

Le premier constat que je dois faire au seuil de ce chapitre concerne les tensions qui m'habitent. Et elles sont violentes. La première, celle d'avouer que je n'ai pas compris le texte; la deuxième, que dès le départ j'ai refusé de le considérer comme sacré, ou de considérer qu'il recelait des secrets qu'il me fallait débusquer un à un pour tous me les approprier, comme s'il m'avait fallu trouver le grand X de la carte d'une île au trésor sous lequel était enterré un butin. Aussi séduisantes qu'aient été ces pistes, je me suis trouvée incapable de les prendre. Pourquoi? Parce que pour moi, il ne s'agissait pas d'un texte à « comprendre ». C'est un texte écrit beaucoup plus près de l'émotion que de la raison, sans pour autant sombrer dans l'irrationnel. Le rationnel et l'irrationnel n'ont pas été les axes prioritaires qui ont orienté mes pas à travers la cartographie poétique de ce texte, qui se dessine plutôt selon des lignes de tensions – tendu entre l'amour et la haine, le désir et le dépit, la vie et la mort, le visible et l'invisible, le judaïsme « traditionnel » et le mysticisme kabbalistique, la construction et la déconstruction, la famille et la solitude, le mot et le silence d'une méditation.

Si j'ai pu comprendre quelque chose au texte, c'est davantage par l'extension étymologique du verbe comprendre « *comprehendere* », où « comprendre » signifie « saisir ensemble »<sup>1</sup>. Bien sûr, pour traduire, il aura fallu analyser, interpréter, inférer certaines choses à partir d'autres choses tenues pour vraies : il aura fallu tendre des fils. Encore une tension. Mais je ne me serai pas

---

<sup>1</sup> Empr. au lat. class. *compre(he)ndere* (composé de *cum* « avec » et *prehendere* « prendre, saisir ») littéralement « saisir ensemble ». Définition tirée du dictionnaire *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, Rey, dir. (2009), [version 2.1], Paris : ATILF, < <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/comprendre> >, (page consultée le 26 juillet 2010).

bornée à une compréhension définie strictement par le *logos*. Non, je n'ai pas *compris* le texte, il n'a pas fini de faire des vagues en moi, il vit encore. Je n'ai pas *compris* le texte, je l'ai pris, j'en ai été saisie : je me suis plutôt trouvée dans l'acte de prendre. Qu'est-ce que cela veut dire pour une théorie de la traduction? Certes pas qu'elle est inutile. Mais plus simplement, qu'une large part du geste de traduire, pour moi, va demeurer mystérieuse. Pas secrète, puisque j'ai tout de même pu retracer l'origine probable de certaines flexions de mes choix – qui feront l'objet de ce chapitre –, pas volontairement occulte – je m'attacherai à rendre mon processus le plus clair possible –, et pas sacrée non plus, parce que ce serait faire offense au souffle du *Kaddish* que d'en cristalliser la traduction dans un geste bétonné, sûr de son coup.

Considérer le texte du *Kaddish* comme sacré lui aurait enlevé, d'après moi, sa capacité d'être saisi, en instaurant une ligne de rupture entre l'expérience humaine et l'expérience mystique. Le travail d'écriture de Libby, bien qu'inspiré du sacré, se garde pourtant de se figer en intouchable : tant dans les choix qu'elle fait avec le yiddish et l'hébreu, que dans sa manière de « traduire la Kabbale », Libby s'empare des traditions pour rendre féconde la jonction d'un passé porteur de renouveau auquel elle intégrerait sa propre lumière, pour utiliser un mot qu'elle emploie si souvent. À cet égard, il est intéressant de noter, dans le glossaire, comment elle appréhende le sacré à travers sa propre traduction, comme ici à l'entrée *Elohey Avraham, elohey Sarah* :

Literal and traditional translation: "God of Abraham, God of Sarah". Justin Lewis has offered the translation, "Strength of Abraham", which has etymological connections with the word "Elohey." I have chosen to use the word "breath." This line and the subsequent lines in English, through "breath of Leah" are from the beginning of the Amidah (see above). The more traditional version of the prayer does not list the women's names, but egalitarian Jews have added them (...)(Scheier 1999 : 187).

Ici, elle indique clairement qu'elle est allée au-delà des traductions habituelles du terme *Elohey* pour offrir la sienne : breath, souffle. Le souffle qui donne la vie. Dans ces quelques lignes, Libby expose que sa traduction des noms sacrés doit servir sa propre démarche au-delà de

traductions plus traditionnelles et littérales. La tradition n'acquiert ainsi son sens qu'au prix d'une réactualisation subjective assumée et incarnée.

L'écriture de Libby puise toute sa force de sa proximité avec l'expérience humaine. Le rituel mystique ici inspire, initie, sert de fondement à la fonction rituelle de l'écriture élégiaque qu'Uppal mentionnait dans son premier chapitre. Ce rituel est aussi offert en partage : Libby donne des pistes dans son glossaire pour laisser entrer le lecteur dans son univers. Son écriture, sa préhension du langage employé pour structurer une présence au-delà de l'absence, n'en perd pas pour autant sa dimension humaine. Aussi ai-je saisi toute la tissure des liens entre la constellation des références à la Kabbale et l'écriture poétique comme une unité proprement et profondément humaine et non pas sacrée. Inspirée certes par le sacré, un sacré au sens où Meschonnic l'entend, qui fusionne l'humain et le cosmique à distinguer d'un sacré immuable<sup>2</sup>.

Il est vrai que cette unité n'est pas libre de tensions. Libby a *traduit* son expérience du mysticisme de la Kabbale dans le *Kaddish*. Elle a choisi d'illuminer une thématique kabbalistique particulière (qui sera exposée au troisième chapitre) permettant de lire une trame narrative distincte, mais non concurrentielle à la trame exposée au premier chapitre (celle d'une élégie pour la perte de son père). J'ai fait de mon mieux pour ne pas passer à côté des références kabbalistiques dans le texte. La Kabbale étant une tradition qui s'emmaille autour du paradoxe de la révélation et du voilé, si ma traduction masque involontairement des références que je n'aurais pas débusquées, celles qui l'auront été permettront à tout le moins d'entrevoir les pistes permettant de comprendre la thématique explorée. La plupart des références possibles à la Kabbale sont forgées en filigrane dans le texte de départ. Pour les traduire, il aura certes fallu porter une attention serrée aux choix des signifiants, à la syntaxe et aux réseaux symboliques

---

<sup>2</sup> À propos de la distinction entre le sacré et le religieux dans la Genèse, Meschonnic écrit : « Mais le texte, lui, montre clairement qu'il y a d'abord le sacré, j'entends par là le fusionnel de l'humain au cosmique et à l'animal » (Meschonnic 2007 : 67).

qui peuvent être signalés dans le texte de départ et dans ma traduction. Mais dans la majorité des cas, la présence de ces références n'a pas modifié les choix d'écriture que j'avais déjà faits. Plusieurs d'entre elles orientent la lecture du texte sans cependant lui imposer une direction unique. Les tensions internes entre les contraintes traductives liées à l'aspect codé du texte et celles liées à l'écriture poétique sont celles-là mêmes qui donnent au *Kaddish* et à sa traduction une dimension fondamentalement ouverte : que dans le plus petit signe soit logé le potentiel de nombreuses lectures possibles permet de comprendre l'élégie entière comme un commencement, un *yud*, un poème et une prière indicible qui peuvent être repris à l'infini.

Les failles de ma compréhension, autant du texte que du geste de traduire, sont ultimement pour moi la clé me permettant de danser encore avec ce texte source, d'où j'ai pu puiser réflexions sur le langage, les langues, les textes, la traduction, les rythmes, les corps, la vie et la mort de l'écriture. Sans plus prétendre maîtriser la vérité de cette étude, je peux maintenant tenter d'en préciser l'objet : essayer de prolonger le dialogue qui s'est joué en moi tout au long de ce magnifique été qui m'a vue traduire le *Kaddish*.

## **2.2 *Au commencement, il y a le mot.***

Écrire qu'une large part du geste de traduire ne se situe pas dans la compréhension, c'est écrire qu'elle ne s'attache pas uniquement au *sens* des mots. Je ne suis certes pas la première à l'écrire. Benjamin, Meschonnic, Berman, et plus récemment, Folkart, ont aussi choisi de privilégier ce chemin, même si leurs propos ne convergent pas nécessairement vers les mêmes conclusions.

En appelant une théorie critique de la traduction, Meschonnic arrime son œuvre (théorique et traductive) à son désir de renouveler le regard et l'écoute du traducteur envers le corps du langage lorsque celui-ci s'incarne dans l'espace du texte. La réflexion qu'il propose sur la traduction dans *Jona et le signifiant errant* (1981) cherche à modifier en profondeur la fondation sur laquelle reposent les théories du langage et du traduire. Partant de la conception d'un signe

scindé entre « un signifiant à oublier, et un signifié totalisateur » (Meschonnic 1981 : 34), s'est élaborée, selon l'auteur, une théorie de la traduction qui se polarise encore aujourd'hui entre les tenants de l'équivalence communicative et ceux de la correspondance formelle de Nida, où il y aurait « le fond d'un côté, le sens, mis du côté pragmatique, fonctionnaliste et instrumentaliste; la forme de l'autre côté » (Meschonnic 1981 : 33).

Pour Meschonnic, il était impératif de « déplacer la théorie du sens » (1981 : 34)<sup>3</sup>, que seule pouvait amener la compréhension du discours vu « comme rythme majeur, organisation de la signifiante dans et par des sujets, organisation subjective des discours » (35). Signifiante dont Walter Benjamin dans « La tâche du traducteur » (1971), avait déjà ébauché les contours en soulignant que traduire n'était pas tant, note Meschonnic, affaire de « sens à sens, de langue à langue, mais un rapport » (1981 : 36) liant « le mode de visée de l'original » et « la littéralité dans la transposition de la syntaxe » (Benjamin 1971 : 271). Et ce qui est à traduire, selon Meschonnic, c'est la pensée poétique :

La pensée poétique est la manière particulière dont un sujet transforme, en s'y inventant, les modes de signifier, de sentir, de penser, de comprendre, de lire, de voir – de vivre dans le langage. C'est un mode d'action sur le langage. (Meschonnic 1999 : 30)

Saisir un discours dans sa pensée poétique exige évidemment de transiter par une lecture subjective du traducteur, historiquement et idéologiquement située, que ce dernier doit s'efforcer de reconnaître dans la mesure où il en est conscient. Il est indéniable que ma lecture n'est pas idéologiquement neutre, et quelques indices de ce qui en motive la direction aideront à mieux situer ma position traductive.

---

<sup>3</sup> Meschonnic vise ici spécifiquement la *Théorie interprétative* ou *Théorie du sens* de l'École de Paris (à laquelle se rattachent surtout Danica Séleskovitch et Marianne Lederer). Sans vouloir simplifier à l'excès cette école de pensée, on peut dire qu'elle s'est surtout attachée, en ce qui a trait à la traduction, à prioriser le sens du message sur la forme qu'il peut prendre.

En poésie, le lecteur est souvent interpellé par l'absence de particules, de ponctuation, par des fins de phrases escamotées, des articulations syntagmatiques imprévisibles, par un texte qui semble naître en même temps que soi. Et c'est dans cette apparente absence et dans cet espace que se reçoit le don d'une présence plus grande que soi, d'un texte qui se dépasse lui-même pour s'ouvrir vers l'autre. C'est précisément par cette ouverture que j'ai voulu saisir la traduction, saisir le texte pour le faire passer dans l'autre langue, le prendre et le redonner à ce qui s'ouvre en moi.

Dans *La prose du monde* (1969), Merleau-Ponty réfléchit au langage et à l'acte de lecture, où le lecteur croit s'être entretenu « d'esprit à esprit » avec l'auteur, mais où en réalité, il a été projeté loin des mots (17). « À la faveur de ces signes dont l'auteur et moi sommes convenus, parce que nous parlons la même langue, il m'a fait croire que nous étions sur le terrain déjà commun des significations acquises et disponibles. Il s'est installé dans mon monde. Puis, insensiblement, il a détourné les signes de leur sens ordinaire, et ils m'entraînent comme un tourbillon vers cet autre sens, que je vais rejoindre » (18-19). Et de ce langage parlé, écrit-il, j'entends en moi l'écho d'un « langage parlant » (17). « Quand je parle... », écrit-il, « ce n'est pas même le mot à dire que je vise, et pas même la phrase, c'est la personne », « ma parole est à la fois organe d'action et de sensibilité, cette main porte des yeux à son extrémité » (28). Et quand j'écoute, « le discours se parle en moi (...). Dans les deux cas, je me projette en autrui et je l'introduis en moi » (28). Pour Merleau-Ponty, le « je » qui parle est installé dans son corps non pas comme en une prison, mais comme en un vaisseau.

Merleau-Ponty ne s'est pas penché en profondeur sur la traduction, mais l'espace de lecture qu'il explore dans *La prose du monde* est celui-là même par où le texte m'attrape jusqu'aux mots de ma propre expérience. C'est là que se situe mon désir de nommer par quels détours ma lecture assume une nouvelle présence. Et la présence du corps dans l'équation du traduire est une donnée à laquelle j'ai voulu porter une attention particulière, comme je l'expliquerai dans les prochains paragraphes.

L'exploration des gestes du traduire m'amène à vouloir décrire le plus précisément possible le processus que j'ai suivi pour tenter d'expliquer ma propre perception de cette expérience. Il est intéressant de souligner comment cet exercice s'est avéré pour moi excessivement plus difficile à faire que la traduction même. C'est sans doute lié, en partie du moins, à la difficulté de porter un regard analytique sur soi-même alors que l'expérience est si proche. D'autant plus qu'il y a une telle part d'intuition et d'improvisation dans les gestes du traduire qu'il est difficile de ne pas tomber dans le vague et dans un excès de métaphores lorsqu'on essaie de parler d'un processus qui ne se laisse, de toute manière, jamais saisir complètement. Néanmoins, les différentes perspectives que le regard critique amène sur la pratique permettent d'établir des points de repère qui à leur tour continueront à enrichir l'expérience. Et tout comme il importe de continuer à stimuler la discussion au-delà de la scission du signe entre signifiant et signifié, il est essentiel de continuer à « travailler » les liens entre théorie et pratique : la théorie peut servir à mieux percevoir ce qui est en jeu dans la pratique du traduire, et la pratique peut nourrir la réflexion théorique.

Depuis le début de ce chapitre, j'ai fait appel à des notions d'espace et de corps parce que pour moi, ce sont des données fondamentales de ce dialogue multiple entre le texte source et moi d'une part, et entre moi et ma traduction d'autre part. La manière la plus concrète que j'ai d'illustrer ce processus est de partir encore une fois de ma propre expérience, en traçant un parallèle avec un autre processus qui m'a semblé présenter de nombreuses similarités avec la traduction : la danse contact (pas la danse érotique à quelques dollars, mais la forme d'improvisation en danse contemporaine connue sous ce nom). Pour moi, sentir par où se dirige le mouvement d'un texte à sa lecture relève avant tout d'une logique d'improvisation intuitive semblable à celle de la danse contact. Mais ici, l'expérience du langage inscrite en tout corps, crée des multiples réseaux d'embranchements connotatifs, dénotatifs, émotifs et culturels rattachés à mon apprentissage des deux langues, où les tensions qui résultent de ce contact entre réseaux redynamisent cet ensemble constamment. Initiée par les chorégraphes américains Nancy Stark et Steve Paxton dans les années 70, la danse contact a été ainsi définie par Paxton;

The improvised dance form is based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion—gravity, momentum, inertia. The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of wilfulness to experience the natural flow of movement. Practice includes rolling, falling, being upside down, following a physical point of contact, supporting and giving weight to a partner.

Contact improvisations are spontaneous physical dialogues that range from stillness to highly energetic exchanges. Alertness is developed in order to work in an energetic state of physical disorientation, trusting in one's basic survival instincts. It is a free play with balance, self-correcting the wrong moves and reinforcing the right ones, bringing forth a physical/emotional truth about a shared moment of movement that leaves the participants informed, centered, and enlivened. (Paxton, CQ Vol. 5:1, Fall 1979)<sup>4</sup>

Dans cette forme de danse, que j'ai pratiquée dans ma jeune vingtaine, le principe de base est de se laisser guider par le mouvement de deux corps en contact, surtout physiquement, mais aussi parfois visuellement, ou symboliquement, l'un avec l'autre. Par exemple, le corps de l'un s'ancre parfois dans le sol pour accueillir l'autre, ou est soulevé par l'autre qui devient le pivot. Parfois le souffle devient l'unique point de contact. Il y est aussi question de présence mutuelle (décrite ici comme l'abandon d'une certaine volonté de contrôle), d'équilibre, d'une bonne connaissance des capacités et des limites du corps, et de la « vérité » d'un moment partagé de mouvement. Il n'y a jamais, à proprement parler, de chorégraphie établie d'avance. Il faut vraiment délaissier la notion d'un contrôle et la troquer pour une présence totale à l'échange qui a lieu, et s'abandonner au mouvement de la danse. C'est de la forme de la danse elle-même, donc du contact entre les deux corps vivants, qu'émerge le mouvement<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Une des premières définitions donnée par Steve Paxton et d'autres danseurs, publiée dans *Contact Quarterly*, Vol. 5:1, Fall 1979, (c'est moi qui souligne). Cette citation est publiée sur la page Web de Contact Quarterly, où la référence n'est malheureusement pas complète :

<<http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/resource.html>> (page consultée le 29 sept. 2010).

<sup>5</sup> Le Web offre de multiples bandes vidéo de ce type de danse, dont celui-ci : <http://www.youtube.com/watch?v=cW6XtgMeSXE> (page consultée en juin 2010).

Parler de traduction en termes de danse contact, c'est surtout parler de corps et de subjectivité. À cet égard, je m'en voudrais de ne pas mentionner le travail exploratoire de Douglas Robinson qui, surtout dans *Who translates?* (2001), examine la traduction sous l'angle d'un *channeling* entre le traducteur et « l'esprit » de l'auteur pour élargir la question somatique au sujet traduisant :

Modern translation has discredited the idea of the translator as passive conduit or vessel. (...) my belief is not that the translator *is* a passive conduit or vessel, and certainly not that the translator *should be* a passive conduit or vessel. (...) Channeling in the spiritualist literature is much more of a meeting of minds than it is the total possession of a living body by a discarnate mind. (...) Spirit-channeling is the originary prerationalist construct that I employ to set up my explorations of what I take to be post-rationalist moments in contemporary translator subjectivities (Robinson 2001 : 15-16).

Pour moi cependant, peut-être à cause des connotations religieuses entourant le concept d'esprit, le processus de traduction n'a jamais été conçu ou senti comme un dialogue entre « l'esprit » de l'auteure et le mien, bien que la présence de Libby dans mes souvenirs ait maintes fois été ravivée. Les poèmes sont des créations littéraires et les traductions aussi. Les mots ne touchent pas aux choses et ne dansent pas d'eux-mêmes. Entre la lecture et la traduction toutefois, des fragments de mots ont créé d'autres univers. C'est pourquoi le parallèle avec la danse contact s'articule mieux, pour moi, autour de la représentation du lire et du traduire comme des actes permettant de « percevoir » des corps en mouvement, à partir de ma propre expérience du langage.

Ici, il s'agit de deux corps qui prennent vie en moi. Le corps du texte qu'a écrit l'auteure, aussitôt que je le lis, provoque des réactions, des stimuli, et des représentations nouvelles, auxquels je donne, peu à peu, un corps, une vie. Une vie qui entre en contact avec mon expérience des deux langues qui entament ainsi leur propre danse. Tout comme la danse contact, la traduction m'amène forcément à vivre l'altérité de quelque chose, une parole, qui bouge en moi, différente de celle qui y bougeait déjà. Les premiers mouvements du traduire sont des mouvements d'approche : une première appropriation du texte passe souvent par un mot à mot presque

intégral, où j'apprends autant de la langue source que de ma langue à moi en cherchant des équivalences dans les dictionnaires. Mais, arrive bien vite ce moment où le texte traduit se montre tel qu'il est : une structure sans mouvement propre. C'est au deuxième moment du traduire que la véritable danse commence.

### 2.3 À tout dire

Tout au long de ce processus de traduction, j'ai été nourrie des réflexions de Merleau-Ponty sur l'intersubjectivité du langage dans *La Prose du monde* (1969). Ce magnifique texte inachevé<sup>6</sup> m'a réconfortée dans ma perception selon laquelle lorsque je traduisais le *Kaddish*, il s'agissait davantage que d'une simple opération de sens à sens, de dénotativité. Merleau-Ponty avance qu'il y a « certes, un intérieur du langage, une intention<sup>7</sup> de signifier » (51), mais quand elle s'accomplit, cette intention ne peut s'accomplir tout à fait. « Pour qu'une chose soit dite, il faut qu'elle ne soit jamais dite absolument » (52).

La lecture est un affrontement entre les corps glorieux et impalpables de ma parole et de celle de l'auteur. Il est bien vrai, comme nous le disions tout à l'heure, qu'elle nous jette à l'intention signifiante d'autrui par-delà nos pensées propres comme la perception aux choses mêmes par delà une perspective dont je ne m'avise qu'après coup. Mais ce pouvoir même de me dépasser par la lecture je le tiens du fait que je suis un sujet parlant, gesticulation linguistique, comme ma perception n'est possible que par mon corps. (...) On n'aura pas idée du pouvoir du langage tant qu'on n'aura pas fait état de ce langage opérant ou constituant qui apparaît quand le langage constitué, soudain décentré et privé de son équilibre, s'ordonne à nouveau pour apprendre au lecteur – et même à l'auteur, – ce qu'il ne savait ni penser ni dire (21-22).

Cette idée que le langage se dépasse lui-même dans la lecture que nous faisons d'un texte amène à postuler qu'il y a deux fois nécessité de reconnaître : reconnaître quelque chose de

---

<sup>6</sup> Merleau-Ponty est décédé avant de terminer son manuscrit, que l'éditeur a cependant tenu à publier, accompagné des notes que Merleau-Ponty y avait laissées en marge du texte.

<sup>7</sup> Le terme *intention* utilisé ici semble être utilisé dans son sens référentiel habituel, comme une volonté, un désir de.

connu, d'entendu, à partir d'un système de langue commun entre l'auteur et le lecteur, et connaître à neuf, re-connaître, se laisser emporter par ce connu vers l'inconnu des choses inaugurales dans la parole toute neuve qui vient de naître en nous par la lecture. Ainsi, le texte nous ouvre à des constructions nouvelles, inédites. Peut-être est-ce parce qu'il y a, dans tout désir d'expression, un désir qui dépasse toujours sa propre capacité à revêtir un caractère formel, mais qui, lorsqu'il se matérialise pour prendre forme, réussit néanmoins à y subsister partiellement par la potentialité du résidu qu'il y laisse. Et peut-être aussi est-ce précisément par cette incapacité à s'engendrer tout à fait, à *tout* dire, que ce même désir-qui-n'a-pas-tout-dit réussit à prendre vie dans la lecture que nous en faisons, qui fait que nous pouvons et nous voulons encore écrire et parler.

La parole en un sens reprend et surmonte, mais en un sens conserve et continue la certitude sensible, elle ne perce jamais tout à fait le « silence éternel » de la subjectivité privée. (...) Nous ne comprenons même le langage qu'à ce prix. (...) Dire qu'aucun signe isolé ne signifie, et que le langage renvoie toujours au langage, puisqu'à chaque moment seuls quelques signes sont reçus, c'est aussi dire que le langage exprime autant par ce qui est entre les mots que par les mots eux-mêmes, et parce qu'il ne dit pas que par ce qu'il dit (...) (Merleau-Ponty 1969 : 61-62).

Dans *Second Finding* (2007), Barbara Folkart se livre à des réflexions similaires sur le langage dans l'optique du traduire, particulièrement en ce qui a trait à la traduction de la poésie. Folkart reprend partiellement le modèle *système / idiome / parole* proposé par Maurice Pergnier<sup>8</sup>, pour préciser que tout idiome est formé par ce qu'elle appelle le *déjà-dit* (*the already said*) (Folkart 2007 : 3) et constitue le matériau brut dont l'écrivaine ou la poète s'empare pour en faire un nouvel usage dans le discours. Mais il est aussi dans la nature du système de langue de finir par

---

<sup>8</sup>Pergnier (1978), *Les fondements sociolinguistiques de la traduction*, Paris, Librairie Honoré Champion. Selon cette perspective, *système* décrit le réseau des relations abstraites qu'entretiennent les éléments d'une langue entre eux; *parole* incarne la manière dont ce réseau s'actualise dans les énonciations des locuteurs; et *idiome* représente le répertoire des formes modélisées de la parole. Dans le système de la langue, l'idiome occupe une fonction sociale indispensable, selon Folkart, fournissant aux locuteurs des modèles d'expressions déjà construits (du *déjà-dit* qui a valeur d'exemple), que ces derniers reprennent pour se rapprocher d'une expérience déjà vécue par d'autres locuteurs.

fossiliser l'idiome en clichés, en idées reçues. Selon Folkart, la vocation du poème est précisément de libérer l'idiome de sa valeur d'exemple pour rapprocher l'écriture de ce qui voit le jour dans l'événement du poème, pour la rapprocher de l'expérience du monde : « to break out of the already said and to force its way through the walls of language and to put us into more or less unmediated contact with fragments of the world » (1).

Folkart cherche à ouvrir les paramètres qui ont amené les théories actuelles du traduire à assigner une position dominante à la traduction de l'idiome et de la dénotativité, particulièrement dans le domaine de la traduction de la poésie (6)<sup>9</sup>. Et si les théories tendent à situer la traduction dans un espace d'équivalence entre deux textes, note-t-elle, il est plus utile de l'envisager en termes d'équivalence d'impact poétique<sup>10</sup> plutôt qu'en termes d'équivalence dénotative. Pour Folkart, « no poem ever lives in its denotation » (29). Dans ses propres termes, elle fait ici front commun avec Meschonnic pour tenter de transmuter les perspectives théoriques actuelles sur la visée du traduire. Et lorsqu'elle reprend une citation de Schmidt (1980) : «...the poet expresses "not what he knows already but what he did not know until the poem was written" (C.H. Sisson paraphrased in Schmidt 1980, 25) » (Folkart 2007 : 61), elle en arrive à une conclusion très semblable à celle de Merleau-Ponty lorsqu'il écrit que le langage opérant projette à la fois l'auteur et le lecteur dans la découverte.

Chez Folkart, la marche de la poète vers ce qu'elle invente dans l'écriture d'un réel-à-naître peut ressembler à celle d'un funambule de l'idiome. La poète y avance comme sur un fil tendu entre des édifices déjà construits, sur les chemins inédits de sa propre défriche :

---

<sup>9</sup> Il serait intéressant de réexaminer cette affirmation à partir d'un corpus de traductions de recueils poétiques publiés dans la dernière décennie. Y observerait-on les mêmes courants aujourd'hui? La question reste ouverte...

<sup>10</sup> «To put it another way (if you insist on envisaging translation in terms of "trade-offs" and "equivalences"), the translator's strategy can be to trade all the rest against poetic impact – not necessarily *the* impact produced by the source text, but *an* impact » (Folkart 2007 : 40).

The poem, in short, is an act of *ratio difficilis*. In order to get as close as possible to the real – the *felt* real, the unsemiotized residue of experience that lurks in the crevices of the already-said – poetry discards the templates of ordinary language, the ready-made wordings and world-views of the tribe (...) (61).

Et pour se rapprocher de l'expérience, la traduction doit se placer dans la même mouvance originelle pour permettre un véritable « saisir ensemble ». Pour Merleau-Ponty, la parole de l'écrivain ou du poète « tâtonne autour d'une intention de signifier qui ne dispose d'aucun texte pour se guider, qui justement est en train de l'écrire. Et si nous voulons saisir la parole dans son opération la plus propre, et de manière à lui rendre pleine justice (...), il nous faut être sensible à ces fils de silence dont le tissu de la parole est entremêlé (...) » (Merleau-Ponty 1969 : 64).

À marcher sur la trame réflexive de tous ces fils tendus, il m'aura été possible de me sentir habilitée à habiter ce texte, à le laisser m'habiter, au-delà de ce que le sens référentiel m'en apprenait. Le sens référentiel des mots aura plutôt été un des outils dont je me serai emparée, pour tantôt le fragmenter, tantôt le ciseler jusqu'à ce qu'il me redonne l'éclat d'une présence-au-texte lumineuse, sonore, résonnante, jusqu'à ce qu'il vienne percuter des tables d'harmonie ancrées dans le plus intime de mon expérience personnelle de l'écriture et de la poésie, à y chercher une nouvelle manière d'incarner le poème. C'est là qu'est la véritable exigence du contact.

Dans *La Prose du monde*, les notes que Merleau-Ponty a laissées dans les marges de son manuscrit indiquent qu'il en était à repenser la théorie du langage en poussant un peu plus loin certaines avancées de Saussure. Selon lui, il était important, dans un premier temps, de dégager la signification des signes dans le système de la langue comme Saussure l'a fait. Mais la réflexion doit se poursuivre en y intégrant un deuxième temps, qui retrouverait « le fonctionnement effectif de la parole » (Merleau-Ponty 1969 : 44). Il reprend en partie la vision d'Husserl qui avance que « la visée (*die Meinung*) ne se trouve pas hors des mots, à côté d'eux, mais par la parole (*redend*) j'accomplis constamment un acte de visée interne, qui se fond avec les mots et pour ainsi dire les anime. Le résultat de cette animation est que les mots et toutes

les paroles incarnent pour ainsi dire la visée en eux-mêmes et la portent, incarnée en eux, comme un sens<sup>11</sup> » (44). Et si la signification des signes semble se fondre avec les mots tout naturellement dans le langage, conclut Merleau-Ponty, ce n'est qu'en comprenant les modulations de la parole « comme expressives par elles-mêmes » (44), dans une opération où les signes à la fois masquent et révèlent leur signification.

Chez Meschonnic, le fonctionnement effectif de la parole peut être lu par le rythme, un rythme qui se donne comme une gestuelle en mouvement :

L'expérience du poème et du traduire mène à proposer que par rythme on n'entende plus l'alternance (binaire) traditionnelle, mais l'organisation du mouvement de la parole. Ce qui entraîne une réaction en chaîne, du point de vue des représentations de tout le langage (...). (Meschonnic 2007 : 45-46).

Penser le rythme comme une organisation du mouvement dans la parole (...) suppose une gestuelle du sens, donc une rythmique et une sémantique de position (...) (47).

(...) traduire le poème, au sens spécifique où je propose de le prendre, c'est traduire le continu et la force du discours, et non plus seulement ce que dit un énoncé (58).

À mettre la loupe sur ces extraits, quelques termes peuvent frapper : « mouvement », « réaction en chaîne des représentations de tout le langage », « gestuelle », « sémantique de position », « force du discours ». Des termes qui invitent à penser des « corps » en mouvement. Meschonnic affirme avec conviction que seule une lecture du rythme peut régir ce mouvement dans la parole (et ici il faut tout de même entendre un grand rythme élargi incluant rythme

---

<sup>11</sup> Merleau-Ponty traduit ici ce passage du texte d'Husserl (1929 : 20) : « Diese (die Meinung) aber liegt nicht äusserlich neben den Worten; sondern redend vollziehen wir fortlaufend ein inneres, sich mit Worten verschmelzendes, sie gleichsam beseelendes Meinen. Der erfolg dieser Beseelung ist, das die Worte und die ganzen Reden in sich eine Meinung gleichsam verleiblichen und verleiblicht in sich als Sinn tragen ».

pausal, rythme de groupe, rythme de position, rythme de syntaxe, rythme de répétition, rythme prosodique, formant le récit du récitatif<sup>12</sup>) et peut constituer la base de ce qui est à traduire.

À lire les écrits de Meschonnic, le rapport entre différents rythmes dans le discours semble se fonder principalement sur des calculs mathématiques qui ont parfois des airs d'absolu, comme si ce rythme était objectivement plutôt que subjectivement déchiffrable. Mais il n'en demeure pas moins que son œuvre est entièrement orientée vers l'exigence d'une traduction qui fait écriture, au-delà des gestes prévisibles. Se mettre en position pour mesurer *l'impact* (Folkart) du poème, ou pour saisir ce que le poème *fait* à la langue (Meschonnic) exige de mettre tout les savoirs du traducteur à l'écoute de l'inconnu, et oblige ce dernier à relâcher l'emprise de ses savoirs sur le *faire* du traduire pour permettre de prolonger le mouvement d'une écriture dans celui du traduire.

Le faire précède l'écoute, précède le savoir même qu'on a de ce qu'on fait. Ce qui implique de la prophétie dans ce faire. Poétiquement, on fait ce qu'on fait avant de savoir ce qu'on fait. Et il ne faut surtout par faire avec ce qu'on sait (Meschonnic 2007 : 146).

Ainsi, je lis souligné ici la nécessité d'un certain abandon, noté aussi dans la définition de la danse contact donnée au début de ce chapitre : « The body, in order to open to these sensations, learns to release excess muscular tension and abandon a certain quality of willfulness to experience the natural flow of movement » (Paxton 1979). Ce parallèle que j'amène avec la danse contact me permet surtout ici de souligner l'importance de considérer le corps dans le processus du traduire, idée que je retrouve chez Meschonnic mais aussi chez Folkart : « Translators (...) so often function as disembodied entities rather than full-fledged subjects: translation (like a significant amount of academic discourse) is all too often an "out of

---

<sup>12</sup> D'après (Meschonnic 2007 : 48)

body experience”, whereas writing is an act of being-in-the-world performed by an embodied subject who is fully present to the moment» (Folkart 2007: 80). Elle conclut : « the performativity of the poem is an embodiment» (81).

Dans l’analogie que je fais entre la danse contact et le processus de la traduction, les deux corps se mettent en mouvement grâce au gigantesque réseautage somatique et cognitif interne qui se construit en moi à la lecture d’un texte. Folkart écrit : « *Art, I would claim, is always full: it nudges the receiver into constructing a something and a someone behind the canvas or the page. (...) That sense of subject is as much a textual construct, or rather a construct extrapolated out of the text, as is the Real that gets constructed in the reader’s mind (...)* » (419). Mais comment comprendre ou saisir le mouvement de ces corps dans l’espace d’un texte et de sa traduction? En tentant de donner des exemples ponctuels de ce que j’ai fait et des motivations à l’origine de certains mes choix, peut-être serais-je en mesure d’éclairer la direction que j’ai privilégiée pour ce projet.

Déjà, la lecture de Folkart peut donner quelques pistes de départ : si traduire se place pour elle dans le prolongement d’une motion – « moving forward as opposed to following the source-writer’s footsteps (...) writing as opposed to replicating; inaugurating as opposed to rehashing. (...) translation should be “making”» (29-30) –, cette motion peut être perçue, en partie du moins, en étant à l’écoute des liens qui se construisent à la naissance d’images : « what counts (...) is the target language writer’s ability to impart an authentic momentum to her images, sustain them with a genuine impulsion » (23).

## **2.4 Les images de valence**

Dans son chapitre *The Valency of poetic imagery*, Folkart avance qu’il faut tendre à saisir la *valence* de ce qui est à l’œuvre dans la poésie pour mieux traduire la nature essentiellement performative du poème. Une valence qui se définit comme la capacité que peuvent avoir tous les éléments de matérialité du poème à se combiner pour contribuer à sa *valeur de vérité* :

Poems are essentially performative. Through their imagery, prosody, diction, and discursive tensions, they enact what they have to say: sound play, textures, rhythms, and images all contribute to making sense and generating insight. Valency, as I define it, is a measure of this performativity, a measure of the extent to which the materiality of the poem contributes to its truth-value (59).

Et j'aurais tendance à caractériser la notion d'une *valeur de vérité* (*truth-value*) comme celle d'une direction vers laquelle un maximum de tensions semble converger pour y empreindre une ouverture. Folkart examine le paradoxe des images du poème, qui, bien que de nature conceptuelle, participent elles aussi de cette matérialité. Et de la même manière que la poète puise à même l'idiome (le *déjà-dit*) pour créer du neuf, elle puise aussi à même un vaste répertoire d'images déjà existantes (le *déjà vu*), pour libérer celles qui se rapprocheront le plus de son expérience du monde. « The most valent, the most urgent imagery », écrit Folkart, « transcends the already-seen, goes straight to the grain of experience, conveys the singularity of what Thom Gunn has termed the poem's "occasion" – a sense of "this place and this instant, in the mystery of their oneness" » (62).<sup>13</sup>

Si Folkart insiste sur la nécessité, pour la traductrice, de cultiver une sensibilité aux images du poème, à sa musique et à son rythme, elle avoue du même souffle qu'il serait difficile de déterminer objectivement et avec une rigueur théorique les mécanismes qui les gouvernent. Elle précise cependant qu'il est possible de constater que les images n'ont pas toutes le même rôle dans le poème. Pour la traductrice, il est primordial de distinguer si elles servent de vecteurs pour rehausser une atmosphère, appuyer une musique, un rythme – leur substitution alors n'aura pas une conséquence désastreuse sur l'ensemble du poème, ou si elles opèrent plutôt comme des représentations au premier degré du réel. Dans ce dernier cas, les images doivent être conservées le plus intégralement possible :

---

<sup>13</sup> Folkart insère ici une note précisant qu'elle paraphrase une traduction par Douglas Robinson d'une phrase de Martin Buber 'dieser Leib, und diese Stimme im Geheimnis ihrer Einmaligkeit' (Robinson 1991 : 147).

The way in which it transacts with the real – and collaborates in the construction of the poem's Real – is the touchstone of poetic imagery. The mediacy or immediacy of this transaction has crucial implications for the writer seeking to make a target-language poem: poetic competency involves recognizing when the image is a first-degree representation of the real, and when it is a detour through mood, music, irony, or logopoeia (79).

Par ces groupements, Folkart ne désire pas tant créer des catégories normatives qu'éveiller l'attention des traductrices à une certaine hiérarchisation du rôle des images dans la lecture du poème.

Dans *Beautiful Young People* (Scheier 1999 : 49-50), Libby Scheier termine son poème sur une série d'images puissantes qui donnent à celui-ci une profondeur de champ et une envolée qu'il m'a paru crucial de préserver. Dans l'exemple qui suit, j'espère pouvoir donner une idée de ce qui a pu influencer mes choix entre les métaphores et les mots du traduire en décomposant la séquence des images pour appuyer l'impulsion du poème :

my father's blue eyes  
grow deep black centres  
the cancer in his gut gets cut out,  
blooms again in his liver

a mountain goat of death  
slow and sure  
nibbles this organ and that  
hanging on at the oddest angles (50)

Ici, la narratrice donne une série de motions au poème pour diriger le regard. On voit d'abord le bleu des yeux qu'avale goulûment le noir profond du cancer-mort, un cancer qui bourgeoine d'une étrange sève noire pour tout envahir en laissant le spectre de la mort hanter la lecture de la prochaine strophe. Dans les deux strophes qui suivent, le changement rapide des focalisations nous fait passer du gros plan des yeux à un travelling arrière dans une perspective éloignée où l'on voit à distance *gut* et *bloom*. Une série d'images en superposition rapide s'y succèdent ensuite : avec *mountain goat*, la narratrice introduit la montagne pour faire un gros plan sur la chèvre et termine par *hanging on at the oddest angles*, en plaçant la chèvre dans

l'arrière-plan d'un espace vertigineux qu'aucune ponctuation ne vient clore. Avec *a mountain goat of death*, *mountain* et *death* résonnent comme deux coups de schofar annonçant le début et la fin d'une catastrophe. L'image de la montagne est la première à imposer sa dimension dans le creux du poème. Vient ensuite l'image de la chèvre, qui se découpe en arrière-plan. Avec les détails de sa démarche lente et assurée, la chèvre vient peu à peu s'imprimer au premier plan jusqu'à dominer la montagne, jusqu'à être la mort-cancer elle-même, se riant des obstacles. Pour que l'imagerie opère dans la dernière strophe, il était important pour moi de faire voir le gros plan de la montagne en premier, et d'y installer ensuite la petite chèvre, en bonne position pour gouverner le drame, ce qui m'a fait renverser le syntagme *chèvre de montagne* et esquisser une géométrie des abîmes pour proposer plutôt cette solution :

des yeux bleus de mon père  
poussent d'immenses centres noirs  
le cancer en sa chair se fait dépecer,  
fleurit de nouveau en son foie

la mort, comme en montagne une chèvre  
lente et assurée  
gruge cet organe et celui-là  
sur l'assise des plus étranges abîmes (AI : 50)

En privilégiant la séquence cinétique des images perçues, il me semble que la traduction que je propose est en mesure d'avoir une valence similaire, même si les images sont différentes à celles du poème en anglais. Susceptible de soutenir l'envolée.

## 2.5 *Tel est pris qui croyait prendre*

Folkart n'hésite pas à avancer que la traductrice doit s'approprier le poème pour en faire un poème « if you can't make the poem yours, you won't be able to make a poem » (2007 : 45). Et ce travail commence, d'après elle « with an act of visualisation intense enough to impose words of its own » (232). Pour Folkart, « Writing a target-language poem is a matter of responding – affectively, intellectually, and artistically – to the music, the imagery, the verbal

play of the original » (231). L'appropriation, qui pourrait être vue négativement comme un prétexte justifiant tous les débordements, prend chez elle une connotation positive nécessaire : « The multi-layered work of appropriation, the process of insinuating yourself into a text that at times refuses itself, involves a number of successive, concurrent and recurrent stages : deciphering, visualizing, entering into the world behind the words, giving voice to it with a music of your own making... » (232). Cette notion d'appropriation ne saurait cependant se concevoir sans lui construire au préalable un premier mouvement qui commande à la traductrice de mieux comprendre les liens entre les images et l'écriture. Ces lieux bien mystérieux où la conscience, l'inconscient et l'intuition font commerce avec le langage, ce silence peuplé d'images entre le Voir et le Dire du poème sont au cœur même des rapports entre l'être et sa culture.

Toute l'œuvre de Libby Scheier est traversée par des accents lyriques qui donnent à sa poésie une empreinte visuelle et sonore particulièrement riche. Dans ma lecture du recueil de Libby, je reconnais une écriture qui trouve souvent son impulsion motrice, si je puis dire, dans la genèse de l'espace entre le Voir et le Dire du poème : j'entends par là cet espace irrémédiablement noué et multidirectionnel entre la perception d'images et la naissance d'une parole. Espace peuplé, bien sûr, de métaphores, mais aussi de sons, de tensions rythmiques, toutes occupées à rendre la parole féconde. Dans ce lieu, la poète avance à la recherche d'images du monde qui affranchiront les mots de leur simple rôle de représentation pour leur faire traverser l'illusion jusqu'à les entendre frôler les choses mêmes.

Dans son essai *Du lyrisme*, Jean-Michel Maulpoix (2000) entreprend de faire l'ébauche des principales caractéristiques du lyrisme dans la poésie européenne (principalement française et allemande) du XIXe et XXe siècle. Riche en métaphores, écriture de tensions et de sublime, le lyrisme permet au poète de naviguer entre les mondes, à l'image d'Orphée :

Au poète qui est descendu profond, jusque chez les morts, par la pensée, une telle *hauteur de vue* sera possible. Et c'est de la puissance de rassemblement du langage, de son aptitude à conjoindre le proche et le lointain, comme à synthétiser le divers en images, que dépend

l'accomplissement de cette opération lyrique par laquelle la parole touche à l'illimité (Maulpoix 2000 : 241-242).

Dans son chapitre *du lyrisme et des images* (269-285), Maulpoix établit qu'il est important de contextualiser la relation parfois conflictuelle que les poètes eux-mêmes entretiennent vis-à-vis de l'image. Si elle fascine les surréalistes, elle engendre « chez les poètes de la génération suivante, ce qu'il conviendrait d'appeler une récalcitrance à l'image. L'image, accusent-ils, est trompeuse et fait prendre pour réel, voire pour la seule réalité, les beautés artificielles qu'elle oppose à la grisaille du quotidien » (273). Et si l'image est le lieu de tant de positions contradictoires c'est qu'elle est, ajoute-t-il :

(...) un régime du sujet, un mode de fonctionnement du Moi, peut-être constitue-t-elle même le régime par excellence de la subjectivité dont elle manifeste l'activité. Encore celle-ci s'y exprime-t-elle moins qu'elle ne s'y projette, ou y affirme-t-elle moins sa maîtrise propre qu'elle ne laisse paraître la façon dont l'altérité la travaille (275).

Ici, le sujet et l'image entrent davantage dans une relation où la subjectivité du lecteur, de l'écrivaine, et, j'ajouterais, de la traductrice, se laisse *travailler* par ce qui est *autre* dans l'image, par ce qu'elle permet d'ouvrir au regard.

Ce que nous montrons par image, par figuration, analogie, semblance, c'est avant tout ce qui ne peut être désigné tel quel, ce qui ne peut être su ni compris autrement. (...)

Autant dire qu'entre le vide et nous elle s'interpose. Elle fonctionne comme un média ou un médium capable d'apprivoiser nos peurs et nos désirs. Ce qui nous manque, en elle, s'exprime et se résorbe. D'un défaut elle fait une présence. Elle change une perte en une *trouvaille* (275-276).

Lorsqu'il est question des images du poème, Folkart avance que la métaphore doit davantage être vue comme *processus* plutôt que *produit* : « The writer who produces what will later come to be analyzed as metaphor is taking the world in and giving it voice, at an instant of particular intensity and authenticity. Metaphor is process, not product, structuring, not structure, perception, not percept » (Folkart 2007 : 425). Si l'on continue d'explorer plus avant ces idées, elles supposent que la traduction des métaphores devrait idéalement se concevoir comme une

activité qui transite par un visuel qui a le potentiel d'enclencher à son tour un mouvement de transformation plutôt que de transiter par un visuel qui se ferait clôture. Non pas pour chercher à tout prix du nouveau, mais pour accepter de se faire envahir par l'image au point d'être pris dans sa mouvance alors qu'on croyait prendre.

Dans le travail intuitif et inconscient à l'œuvre dans la traduction interlinguistique, il m'a parfois semblé transiter non seulement par mon propre système linguistique et ses innombrables réseaux de connotations, mais aussi par d'autres systèmes de signes à travers les images, les sons, les rythmes, qui se répondent jusqu'à construire un mouvement propre. J'ai écrit *m'a semblé* parce qu'il y a, bien sûr, dans le langage, un commerce paradoxal entre l'image et le mot :

L'image, par définition, permet de regarder ce qui n'est pas là. Mais quand cette image est littéraire, et non plastique, elle n'invite en réalité qu'à entrevoir, puisqu'il s'agit d'accéder à des visions à travers les mots, à voir à travers un rideau de signes noirs (Maulpoix 2000 : 282).

Ce rideau de signes noirs, dans la saisie de la lecture qui mène au traduire, provoque un visuel qui, en se projetant dans le dédoublement des langues et des cultures, transite par un mystérieux entre-Voir-et-Dire qui ne soumet pas entièrement à mon contrôle, tout en répondant au dialogue. Dans l'entrechoc de l'image perçue à la lecture du poème et de sa propre expérience du monde, la traductrice devient celle qui doit laisser la métaphore de départ flamber en elle (ou en paraphrasant l'exhortation de Meschonnic, celle qui laisserait la poétique mettre le feu au langage<sup>14</sup>) pour se frayer un passage jusqu'aux mots susceptibles de lui ravir un nouveau Dire-pour-Voir.

---

<sup>14</sup> « La poétique est un feu de joie qu'on fait avec la langue de bois. Le travail de la théorie est de veiller, y compris pour la poétique, à ne pas faire du bois. » (Meschonnic 1999 : 22).

Le recours aux images de la Kabbale a servi de tremplin à Libby pour lui permettre de trouver, par l'écriture, une manière de reconstruire un lien avec sa culture. En ce sens, les images et les symboles qu'elles signalent auront été un des moteurs structurants du *Kaddish*, mais un moteur dont la lecture est parfois partiellement masquée. Elles auront aussi été un guide pour moi, en attirant mon attention sur d'autres niveaux de lecture où la dimension symbolique des mots est peut-être davantage motivée et mise à profit que dans d'autres textes de Scheier, comme nous le verrons au troisième chapitre. Mais pour entendre l'écho de la Kabbale dans le *Kaddish* et comprendre la nature des enjeux de traduction, il a été d'abord nécessaire de saisir comment s'opère le recours aux métaphores dans la pensée kabbalistique.

Davantage conventions que codes stricts, les métaphores y deviennent un point d'appui pour accéder à une réalité spirituelle intense. Je dis « conventions » plutôt que « codes stricts » parce que la Kabbale appelle constamment de nouvelles interprétations, donnant naissance à de nouvelles métaphores. Ainsi, comme les idées, les métaphores évoluent à travers l'histoire et les écoles de pensée kabbalistiques. Elles sont ainsi plus ou moins codées et stables, plus ou moins transparentes. Avec le temps, certaines prennent une valeur de symbole avec plus ou moins d'autorité. Pour Scholem, les kabbalistes se saisissent des signes pour traduire une dimension inexprimable, mais réelle, de leur expérience mystique : « Le monde du kabbalisme est plein de symboles, bien plus le monde entier est pour le kabbaliste un *corpus symbolicum* » (Scholem 1968 : 40). Scholem précise : « ...dans le symbole mystique, une réalité qui n'a pour nous ni forme ni contour, devient transparente et, pour ainsi dire, visible, au moyen d'une réalité qui recouvre son contenu d'un sens visible et exprimable; telle la croix pour les chrétiens » (40).

Il faut s'empresseur cependant de distinguer, une fois de plus, un texte *de* la Kabbale et un texte *inspiré par* cette pensée. Dans la poésie de Libby, il y a parfois reprise de ces symboles, mais parfois aussi appropriation. Avec eux, elle traduit sa propre expérience et sa propre quête spirituelle; elle leur donne une couleur unique. Il faut aussi considérer qu'en soi, l'écriture poétique fait abondamment usage de symboles. La ligne de démarcation entre un symbole

« purement poétique » ou « possiblement kabbalistique » est souvent, sinon toujours floue. C'est même dans ce flou que les symboles kabbalistiques prennent toute leur force, et c'est avec plaisir que maints artistes et poètes ont puisé dans la richesse de cette ambiguïté.

Stephen Fredman (2006), par exemple, s'est récemment penché sur *Semina*, un influent groupe d'artistes et de poètes actifs aux États-Unis dans les années de la contre-culture, auquel s'étaient joints Wallace Berman, Allen Ginsberg et Robert Duncan<sup>15</sup>, entre autres. Dans son essai, Fredman explique comment la Kabbale, pour Duncan, a joué un large rôle dans l'écriture de son recueil *Letters*<sup>16</sup> :

For Duncan, this creative activity of the letters is not literal but imaginative; in his conception, the poet participates through letters in the unending creative work of the cosmos. Although he states in the preface to *Letters* that "the lore of Moses of Leon in the Zohar<sup>17</sup>, has been food for the letters of this alphabet" (xii), Duncan sees himself not as a believer in Kabbalah, but as a poet greatly stimulated by it as a theory of the power of the imagination: "It seemed to me," he says in the interview, "that in mystical traditions of Judaism, religion was passing into imagination. (Duncan cité par Fredman 2006 : 165-166).<sup>18</sup>

Chez Libby, les images de la Kabbale ont été mises en réseau, en tension, en se projetant dans l'écriture poétique. La reprise de certains symboles donne au texte une connotation religieuse ou spirituelle indéniable, sans lui faire perdre pour autant sa capacité à se propulser dans l'imaginaire en dépassant les cadres stricts d'une ligne de pensée conformiste.

---

<sup>15</sup> Wallace Berman et Robert Duncan étaient deux artistes multidisciplinaires qui ont fortement marqué la scène américaine et plus particulièrement l'esthétique californienne des années 1960 et 1970. Ginsberg, quant à lui, est un des pionniers de la poésie américaine de la deuxième moitié du XXe siècle (voir Fredman (2006), « Surrealism meets Kabbalah », *American Poetry, Whitman to the Present*, pp. 151-173).

<sup>16</sup> Duncan (2003) *Letters*, [éd. orig. 1958], Chicago : Flood Editions

<sup>17</sup> Le Zohar, communément appelé le Livre de la Splendeur, est principalement l'œuvre du rabbin Moïse de Léon, originaire d'Espagne (l'origine exacte du texte et de son auteur sont encore l'objet de débats). Cette œuvre aurait été écrite au XIIIe siècle et constitue, encore aujourd'hui, l'un des canons les plus importants de la littérature kabbalistique. Voir (Scholem 1987 : 213-243).

<sup>18</sup> L'entrevue mentionnée est tirée de Kamenetz, Rodger (1985) « Realms of Being : An interview with Robert Duncan », *Southern Review* 21.1, pp. 5-25

Mais les symboles étant liés à une culture et souvent à une langue donnée, ils posent leurs propres problèmes de traduction. Dans quelle mesure les images du *Kaddish* servent-elles parfois de surface médiatrice pour signaler une dimension symbolique conventionnelle de la Kabbale et dans quelle mesure est-il possible de le savoir? Lorsqu'elles ont possiblement valeur de symbole kabbalistique, comment la traductrice peut-elle les approcher? Peut-elle et doit-elle se les approprier?

La notion d'appropriation de Folkart a certainement sa place en traduction. Mon commentaire se glisse dans sa doublure implicite, reconnaissant l'importance d'avoir conscience de l'emprise de l'image sur le traduire. J'explorerai cet aspect plus explicitement dans le troisième chapitre en lien avec les images de la Kabbale, mais d'ores et déjà je peux avancer que dans ce contexte précis, le geste du traduire s'est avéré davantage pour moi un entre-pris-et-prendre, une médiation et méditation constante visant à permettre des passages dynamiques dans la traduction, un mouvement dans l'entrebâillure du poème.

## 2.6 À tendre la lettre

Mais la cinétique d'un discours ne relève pas uniquement de la perception visuelle. Elle demande une attention au texte qui vise tous les niveaux de lecture possibles jusqu'à ouvrir parfois de nouvelles voies de lecture. S'il est vrai que la traduction ne peut se concevoir comme une répétition, il faut tout de même tenter de comprendre l'orientation du travail du traducteur entre le texte de départ et sa traduction. Meschonnic conçoit ce processus en termes de *rappor*t : « traduire série prosodique par série prosodique, mais autre. Application du principe : traduire du marqué par du marqué, du non-marqué par du non-marqué » (1999 : 88). Chez lui, « le sens est lié à la forme du sens » (88), et la valeur singulière que certaines formes de matérialité peuvent revêtir dans un discours donné (que ce soit au niveau des rythmes, des constructions syntaxiques, des pauses et des accents, etc.) distinguera ce que Meschonnic appelle le *marqué* du *non-marqué*, seront mises en tension entre elles et formeront la base du rapport à établir entre le texte de départ et sa traduction.

La proposition de traduire du marqué pour du marqué exige de répondre à un mouvement du texte de départ par un mouvement dans le texte d'arrivée. Mais plutôt que de répéter ce mouvement, il s'agit plutôt de créer ici dans la traduction un rapport tel qu'il portera en lui la présence de ce mouvement dans la langue d'arrivée comme le germe de ce qui l'a initié. C'est du contact profond avec toute la matérialité – le corps physique qui se meut dans le texte de départ –, qu'émerge la possibilité de sentir les tensions qui sont nées avec ce texte et les bases sur lesquelles ce mouvement repose. Texture, rythme, structure, articulation, son, images, dénotation, connotation, émotion, mou, dur, éthéré, silencieux, bruyant, tout est à l'écoute de tout.

La danse contact repose sur un état de présence mutuelle qui est tel qu'il bouscule tout vocabulaire chorégraphique prédéterminé. Par ce parallèle, j'en arrive à comprendre comment l'activité du traduire peut effectivement solliciter tous les niveaux de lecture jusqu'à faire éclater même la notion de niveau, comme le décrit ici Meschonnic :

Je définis le rythme dans le langage comme l'organisation des marques par lesquelles les signifiants, linguistiques et extralinguistiques (dans le cas de la communication orale surtout) produisent une sémantique spécifique, distincte du sens lexical, et que j'appelle la signifiante : c'est-à-dire les valeurs, propres à un discours et à un seul. Ces marques peuvent se situer à tous les « niveaux » du langage : accentuelles, prosodiques, lexicales, syntaxiques. Elles constituent ensemble une paradigmatique et une syntagmatique qui neutralisent précisément la notion de niveau (1982 : 217).

Cette lecture *porte* l'impact du mouvement dans l'espace de la danse jusqu'au traducteur. En mettant tout son corps-langage à l'écoute de ce mouvement, le partenaire-traducteur est déjà en position active pour interagir avec ce point de contact. Il y a mille façons de concevoir cet échange, mais ici, j'ai vraiment conçu ma responsabilité première envers ce texte comme étant celle d'une partenaire qui devait entrer dans la danse comme un corps d'écriture vivant, un corps idéalement capable d'entrer en relation entière avec le texte en assumant tour à tour la position de porteuse et de portée, et en concevant le contact comme régisseur de ma subjectivité.

## 2.7 *Au contact de l'éthique*

Ici ma subjectivité est « bridée » par le contact étroit avec ce qui travaille dans le texte du *Kaddish*. Si j'avance qu'on peut sentir le corps d'un texte se mettre en mouvement avec le corps d'une traduction en soi, bien sûr il s'agit d'images simples et naïves, dont j'accepte les limites. Mais ma naïveté ne va pas jusqu'à oublier que tous ces corps textuels perçus sont aussi politiquement constitués par de nombreuses influences sociales et culturelles dont j'aurai dû tenir compte dans ma traduction.

Dans le premier chapitre, j'ai expliqué comment j'en suis venue à la décision de ne pas traduire les passages en hébreu et en yiddish dans le texte. Mais il était aussi nécessaire pour moi de soumettre cette décision à l'examen des enjeux de la translittération du yiddish et de l'hébreu. Sans prétendre faire le tour du sujet, il est intéressant d'examiner brièvement les assises qui ont déterminé comment les mots hébreux et yiddish ont été accueillis dans le vocabulaire, tant anglais que français. Comme Libby le mentionne elle-même en fin de recueil, la translittération du yiddish et de l'hébreu est loin d'être identique, stable ou neutre : elle va fluctuer selon les périodes historiques, l'origine ethnique, et le lieu géographique<sup>19</sup>. Lorsque cette translittération instable est examinée dans une perspective historique et sociale, on constate qu'elle s'est jouée sur fond de grands débats politiques ayant trait à la survivance des langues de la communauté juive internationale, particulièrement depuis le XIXe et le XXe siècle. Débats pluriels qui ont oscillé entre de nombreux pôles, dont celui des tenants d'une normalisation de l'hébreu et du yiddish pour leur assurer une survivance, et celui des adeptes de la sauvegarde des marques diasporiques du yiddish que les différentes graphies représentent pour mieux refléter la

---

<sup>19</sup> « There are various ways of spelling Hebrew and Yiddish, both in the original script and in transliteration, depending upon such things as historical period, geography, and ethnicity. As appropriate for the text, I have used a form of Biblical or contemporary Hebrew. As for Yiddish, I have used the transliteration most familiar to me, from my paternal relatives » (Scheier 1999 : 187).

richesse des communautés<sup>20</sup>. Ces grands débats, qui ne seront qu'évoqués ici, ont été infléchis par plusieurs autres dynamiques et rendent difficilement soutenable l'idée qu'il puisse exister une solution unique et neutre lorsqu'on parle des choix de translittération. Rebecca Margolis, dans son article "Yiddish Translation in Canada : A Litmus Test for Continuity" (2006) expose bien la complexité de la question de la traduction du yiddish dans un contexte nord-américain et canadien. Bien qu'elle n'y aborde pas uniquement la translittération, elle rappelle comment l'absence de points de repères universaux met le traducteur devant une situation difficile :

As Mordkhe Schaechter asserts, efforts at standardization in grammar, orthography and vocabulary came late and have never been universally accepted (1999). Much of the language of Yiddish literature relies heavily on spoken idioms and regional peculiarities that are difficult to translate. Hadda summarizes the problems inherent in Yiddish translation:

"We are now at the junction of being too late. In order to translate Yiddish successfully, we need speakers who are familiar with the idioms, the deep cultural substrate of the language of the language, the dialects and special regional vocabularies that are at the heart of Yiddish at its fullest. Barring such speakers, we would need a critical apparatus to fill the gaps. But we lack such tools and I cannot imagine that we will ever have them. We have no comprehensive dictionary, no etymological dictionary, no dictionaries of regionalisms, no modern thesaurus (2003 : 92) " » (Margolis 2006 : 171-172).<sup>21</sup>

À la liste des facteurs influençant la translittération, on pourrait facilement y ajouter les pratiques éditoriales des maisons d'édition qui publient les dictionnaires. Le seul exemple de *Sabbath* utilisé par Libby dans *The Funeral* (Scheier 1999 : 56), génère deux entrées contradictoires dans deux dictionnaires français : le *Dictionnaire de l'Académie française* (8<sup>e</sup> éd.)<sup>22</sup> n'admet que l'orthographe *Sabbat*, qui fait pourtant l'objet d'une remarque dans *Le*

---

<sup>20</sup> Voir Baumgarten 2002 : 132-133

<sup>21</sup> Dans cet extrait de l'article, Margolis cite deux textes : (Schaechter 1999 : 1-53) et (Hadda 2003 : 85-94).

<sup>22</sup> Dendien, dir. (2002), *Dictionnaire de l'Académie française version informatisée : Dictionnaire de l'Académie française*, [8<sup>e</sup> édition], Paris : ATILF, C.N.R.S.

< <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?11;s=1888421625> > (page consultée le 26 avril 2010).

*Trésor de la Langue française*<sup>23</sup>. On y précise que la connotation négative associée à cette orthographe depuis la Seconde Guerre mondiale a provoqué l'abandon de *Sabbat* au profit de *Shabbat*, privilégié par « les milieux juifs » (encore faudrait-il savoir de quels milieux il est question).

Le contexte du *Kaddish* se distingue de celui d'un texte entièrement écrit en yiddish ou en hébreu. Les quelques insertions de mots dans ces langues font office de déictiques identitaires liés à un passé familial intime qu'il me semble non seulement illusoire de vouloir factivement réinventer en français, mais qui est susceptible de mieux servir la dimension intimiste du texte de départ en lui laissant sa graphie propre. Ma décision s'est donc aussi basée sur celle de respecter la position de Libby qui a adopté le yiddish de sa lignée paternelle, marqué par l'expérience américaine. Que ce choix soit motivé par un héritage culturel familial qui soit précisément un des enjeux de l'éloge me porte à ne pas chercher à « adapter » la translittération pour un lectorat français – qui ne saurait être homogène de toute manière – et à tenter de laisser vivre ces variantes d'écriture dans le français. La complexité actuelle des graphies suppose aussi qu'un lectorat juif francophone (tout comme un lectorat non juif) saurait reconnaître dans ces variantes l'horizon commun qui les surplombe dans différentes langues. Ces derniers paragraphes soulèvent indirectement la question de l'accueil de l'étranger dans une autre langue et plus largement, celle du politique et de l'éthique en traduction.

## **2.8 De l'éthique du contact**

Pour Berman (1999), le débat s'ouvre sur un choix à faire entre une traduction éthique ou une traduction ethnocentrique. La traduction ethnocentrique y est présentée comme une

---

<sup>23</sup>Rey, dir. (2009), *Le Trésor de la Langue Française informatisé*, [version 2.1], Paris : ATILF, <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1721345625>> (page consultée le 26 avril 2010).

opération visant à « naturaliser » la langue étrangère tandis que la traduction éthique viserait plutôt l'idéal d'un accueil de l'étranger dans le respect de son altérité. Berman avance que la traduction ethnocentrique repose essentiellement sur deux principes : la traduction doit faire disparaître toute trace de la langue d'origine et se constituer « dans une langue normative » (35), et « l'œuvre doit faire la même "impression" sur le lecteur d'arrivée que sur le lecteur d'origine. Si l'auteur a employé des mots très simples, le traducteur doit aussi recourir à des mots très courants, pour produire le même "effet" sur le lecteur » (35). Et pour produire le même effet, le traducteur fera intervenir de nombreux procédés littéraires (comme l'accentuation, la clarification, la paraphrase, etc.) qui sont vus par Berman comme autant de tendances déformantes.

Tout en soulignant que toute traduction comporte nécessairement des éléments ethnocentriques (39), Berman n'en affirme pas moins qu'il y devrait y avoir « un *contrat* fondamental qui lie une traduction à son original » interdisant tout « dépassement de la texture de l'original » (40). Pour lui, il est primordial de « ne jamais produire une sur-traduction déterminée par la poétique personnelle du traduisant » (40). Sur ce point, Folkart se distancie de Berman. Dans un commentaire sur une traduction d'Ovide par Ted Hughes, elle écrit : « Antoine Berman might well have accused him of "dépassement des textures de l'original", but I think Berman, for once, was wrong. The textures of a poem – what Berman refers to as "la lettre" - extend far below its surface » (Folkart 2007 : 71).

Les textures de l'original ne pouvant être perçues que subjectivement, elles ne peuvent être conçues, selon moi, que dans la dialectique d'un rapport. Rapport que l'on doit cependant s'efforcer de clarifier. Quand j'écris que ma subjectivité a été « bridée » par le contact, je dois tenter de mieux cerner la nature du contrat qui me lie par ce contact. Comme je l'ai déjà souligné, la forme de danse contact commande de respecter la règle de ne pas « chorégraphier » la danse, de ne pas vouloir sciemment donner au mouvement d'un corps une forme prédéterminée, tout en sachant très bien qu'on n'arrive pas « nue » sur le terrain de la danse : nous avons déjà un certain vocabulaire corporel. Si je transpose ce parallèle plus

modestement dans le contexte du traduire, il pourrait se formuler comme une règle qui impose de résister à une certaine pulsion normative (ce qui n'exclut pas qu'on puisse concevoir la traduction selon d'autres formes de danses dont le projet serait tout autre).

Quand les traducteurs insistent pour voir la traduction comme une opération où le sens l'emporte sur la lettre, Berman évoque, tout comme Meschonnic, l'image d'un corps sacrifié<sup>24</sup>. Selon lui, une des tendances déformantes à l'œuvre dans la traduction ethnocentrique est de rationaliser l'ordonnance du discours :

La rationalisation re-compose les phrases et séquences de manière à les arranger selon une certaine idée de *l'ordre* d'un discours. La grande prose – roman, lettre, essai- a, nous l'avons brièvement dit, une structure en arborescence (redites, prolifération en cascade des relatives et des participes, incises, longues phrases, phrases sans verbe, etc.) qui est diamétralement opposée à la logique linéaire du discours en tant que discours. La rationalisation ramène violemment l'original de son arborescence à la linéarité (Berman 1999 : 53).

Berman poursuit en écrivant : « La rationalisation fait passer l'original du concret à l'abstrait, pas seulement en ré-ordonnant linéairement la structure syntaxique, mais, par exemple, en traduisant des verbes par des substantifs, en choisissant, de deux substantifs, le plus général, etc... » (54). En traduisant le *Kaddish*, cette tendance s'est certainement fait sentir. Dans des textes comme *Symphonic* (Scheier 1999 : 39-40) ou *Ellie's backyard* (64-65), l'écriture de Libby est tour à tour marquée par une syntaxe brisée, une ponctuation débridée, des redites et de longues phrases qui déboulent dans un flux de parole ininterrompu, pressé de témoigner de l'expérience toute fraîche d'un grand événement, d'une révélation. À maintes reprises, j'ai été confrontée à la difficulté de laisser cette parole bouger librement dans ma traduction. Cependant, il était important pour moi de laisser cette « étrangeté » vivre dans le texte en français, même si elle peut sembler heurter la lisibilité parfois.

---

<sup>24</sup> « Mais ce qui est nié – le corps- se venge » (Meschonnic 1999 : 42)

Par contre, il est inutile de prétendre que ma traduction ne s'est jamais pliée à la pulsion de rationaliser l'ordonnance du discours. Certains verbes ont été remplacés par des substantifs ou des adjectifs (par exemple, dans *Elat Chayyim* [27], par choix esthétique, j'ai traduit *those I know and / those I don't*, par *ceux connus / ceux inconnus*). De même, si en français quelques adjectifs précèdent parfois les substantifs comme en anglais (par exemple dans *Yud of my heart* [92], j'ai traduit *enigmactic pod* par *énigmatique cosse*, plutôt que *cosse énigmatique*), je n'ai toutefois pas érigé l'antéposition des adjectifs en règle absolue. Il est possible que la recherche d'une équivalence intégrale des microstructures des textes d'origine dans une traduction permette de faire découvrir à la langue d'arrivée une souplesse insoupçonnée, mais j'ai plutôt visé à établir un contrat de départ qui soit régi par un contact selon une éthique peut-être un peu plus souple que celle définie par Berman. Dans cet extrait où ce dernier commente la traduction que Klossowski a faite de *l'Énéide* (du latin vers le français), les termes utilisés pour décrire l'approche du traducteur me semblent cependant avoisiner le type de contrat que j'ai voulu adopter :

Tel est le point essentiel : rechercher dans la phrase française les mailles, les trous par où elle peut accueillir – sans trop de violence, sans trop se déchirer (mais en se déchirant quand même, n'en déplaise à Hugo) – la structure de la phrase latine. Placer « désolée » avant « sous », cela, le français le refuse; mais le placer avant « nuit », il l'accepte : voilà un point « lâche », un point d'accueil, une structure non-normée du français (Berman 1999 : 130-131).

Sans prétendre que ma traduction s'apparente à celle de Klossowski, je peux tout de même trouver une affinité avec cette manière de concevoir la traduction. Ici, la bride que le *contact éthique* impose à ma subjectivité se dessine comme une opération qui cherche à tonifier l'espace de dépassement ou d'ouverture entre le texte de départ et ma traduction, en maintenant le plus possible un contact étroit avec les signifiants dans la langue de départ. Une approche qui me permet également de faciliter le mouvement de la danse entre un « corps de lecture » et un « corps de traduction ».

## 2.9 *Articulations*

En suivant de près le travail de la lettre dans le *Kaddish* par les signifiants, j'ai parfois eu l'impression de verser l'articulation de leur corps dans l'espace de ma traduction. Quand ces moments de versement survenaient, il ne s'agissait pas de simplement mesurer l'effet pour tenter de le reproduire. Il y a bien eu considération d'effet, mais il serait difficile de prétendre en avoir le monopole de lecture, et encore moins le contrôle. Pour moi, il était plus utile de penser être capable de m'approcher à l'occasion d'une matérialité iconique du texte pour m'en saisir et en projeter les éclats dans un nouvel espace textuel ainsi dynamisé.

Où le texte me soulève en me projetant comme un corps-dansant, au-delà même de ce que les signifiants signifient dans les dictionnaires, du sens-en-langue, comme en ce tout premier poème sans titre où Libby conclut avec *I can mourn for you*,

sitting on the roof, wide sky and lake all around, rough pine table, elbows getting scratched, eyes blue, dissolving, falling back into head, into grey quicksand of brain, nose inverting, breaths in and out breathe in brain tissue, mouth shuts/tongue licking up and back wearing a hole through the roof of the mouth, tasting brain, brain sucks the whole face inside out, I am at last truly inside my head, away from the world, alone with thoughts, alone in endless galaxies, away from the devilish sun, un-illuminated, ensconced in God's fertile darkness, here, now, I can mourn for you (Scheier 1999 : 4)

je choisis de m'abandonner à cette apesanteur momentanée, ce point-pivot entre le *mourn* et *for you* qui semble porter le souffle jusque dans l'absence, pour prendre contact avec ce que j'ai pu ressentir moi-même à la mort de mon père. Et croire qu'après un long mouvement où la narratrice est projetée dans la noirceur du néant mystique divin, dans cette méditation profonde où tout l'univers s'est retourné sur lui-même pour lui permettre de toucher à sa vérité la plus intime et la plus nue, dans cette impulsion de conclure avec *here, now, I can mourn for you*, je ne lis pas la célébration du deuil du père, mais la célébration de sa vie. Je n'habille pas la narratrice de noir, mais je la vois lui faire le don de sa perte, s'y abandonner, dans tout ce que l'abandon véritable peut espérer porter de délivrance et de renaissance. C'est pourquoi j'ai

volontairement scindé une expression idiomatique comme *perdre ta vie* pour me l'approprier. Il m'a été nécessaire parfois d'abdiquer une idiomaticité trop fermée sur elle-même quand elle ne permettait pas de laisser un écho au cœur du silence, un mouvement de potentialité dans l'espace du texte. Oui, c'est bien le père qui est mort, c'est sa vie qui s'est éteinte, mais c'est moi que cette douleur transperce. Ce n'est pas lui qui est perdu, c'est moi qui suis éperdue. Et pour mieux rejoindre ce père, je laisse rouler le possessif qui me rattache à cette souffrance comme je laisserais se réverbérer une longue plainte jusqu'à lui, l'ouvre à l'infini du verbe « perdre » en toute fin de poème comme je ferais don d'une offrande pour un temps sans clotûre.

assise sur le toit, vaste ciel et lac à la ronde, table en bois fruste, coudes à s'érafler, yeux bleus, à fondre, se lovent creux en tête, en grise ensablée cervelle, nez s'inverse, souffle hale et pousse hume peau de cervelle, bouche se ferme/ langue à lisser long et tant élime et troue le toit de la bouche, goûte cervelle, cervelle trousse face entière à l'envers, je suis enfin pour vrai dedans ma tête, éloignée du monde, seule en pensées, seule en des galaxies sans fin, loin du soleil diabolique, in-illuminée, nichée dans la noirceur fertile de Dieu, ici, à présent, je peux ta vie me perdre (AI : 4)

Je suis consciente qu'en traduisant « I can mourn for you » par « je peux ta vie me perdre », je provoque un écart avec le texte de départ, écart qu'une maison d'édition, dans l'éventualité où ma traduction serait publiée, voudra peut-être réduire. Mais dans le contexte de cette méditation / traduction, je veux pleinement profiter de l'occasion qui m'est donnée pour aller au plus proche de ma véritable réponse traductive. Il y a certes un décollement du texte, mais c'est dans ce décollement que j'ai pu le saisir.

Dans *Galactic* (Scheier 1999 : 7-9), j'ai suivi ce mouvement d'une mort-avec-soi qui se conjugue aux gestes quotidiens, d'une présence qui se glisse du corps humain vers l'immensité, en une symbiose déjà annoncée du corps de la narratrice et du corps de l'espace. Et je saisis la qualité de cette bleuité du son *b* répété, de ce bleu liquide où se meut la mort-avec-soi, dans (*death...*) *cycles along blue and breezy Lake Ontario* (8) pour le traduire par (*la mort...*) *pédale dans la brise bleue du lac Ontario* (AI : 8). Plus loin, alors que je lis *death / gets up early / watches the sun rise over the Canada Malting buildings / watches from the roof / where if it lies flat on the pine picnic*

*table / it can almost see the whole sky* (Scheier 1999 : 8), je veux donner forme à cette iconicité de l'espace et ce corps physique du paysage par le travail sur le signifiant dans le corps physique de ma langue : *elle pourrait presque voir le tout ciel*. Je me faufile ici dans la grandeur de l'espace du ciel par où l'image semble se projeter pour prendre appui sur un point de contact physique avec l'autre langue et donner du poids à la structure anglaise du syntagme dans ma langue. Cette fois-ci, je veux saisir les signifiants pour les entraîner vers moi, comme on prendrait physiquement la main du ciel.

Cette manière de tirer vers soi un point d'appui textuel m'a parfois amenée à souligner instinctivement par la forme ce qui se produisait par le sens, comme ici, dans l'extrait suivant *I will shrink and collapse into myself into / the gourd's measureless interior / its infinite yud* (9), j'ai spontanément actualisé l'effondrement du *shrink and collapse* en supprimant la particule, — *je fondrai m'effondrai en moi-même* — et en reprenant deux fois le choc de *fondrai*. C'est par la suite que j'ai appris à le nommer : une syncope stylistique. Il me semble que l'impulsion de ce choix est moins une volonté de reproduire un *effet* du texte source sur sa langue, qu'une réponse à un mouvement que j'ai senti dans le texte source.

Parfois, il m'est arrivé de laisser un mouvement trop prendre d'importance au détriment de la qualité du contact entre les deux textes. Il est important de comprendre ces limites et ces culs-de-sac. Il est possible de trop chercher des points d'appui qui, ultimement, ne se révèlent pas assez solides. Par exemple, dans *My father's nose* (10-13), j'ai d'abord poussé trop loin la recherche étymologique dans la traduction de la fin de la strophe suivante : *across the lake grey-purple clouds against / streaks of rose, to the west a bright / white moon, nearly full, it's cratered face / articulate in sorrow, anger, serenity, or pleasure...* (12). Parce que je sentais que le mot *anger* en anglais a quelque chose de serré et de contenu dans la gorge que le mot *colère*, en français, fait éclater, j'ai cherché de l'aide par la racine étymologique. *Anger* a effectivement, étymologiquement du moins, une lointaine référence à un sentiment d'angoisse, que le mot *colère* ne contient pas.

ANGER: [a. ON. *angr* trouble, affliction, f. root *ang* strait, straitened, troubled. see ANGE.]

ANGE: [a. ON. \**anga*, in pl. *öngur* straits, anguish; cf. OE. *ang-* in comb., pain, painful, and L. *ang-re* to trouble, vex.] Trouble, affliction, anguish.<sup>25</sup>

Ce n'était pas la première difficulté de ce genre, mais j'ai voulu créer un néologisme, en proposant *anguerre* : « au loin du lac nuages gris pourpres sur / liserés de rose, à l'ouest blanche et brillante / une lune, quasi ronde, sa face-cratère / une articulation de souffrance, d'anguerre, de sérénité, ou de plaisir ». Avec le recul, cette intervention n'était pas justifiée dans le texte, et montre davantage comment un excès de volonté peut parfois outrepasser le dialogue. Si cet extrait avait été ce que, dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, Berman (1995) appelle « le centre de gravité du poème », c'est-à-dire le lieu où convergent des vers qui prennent « la valeur d'énonciations poétiques à visée de vérité » (25), la proposition aurait pu être soupesée plus longtemps. Et encore... Mais ici, le texte anglais glisse d'une émotion à l'autre, en une énumération rapide, et continue sa route. Écrire *anguerre* provoque un arrêt momentané de la lecture et un retour curieux vers ce mot nouveau, qui nuit à la cohérence du mouvement du texte. Aussi, ai-je choisi d'accepter l'imperfection du corps de mon propre vocabulaire et de poursuivre avec le mot *colère*.

Il y a bien des textes qui m'ont entraînée dans une danse plus athlétique, percutante, où il était difficile de garder l'équilibre. *Queen's Quay Sunrise* (Scheier 1999 : 35-38) est un de ceux-là. Voilà un texte qui cherche sans cesse à décoller, dans un lyrisme aux teintes riches (surtout dans la section 1. *Marina Quay West*), et qui, plus loin dans le texte, mais de retour dans le même lieu géographique (section 3. *Marina Quay West*), éclate pourtant en un violent rappel du conflit intérieur qui habite la narratrice avec *Maybe you should fuck off*, pour passer ensuite (dans la section 4. *Walking from Bathurst to York Street*) à une texture où se mêlent un aspect chronique

---

<sup>25</sup> Simpson, ed. (2009), *Oxford English Dictionary online, The Oxford English Dictionary*. [2nd ed. (1989)], London, UK : Oxford University Press, < <http://dictionary.oed.com.proxy.bib.uottawa.ca/cgi/entry/50008374> > (page consultée le 26 avril 2010)

plus « prosé » et un langage poétique. J'ai eu une nette impression de lutte en traduisant ce texte, d'un long travail d'ajustement de vocabulaire pour être en mesure de garder contact avec les multiples changements de direction et de ton dans le texte. Il m'aura aussi fallu comprendre comment le choix des signifiants dans le vocabulaire anglais était ancré dans une palette visuelle empreinte de lyrisme, et qu'il me fallait recourir en français à un vocabulaire pouvant réfléchir la richesse des tonalités pour y peindre un paysage tout à fait actuel. Je crois que ce texte illustre parfaitement comment Libby aura su se loger au cœur même de ses tensions d'écriture entre les pôles du romantisme et de la déconstruction, de la poésie et de la prose, pour y puiser une voie d'écriture dans ce qu'elle a de plus fécond. Les exemples de deux des multiples versions que j'ai travaillées ne font que souligner comment je n'ai pas suivi un système rigide : ici, je n'ai ni suivi rigoureusement l'ordre des mots, ni même obéi à une contrainte que je m'étais imposée (l'explication suit). Mais en travaillant le texte dans ses nuances de vocabulaire, il me semble que je suis arrivée à donner davantage de mouvement et d'espace à ma traduction, à mieux répondre au texte source, sans pour autant troubler la lecture des possibles références kabbalistiques.

The obscured rising sun casts a wonderful oblique light on the clouds, turning them silky pale salmon and yellow, and gives the pristine early-winter snow a blue-yellow light that makes me hold my breath and shush my brain. (Scheier 1999 : 36)

Obscurci, à l'oblique, le soleil aurore éclaire d'une merveilleuse lumière les nuages, leur offrant soyeux saumon pâle et jaune, et donnant à la neige immaculée de ce début d'hiver un éclairage bleu-jaune qui me prend de court, souffle coupé, et me fait taire martel en tête. (8 juin 2009)

Le soleil obscurci qui se lève illumine d'une merveilleuse lumière oblique les nuages, les maquillant de soie pâle saumonée jaune, et donne à la neige immaculée de ce début d'hiver une lueur bleu-jaune à me couper le souffle et me faire taire martel en tête. (AI : 36)

Dans le premier essai (daté du 8 juin), *sun rising* et *light* ont d'abord été identifiés comme des mots-clés possibles, liés à la manifestation de la présence divine dans la Kabbale (j'y reviendrai au troisième chapitre). J'avais déjà établi l'importance de maintenir la visibilité du mot *soleil* pour chacune des formes composées qui traduiraient en français les différents syntagmes formés avec *sun* et *rise* ou *sun* et *rising* dans le texte en anglais. Je m'étais aussi imposée de ne

pas les séparer. J'avais ainsi d'abord choisi *soleil-aurore* pour traduire *rising sun*. Mais les inversions syntaxiques nécessaires pour maintenir ce choix ont parfois créé, comme ici, des coupes rythmiques qui nuisaient au mouvement lyrique de certains passages. J'ai donc revu mes traductions et mes stratégies. J'ai dû systématiser mon approche en répertoriant toutes les variantes de syntagmes avec *sun* dans tous les textes pour leur assigner chacune une traduction fixe. Par exemple, pour *sunrise* j'ai traduit *lever de / du soleil*, pour *sun rising* j'ai choisi *soleil levant* et pour *rising sun*, *soleil qui se lève*, comme ici. Mais ce faisant, il m'a semblé important non seulement de m'assurer de construire un réseau cohérent entre les différents textes, mais aussi et surtout de respecter, dans mes traductions, les constructions rythmiques coulantes et harmonieuses des textes de départ.

Le couple *éclaire* et *éclairage* pour *light* dans ma première traduction, a quant à lui cédé sa place à un vocabulaire plus riche et plus proche du mot lumière, *illuminer* et *lueur*, dont les sonorités liquides et les connotations plus « douces » contribuent davantage à rendre la luminosité tamisée de ce passage. Enfin, j'ai jugé que les expressions idiomatiques *me couper le souffle* et *me faire taire martel en tête* gardaient un mouvement d'ouverture dynamique dans la traduction et me permettaient de peaufiner ce passage.

Je me permets d'ouvrir une parenthèse pour souligner comment, dans tout le recueil, Libby construit un réseau référentiel ouvert à partir des extensions sémantiques que le mot *light* lui donne : tantôt elle l'utilise comme substantif comme ici, tantôt comme verbe ou adjectif et fait même une référence au titre de la traduction anglaise du livre de Milan Kundera : *The incredible lightness of being*. Ce réseau est particulièrement apparent dans *Ellie's Backyard* (64-65) :

(...) And we sat there talking, the conversation light but not light-weight, spoken in light of my father's death, but just then not heavy with his death, and I use that phrase *in light of my father's death* purposefully, for my father's death has been filled with light for me, "the incredible lightness of being" taking on a wholly other meaning and tone (...) (64)

Règle générale, j'ai voulu privilégier le plus possible des termes liés étymologiquement à la lumière dans mes choix de traduction. Mais il a été plus difficile, voire impossible, de toujours maintenir cette constellation référentielle dans certains des textes. Le titre du roman de

Kundera, par exemple, a été traduit en français par *L'insoutenable légèreté de l'être*. J'aurais pu remplacer la référence à ce titre par un autre titre qui contenait le mot *lumière*, mais la référence à l'être dans le titre français me semblait porteuse de possibilités, et j'ai donc amendé cette référence en insérant une analogie. Mais dans ce passage précis, je n'ai pu traduire toutes les occurrences de *light* par *lumière* :

Et nous étions assis là à nous parler, la conversation étant plaisante mais pas banale, tenue à la lumière de la mort de mon père, mais sans s'être alors apitoyée sur sa mort, et j'utilise cette phrase à dessein à *la lumière de la mort de mon père*, parce que la mort de mon père a été pleine de lumière pour moi, la lumière comme une « légèreté de l'être » dont la signification et le ton seraient tout autres » (AI : 64).

Dans le chapitre suivant, je me servirai de quelques exemples parmi les plus évidents pour illustrer comment l'écho de la Kabbale a pu aussi concourir à fléchir certains choix de traduction.

## CHAPITRE 3

### VOIS

Dans ce dernier chapitre, j'aborderai plus directement les exemples de textes où ma connaissance de la Kabbale a influencé ma traduction. Les thématiques sur lesquelles se basent mes choix ne peuvent qu'être introduites sommairement. Il est évident que la complexité des courants de pensée de cette tradition plusieurs fois centenaire ne peut ici être adéquatement rendue. Mais en étayant le raisonnement ayant motivé les choix traductifs, j'espère pouvoir donner des indices du cheminement mystique singulier à l'œuvre dans cette autre diégèse et de voir ce qu'éclipsent parfois les rideaux de signes noirs.

#### **3.1 *Contraction et création***

Dans sa thèse sur la traduction des poèmes de Nellie Sachs, Holzer (1983) tente de décoder le cheminement mystique à l'œuvre dans l'écriture de la poète. Elle démontre comment, dans son dernier recueil, Sachs investit surtout la doctrine kabbalistique du langage en empruntant ses motifs pour développer ses propres configurations poétiques. Holzer compare ce recueil à l'ensemble des textes antérieurs de Sachs pour chercher à entrevoir l'évolution de certains traits d'écriture et être ainsi en mesure d'en dégager des mots-clés qui pointeraient vers une symbolique particulière de la Kabbale. Holzer a l'avantage de connaître le texte kabbalistique ayant inspiré Sachs (le Zohar), avantage qui me fait défaut. N'ayant pu confirmer l'existence de notes d'écriture que Libby aurait laissées sur le *Kaddish*<sup>1</sup>, force est de constater que ma traduction comprend une part d'inférence avec laquelle je dois composer. L'objectif de cette étude n'est pas de procéder à une analyse comparée des principaux traits

---

<sup>1</sup> Le fils de Libby, Jacob, m'a laissé entendre que sa mère vraisemblablement laissé des notes d'écriture sur le *Kaddish*. Il n'a cependant pas été en mesure de me le confirmer.

d'écriture de Libby Scheier. Cependant, la comparaison des textes du *Kaddish* avec ceux des recueils précédents a parfois révélé des concordances dans l'attachement singulier de l'auteure aux paysages cosmiques, particulièrement dans le recueil *Sky* (1990). Ce recueil comporte quatre chapitres (*Sky narratives / Ocean / Earth per Verse et Fire*) regroupant des textes sur les quatre éléments. Comme dans le *Kaddish*, on y retrouve par exemple la terre-mère « black mother earth » (Scheier 1990 : 36), l'aube qui tranche sur la nuit « say that dawn is first, / the beginning of the end / of the last hour of night's darkness » (11), et la lune comme un point sur l'horizon « the white moon exhales into the whitening sky / its features suspended borderless / as the spot of the horizon light / ominously becomes / large and orange thumping » (12). Il est hasardeux de tirer des conclusions définitives de ces similitudes entre les deux recueils outre le fait que le cosmos était une thématique que Libby affectionnait tout particulièrement. Dans la Kabbale, les astres, le cosmos, la nature tout entière sont autant d'actants symboliques, mais il faut davantage qu'une concordance d'actants pour déceler une écriture kabbalistique. Ces parallèles d'écriture m'auront toutefois permis de pondérer mes impressions d'entendre partout l'écho de la Kabbale. C'est pourquoi dans mon projet de traduction, devant des mots-clés signalant de possibles visions kabbalistiques dans le *Kaddish*, j'ai préféré glisser mes mots de manière à y laisser des clairs-obscurs plutôt que de statuer sur l'existence définitive de signaux codés. L'ébauche de ma traduction s'est profilée entre le voilé et le dévoilé, dans l'espace de doute que l'inférence peut provoquer.

Dans ce chapitre, outre les quelques paragraphes suivants qui introduisent une notion importante de la Kabbale liée au yud, le *tsimtsum*, je m'en tiendrai surtout aux passages qui ont présenté un enjeu traductif lié à une possible interprétation kabbalistique. La compréhension des thèmes soulignés dans ces passages nécessite parfois de longs détours explicatifs, que j'ai tenté de réduire au maximum sans toutefois compromettre la cohérence de l'ensemble. Ils requièrent un peu de patience de la part du lecteur et ne peuvent être considérés comme un cours accéléré sur la Kabbale : ces illustrations restent partielles, sommaires, et surtout tronquées d'une grande partie des nuances qu'une étude plus poussée pourrait leur donner.

Dans le premier poème du recueil, se dessine un mouvement de repli vers un espace intérieur très particulier alors que la narratrice décrit son état méditatif : « I am at last truly inside my head, away from the world, alone with thoughts, alone in endless galaxies, away from the devilish sun, un-illuminated, ensconced in God's fertile darkness, here, now, I can mourn for you » (Scheier 1999 : 4). Ce mouvement vers l'intérieur est encore plus perceptible dans *Galactic* : « the death gourd does not grow / but later / I will shrink and collapse into myself into / the gourd's measureless interior / its infinite yud » (9)<sup>2</sup>.

Intriguée par la conjonction du yud avec ce mouvement de repli, j'ai émis l'hypothèse qu'elle signalait une notion kabbalistique singulière, le *tsimtsum*. Le *tsimtsum* est au cœur d'une trilogie conceptuelle développée par l'école de Luria<sup>3</sup> – trilogie qui englobe également les notions de la brisure des vases (*la Shevira-Ha-Kelim*) et du *tikkun* (réparation ou rédemption), qui a la faveur de nombreux adeptes du mouvement de Renouveau juif aujourd'hui<sup>4</sup>. Selon cette école, la première action de Dieu lorsqu'il a voulu créer le monde a été de se retirer d'abord en lui-même. Ce mouvement de repli, le *tsimtsum*, a subi de nombreuses réinterprétations depuis Luria. Généralement, le *tsimtsum* est décrit comme une contraction ou une limite que Dieu s'est imposée à lui-même pour pouvoir agir à titre de créateur. En s'imposant cette contrainte, il s'est restreint lui-même pour créer un vide, un espace qui n'était pas tout à fait lui. Selon Scholem, ce désir du vide était nécessaire pour que « quelque chose

---

<sup>2</sup> Je souligne.

<sup>3</sup> Surnommé parfois le *Lion Sacré*, le rabbin Isaac Luria Ashkhenazi (1534-1572) était un kabbaliste visionnaire qui a développé certains aspects de la théosophie juive de manière particulièrement audacieuse, notamment en ce qui a trait à la nature intrinsèque du mal en Dieu lui-même et à la nécessité pour l'homme d'interagir avec Lui pour assurer la paix. Voir Scholem (1968 : chapitre VII, pp. 261-304) et Ariel (2006 : 173-181).

<sup>4</sup> Dans sa thèse doctorale sur le mouvement de Renouveau juif actuel, Marie-Josée Posen confirme la grande popularité qu'y recueillent les idées de l'école lourianique. D'après elle, le *tsimtsum* est aujourd'hui vu comme : « a function, a tool which can endow new meaning to the essence of tradition, and a tool that is available to Jewish Renewal to carry forward and to teach traditional ideas to future generations » (Posen 2007 : 251).

existe qui ne serait pas tout à fait Dieu dans son entité pure » (2003 : 171). Scholem poursuit ainsi : « Les kabbalistes ne le disent pas directement, mais cela est contenu implicitement dans leur symbolique : ce retour de l'essence de Dieu en lui-même est l'une des plus profondes formes de l'exil, du bannissement » (171). Et de ce vide, concentré en un point (lié conceptuellement au yud), Dieu aura enfin pu faire naître un nouveau monde.

Le *TsimTsoum* : de nombreuses définitions, de nombreux commentaires se succèdent, s'affrontent ou se complètent selon les différentes écoles, les différents courants de la Cabbale. Très simplement, on dira que le *TsimTsoum* est une idée de la spéculation cabbaliste énoncée par Rabbi Itshaq Luria dans son œuvre fondamentale, le *Ets Hayim*. Selon cet auteur, le *TsimTsoum* est l'idée de la « contraction originare » du Divin qui permet de résoudre l'antinomie de l'omniprésence de Dieu et de l'être de la création hors de Dieu. Comment, si Dieu est la Totalité, peut-il exister autre chose que lui-même? La notion de *Tsimtsoum* répond à cette question en énonçant que Dieu se contracte préalablement à la création, pour faire place, à côté de soi, à l'autre que soi. (...) le *Tsimtsoum* signifie le fait, pour « la lumière infinie » (*Or habeli Guevoul*) non pas de devenir finie, mais de se dévoiler comme lumière « finie et limitée » (Ouaknin 1987 : 298-299).

Pour comprendre comment le repli du *tsiumtsum* et le yud sont liés, comme peut le suggérer le texte de Libby « I will shrink and collapse into myself into / the gourd's measureless interior / its infinite yud » (Scheier 1999 : 9), il est nécessaire de comprendre que la création du monde est aussi liée, dans la Kabbale, à la création des lettres et du langage. Dieu ayant libéré un vide en lui-même après la contraction du *tsimtsoum*, il aura pu projeter son essence hors de lui-même, donnant à celle-ci la forme de lettres pour créer à la fois langage et monde. Selon cette conception, toute articulation linguistique repose, à sa toute première origine, sur deux points issus de ce « néant mystique » : l'alef et le yud (le yud qui, je le rappelle est une des quatre lettres du tétragramme, le nom le plus sacré de Dieu, Yud-Hey-Vav-Hey). Scholem écrit : « Au moment où l'*en-sof*<sup>5</sup> se comprima en lui-même, (...) le *yod* de l'un des noms divins précités

---

<sup>5</sup> *En Sof* désigne L'Être Infini de Dieu (notion qui sera explicitée dans la section 3.3).

s'introduisit dans l'espace originel libéré par *en-sof* au cours du *simsun*<sup>6</sup>; il transféra à toutes les émanations et à tous les mondes en formation ce mouvement linguistique au moyen de la force réunie dans le *yod* qui formait presque un point » (1983 : 87). Du vertige du vide, émerge donc ce yud avec lequel Libby se sentira une affinité si profonde qu'elle se l'appropriera pour en faire un symbole personnel puissant. Un yud qui la tirera en avant dans son projet d'écriture jusqu'à traverser l'exil de la mort et du néant.

### 3.2 *Cosme et microcosme*

Aux premières lectures du *Kaddish* dans le cadre de ce projet, mon attention a été rapidement attirée par les inscriptions suivant les titres où sont indiquées les heures précédant le lever du jour, mais aussi par toutes les variations sur le thème du lever du soleil, tant dans les textes que dans les titres (*sunrise, watches the sun rise ...& that races through us at sun rise* [Scheier 1999 : 8], *sunset* [79], *Sunrise mourning poem* [62], pour ne nommer que celles-là). Dans les derniers textes qui concluent le *Kaddish*, et plus particulièrement dans *Yud of my heart* (91-92), la présence conjointe du soleil, de la lune et du yud forme le nœud d'une métaphore filée qui imprime un mouvement à tout le texte, particulièrement dans cette partie :

at the base of the cumulus mountain  
 rising from the watery horizon  
 red fire blooms through a breach in the cloud bed  
 the sun parts cloud mountain  
 penetrates it from sky

to earth  
 illuminates

---

<sup>6</sup> La translittération des termes de la Kabbale varie largement d'un auteur à l'autre, et même d'une traduction à l'autre pour le même auteur. Dans mon étude, pour les termes de la Kabbale (sauf quelques exceptions, notamment pour le yud et la Torah), j'ai adopté la graphie utilisée dans la plus récente traduction de Jean Boesse des textes de Scholem (2003).

openings  
already there

my father is dead

birdcalls reverberate in rounds  
like sacred chanting  
each bird different each the same

my father is dead

I see inside myself two seeds, one black  
and tiny and shiny and hard

one yellow and soft  
shaped like an almost-half moon  
or heavenly canoe

enigmatic pod

*yud* of my heart

when you open will I find you? (91-92)

En partant de l'immensité cosmique du ciel, au lieu même où le ciel s'unit aux eaux dans le lit de l'horizon, le soleil rouge écarte les montagnes de nuages pour y pénétrer d'un seul mouvement : *parts cloud mountain / penetrates it from sky / to earth* , jusqu'à illuminer *openings already there*. Il ouvre une ligne directe entre l'infiniment grand et l'infiniment petit en Libby avec « *I see inside myself two seeds, one black (...) one yellow and soft / shaped like an almost half-moon / a heavenly canoe / enigmatic pod / yud of my heart*, jusqu'à atteindre le plus infinitésimal des signes, celui par qui tout l'alphabet et le monde peuvent naître, le yud au fond du cœur de Libby. La lecture de cette activité solaire aux confins de la nuit peut se doubler d'une lecture érotisante ici tout comme dans de nombreux textes du *Kaddish* et ces doubles niveaux de lecture se comprennent mieux à la lumière du thème central à l'œuvre dans la Kabbale, c'est-à-dire l'union mystique des éléments masculin et féminin de Dieu, *E-he-yeh* et *she'china, God and goddess*, mentionnés dans le texte *Cercle* (29) précité.

Chez les kabbalistes, ces deux éléments ont de tout temps fait l'objet d'une attention soutenue, voire d'une fascination. La Schekina, que Libby écrit *she'china*, est tantôt désignée par la lune, la terre-mère, les nuages, le désert ou l'épouse, tantôt par une soudaine lumière radieuse, par le soleil couchant qui arrive de l'ouest, ou par les oiseaux, pour ne nommer que quelques-unes de ses représentations symboliques. Dans la Kabbale, l'union de la Schekina avec *Eheyeh* requiert un intermédiaire<sup>7</sup> symbolisé tantôt par le soleil, la direction de l'est, ou l'Arbre de Vie, tantôt par l'époux ou le frère (Scholem 1991, pp. 140-196). Cette multitude de symboles s'explique en grande partie par l'attitude des kabbalistes envers la Torah. Avec des méthodes herméneutiques singulières, ces derniers renouvellent constamment leurs interprétations de la Torah qui ne peut, pour eux, faire l'objet d'une exégèse définitive :

*Kabbalah* is incompatible with a fundamentalist approach to the Torah. (...) each individual must understand Torah according to his own capacity just as our ancestors did at Sinai. As our capacity increases, so does our understanding of Torah. Meaning shifts, increases, and changes as our capacity grows. (...) The kabbalists take the notion of multiple meanings even further. (...) One astounding passage in rabbinic literature goes so far as to assert there is no such phenomenon as objective meaning, only the meaning that we attribute to that which we experience (Ariel 2006 : 127).

Cela dit, certains schémas de sens et certains symboles acquièrent avec le temps figure d'autorité et c'est ainsi qu'il est possible de tenter d'analyser des textes s'inspirant des motifs de la Kabbale, comme certains des textes de Libby. Et parmi ces motifs, l'union matrimoniale de la Schekina et de *Eheyeh* est sans conteste celle d'un couple d'actants symboliques dont le statut de méga-symbole ne peut être disputé. Depuis la chute du Paradis, la Schekina est en exil, pleurant dans le désert la séparation d'avec son époux. Concourir à les unir à nouveau est ici vu comme un devoir. Les écrits de la Kabbale abondent en descriptions explicites de cette union sexuelle. Contribuer à ces noces sacrées au sein même de la divinité est une des tâches les plus

---

<sup>7</sup> La référence à *Eheyeh* et son intermédiaire sera étayée dans la section **Les Sefiroth**.

importantes chez les kabbalistes et plusieurs écrits soulignent cette affirmation de la sexualité portée à un niveau de transcendance :

The union of the Holy One, Blessed be He and His Schekina is the desirable state of affairs in the divine realm and in the world. This union is brought about by human efforts and is disrupted by sin. Whatever occurs below determines what occurs above; whatever occurs above is a reflection of what occurs below. (...) The notion of the feminine aspect of the deity may be the boldest conceptual innovation in Jewish mysticism. (...) The Jewish mystics believed that everything in the terrestrial world has its roots in God. Since feminity must have its roots in God, there must indeed be a feminine aspect of God. This doctrine elevates human sexuality to a divine principle and thereby legitimates human sexuality. (...) Most important, the concept of the feminine aspect of God paves the way for understanding human sexuality as a metaphor for the mystic quest in Judaism (Ariel 2006 : 101).

*My father's nose* (Scheier 1999 : 10-13) est un des nombreux autres textes où une dynamique d'union céleste est aussi à l'œuvre et où, dans les toutes dernières strophes, j'ai dû mettre à profit ma connaissance de la Kabbale pour clarifier les enjeux de traduction. L'image présentée à la fin du passage ci-dessous est celle de deux visages, ceux du vieux monde et de la lune, marqués par la souffrance, mais ravivés par la riche sensualité des couleurs du lever de soleil :

(...)  
 I sit here under the pine picnic table on the roof  
 looking out at the gaunt face of an aged  
 barnacled-encrusted world  
 heavy in its orbit  
 but young every morning under the nubile  
 colours of sunrise, pink and bluish  
 changing like labial skin in arousal,  
 across the lake grey-purple clouds against  
 streaks of rose  
 to the west a bright  
 white moon, nearly full, its cratered face  
 articulate in sorrow, anger, serenity, or pleasure  
 its face all of these and none of them  
 face only of  
 I am that I am  
 how easy it is to see its face  
 in different ways  
 but really it is only one way  
 (...) (12)

Les allusions sexuelles de ce passage sont évidentes : « nubile colours », « labial skin in arousal » et « pleasure ». Libby Scheier a toujours abordé la sexualité de front dans son écriture, et en ce sens, les connotations sexuelles plus ou moins explicites ne sont pas uniques au *Kaddish*. Mais le *Kaddish* se distingue des autres recueils par une sexualité aux proportions cosmiques; ici les couleurs d'un soleil nubile prennent une soudaine coloration, « changing like labial skin in arousal », ailleurs, dans un lit de nuages, le soleil rouge écarte les montagnes pour pénétrer des ouvertures (91-92), ou ailleurs encore, dans *Grief* (80-81), la brume du ciel matinal recouvre la croupe dénudée de l'amour :

(...)  
 perhaps grief will become love standing on her head  
 her skirt inverted over torso and face  
 billowing in lakeside breezes  
 an airy shroud  
 around her private sorrow,  
 her naked buttocks and legs  
 obscured by a kindly fog descended  
 from the early-morning sky  
 protective in pre-dawn light  
 (...) (80)

Pour mieux éclairer l'importance de ces allusions dont le recueil est parsemé et qui reprennent un axe central de la pensée kabbaliste, il est nécessaire de présenter les grandes lignes de la doctrine des Sefiroth que j'exposerai donc ici sommairement. Ces explications permettront aux lecteurs de relire maints passages du *Kaddish* dans l'optique d'une union sexuelle mystique entre la Sefirah (singulier de Sefiroth) Schekina et la Sefirah Tif'ereth (l'intermédiaire par qui *Eheyeh* peut réaliser l'union divine) et de comprendre, après ce détour nécessaire, la nature de la contrainte traductive à la fin de ce passage.

### 3.3 *Les Sefiroth*

Le Dieu de la Kabbale est compris comme une unité dans la dualité; une partie de son Être reste cachée, ne peut être appréhendée par l'intellect humain et est désignée par le terme

*En Sof* (L'Être Infini), l'autre partie peut, elle, être appréhendée par la doctrine des Sefiroth, une constellation des dix aspects de son Être Révélé (ou ses dix phases de son activité) qui se présentent comme autant d'aspects d'une seule et même entité. Bien que des écoles de pensée approchent cette doctrine sous un angle différent, les Sefiroth sont généralement compris comme des émanations de lumière qui forment un tissu conjonctif symbolique unissant le monde infini d'*En Sof* à la dimension plus finie de ce monde (Ariel 2006 : 6). Mais comment donc s'est créé le monde, d'après la Kabbale? Plusieurs explications y coexistent, mais selon la Kabbale lourianique, après le repli du *tsimtsum* (que j'ai brièvement décrit en début de chapitre), un espace originel aurait été libéré par où Dieu a pu concevoir les dix Sefiroth comme autant d'attributs pour l'archétype d'un être parfait, Adam Kadmon, un être tout de lumière (Scholem 1968 : 283). Pendant ce processus particulièrement complexe, les forces de la justice divine — souvent représentées sous la forme de graines (Scholem 2003 : 175) —, sont mises en tension entre les forces du bien et du mal, conjointement présentes en Dieu. Chacune des dix Sefiroth naît du processus d'un *tsimtsum* pour devenir un réceptacle de lumière divine.

Les trois premières sphères lumineuses sont les premières à émerger de cet espace mystique (les trois premières Sefiroth qui composent la tête, appelée aussi *Godhead* en anglais). Mais le processus de création essuie un premier revers : les sphères sensées recevoir Sa lumière sont incapables de soutenir la force de cette émanation divine et éclatent dans un chaos de parcelles infinies, libérant tout de même la première substance qui servira à créer l'univers :

Within this shrinking universe, the light remained strong although the vessel became increasingly weaker. Finally, under the impact of the powerful light of *The Infinite* the weak vessels collapsed and exploded, destroying the original prototype. (...) Luria proposes that not even God can surpass the nature of His own being. Consequently, the vessels imploded under the weight of the divine light. The light of *The Infinite* and the subtle vessels of the Sefirot were dispersed throughout the universe (...) Within this colossal and violent explosion, the birth of the universe took place. The residue of the catastrophe provided the elemental stuff of creation. Luria describes the aftermath of this "big bang" as having produced sufficient "sparks of light" and "shards of vessels" to produce a world (Ariel 2006 : 177 et 179).

On appelle cet événement la *brisure des vases*. Les tentatives ultérieures seront plus fructueuses et donneront naissance à la configuration actuelle des dix Sefiroth qui sauront contenir Sa lumière. Mais l'équilibre de cet ensemble ayant été compromis par la brisure des vases, le monde porte en lui la trace de ce drame. C'est alors qu'entre en jeu, dans la Kabbale lourianique, le concept du *tikkun* (la réparation ou rédemption) qui instaure une nouvelle relation entre Dieu et l'homme. Dieu y est présenté comme un Être d'harmonie, mais qui, indirectement, a besoin de l'action des hommes pour rétablir l'équilibre des Sefiroth et libérer toutes les étincelles de lumière dispersées dans le monde après la brisure des vases.

In Jewish mysticism, (...) God does not answer man's prayers or reward him for his actions directly. Rather, human actions such as prayer and the mitzvoth directed towards God actually cause God to respond involuntarily. God responds by either accelerating towards greater alignment or greater misalignment within and among the Sefiroth (Ariel 2006 : 159).

Le rituel kabbalistique a donc pour but de rétablir une dynamique harmonieuse entre les Sefiroth : chaque prière et chaque *mitzvah*<sup>8</sup> des hommes éveillent des forces qui agissent sur l'une ou l'autre d'entre elles. Si, dans la Kabbale, l'homme a besoin de Dieu pour la survie de son âme, il est clair qu'avec l'école de Luria, la relation de l'homme avec Dieu est une relation d'interdépendance : Dieu a également besoin des hommes pour assurer la paix du monde. Ici, l'orant cherchera, par ses prières, à provoquer le mouvement ou l'ascension de la dernière Sefirah qui servira d'intermédiaire entre En Sof et les hommes. Comme chaque être humain reçoit des anges une configuration unique de lumière liée aux Sefiroth, les rituels doivent être adaptés à chaque individu (Ariel 2006 : 180).

Fréquemment représentées sous la forme archétypale d'un corps humain (l'homme primordial Adam Kadmon), ou celle d'un arbre renversé (l'Arbre de Vie), les Sefiroth sont regroupées en triades symbolisant différentes étapes de la créativité divine et les différents mondes de la

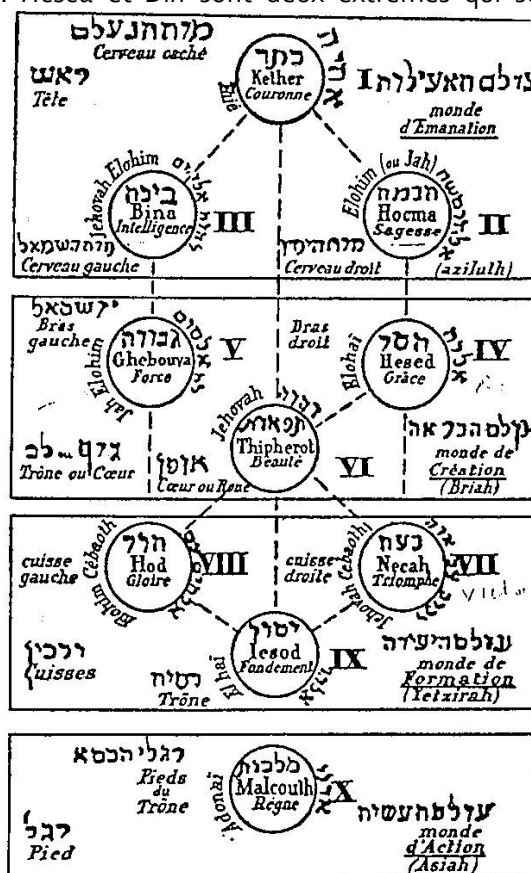
---

<sup>8</sup>Mitzvah est le singulier de *mitzvoth* et signifie bonne action.

création. Dans la doctrine du langage mystique, elles sont aussi désignées par des chiffres / lettres qui, par des combinaisons innombrables, en sont venus à créer le monde et le langage à travers les écrits de la Torah. Je m'attarderai maintenant aux désignations des Sefiroth qui permettront de mieux comprendre l'importance de la Schekina.

*Keter* (I), *Hokhmah* (II) et *Binah* (III), les trois premières Sefiroth de la Couronne, de la Sagesse et de l'Intelligence, symbolisent la triade du Pur Esprit de Dieu (la tête). Viennent ensuite *Hesed* (IV), *Din* (V) – parfois appelée Ghévoura, et *Tifereth* (VI), les symboles des attributs moraux de l'amour incommensurable, de la Justice stricte et du Jugement tempéré (associées aux mains agissant sous la régence du cœur). *Hesed* et *Din* sont deux extrêmes qui sont tempérés par l'harmonieux *Tifereth*. *Netzah* (VII), *Hod* (VIII) et *Yesod* (IX), la troisième triade du Triomphe, de la Gloire et du Fondement (ou de la Paix), représentent les attributs qui guident la providence : (les deux cuisses et le phallus). La dixième Sefirah, appelée *Malkuth*, canalise toutes les autres pour symboliser la présence de Dieu dans le monde. Quand cette fonction est à l'œuvre, on la désigne par *Schekina* (Présence Divine) (Ariel 2006 : 85-86). Traditionnellement, elle est vue comme celle qui accueille toutes les âmes juives, et à ce titre, elle désigne également la communauté d'Israël dans son ensemble.

Les Sefiroth peuvent être désignées de nombreuses façons, comme le montre l'illustration ci-contre. Elles sont dans un



Lettres et des nombres sous forme symbolique dans la Kabbale (d'après Henri Serouya, *La Kabbale*, 1947)

constant état de flux et de reflux, s'influençant les unes et les autres. Les Sefiroth logent, si l'on peut dire, dans quatre différents mondes de niveaux spirituels de plus en plus élevés. Représentant l'aspect féminin d'En Sof, la Schekina habite le niveau le plus proche de notre monde, symbolisant du même coup l'immanence de Dieu ici-bas : elle est le point d'accès vers toutes les autres Sefiroth, la porte d'entrée d'une voie qui établit un lien entre l'orant et *En Sof*. Ce lien, elle l'établit en s'unissant à Tif'ereth (par l'intermédiaire de Yesod) placé dans l'axe central de l'Arbre de vie. Selon Scholem, la Schekina représente généralement « la sphère qui s'ouvre en premier à la méditation du mystique » (Scholem 1968 : 276). Quand Libby invoque à la fois *Ehehey* et *she'china*, elle dirige sa prière afin de rétablir l'équilibre entre les attributs féminins (Schekina) et masculins (*Ehehey* par l'intermédiaire de Tif'ereth<sup>9</sup>) de la divinité :

The union of *Tiferet* and *Malkhut* signifies the state of unity among the upper and lower, the masculine and feminine *Sefirot*. It also represents the state of divine harmony in order for peace to prevail in the world. (...) The mystics were fascinated by the relationship between *Tiferet* and *Malkhut*. They portray the union of these two *Sefirot*, also called "the son and the daughter" as being in constant jeopardy whereas the union of the "father and mother" (*Hokhmah* and *Binah*) was intractable. This notion does not have any incestuous implication and the mystics alternate freely between the son-daughter and the husband-wife metaphors (Ariel 2006 : 101-102).

L'enjeu de traduction dans *My father's nose* se rapporte au passage où Libby écrit qu'il est facile de voir son visage de différentes manières : « its face all of these and none of them / face only of / I am that I am / how easy it is to see its face / in different ways / but really it is only one way » (Scheier 1999 : 12). Il est raisonnable de croire que le visage qu'elle mentionne fait référence à l'ensemble des Sefiroth, qui selon Scholem est désigné par « la Face intérieure, intime ou mystique de Dieu (...) les dix degrés du monde intérieur à travers lequel Dieu descend de sa retraite la plus intime jusqu'à sa révélation dans la Chekhina » (1968 : 230). Comme les Sefiroth sont en constant mouvement, il est effectivement facile de voir les différents « visages » de ces

---

<sup>9</sup> *Ehehey* désigne la Sefirah Keter dans la Kabbale, mais l'union active des principes masculins et féminins de Dieu se réalise par l'union sexuelle entre la Schekina et Tif'ereth. Voir (Ariel 2006 : 101-111).

sphères qui influencent notre vie en ce monde. Et quand Libby proclame qu'il n'y en a véritablement qu'un seul, elle clame haut et fort l'impériale nécessité de considérer l'unité de l'ensemble, lorsqu'il se révèle à travers la Schekina. Ma première traduction de la fin de ce passage était particulièrement malhabile et souffrait surtout de mon manque de connaissance de la Kabbale :

... its cratered face / articulate in sorrow, anger, serenity, or pleasure / its face all of these and none of them / **face only of / I am that I am / how easy it is to see its face / in different ways / but really it is only one way** (Scheier 1999 : 12)<sup>10</sup>

... visage seul de / je suis ce que je suis / si facile de voir son visage / sous des angles différents / mais en vérité il n'y a qu'un angle (26 juin 2009)

Tout en ne contredisant pas le sens dénotatif de ce passage, j'ai trouvé important de laisser la possibilité de lire ce passage dans l'optique de la doctrine des Sefiroth, qui rétablit l'essence du geste et la direction de la prière. J'ai donc modifié ma traduction pour proposer plutôt :

... seul un visage / je suis ce que je suis / si facile de voir son visage / différent selon ce qu'on y voit / mais en vérité, qu'une seule voie (Al : 12)

J'ai choisi de traduire *I am that I am* par *je suis ce que je suis* plutôt que *je suis celui qui est* ou *je suis : je serai*, pour d'une part, respecter le choix de la traduction que Libby reprend, et d'autre part, permettre, avec le *ce* une lecture androgyne de la divinité. Et en jouant avec l'homophonie entre *voie* et *voit*, j'ouvre ainsi le texte pour permettre des lectures selon plusieurs hypothèses de sens.

---

<sup>10</sup> Les caractères gras sont de moi et ne font qu'indiquer ici le passage traduit.

### 3.4 *Le ciel ferme et le firmament*

Les astres et le cosmos sont très présents dans le paysage de ce recueil. Le passage suivant, tiré de *Queen's Quay* (35-38), s'est montré particulièrement riche en découvertes et en enseignements qui m'ont amenée à m'engager dans l'espace d'inférences et de doutes et à prendre position concernant ma traduction. Dans ce texte, la signification du syntagme *solid sky* est ambiguë : « Grey day cloudless solid sky / broken only by coral reefs of treeline / and it begins to rain » (35). Ici, l'adjectif *solid* qualifie-t-il l'homogénéité de la couleur du ciel qu'aucun nuage n'entache, comme dans *solid blue*? Ou désigne-t-il littéralement le ciel solide de l'ancienne conception cosmogonique de l'univers où un ciel solide, c'est-à-dire, un ciel de consistance ferme où sont incrustées les étoiles comme des bijoux, sépare les eaux du monde supérieur de celles du monde inférieur? (Ariel 2006 :204) Un ciel qui, une fois percé par la ligne des arbres, laisse tomber la pluie? Ou est-ce une image poétique sans lien avec la Kabbale? Dans ma recherche, je suis tombée sur les notes de Meschonnic (2002) concernant sa traduction du passage de la Genèse où Dieu crée le ciel (désigné en hébreu par *raqi'a*) pour séparer les eaux :

"un déploiement", *raqi'a*. Traditionnellement traduit par "firmament". Le problème du mot "firmament" est qu'il est devenu un synonyme de ciel dans le dialecte académique littéraire. Où il a perdu sa valeur cosmologique, qu'avait le latin *firmamentum*, la muraille du ciel où sont cloutées les étoiles. Ce qui laisse aussi effacer le sens du mot en hébreu, du verbe *raqa'*, "déployer" » (Meschonnic 2002 : 246).

L'entrée *firmament* du *Dictionnaire de l'Académie française* confirme pourtant dans sa définition cette valeur cosmologique :

(1) n. m. XIIe siècle. Emprunté du latin classique *firmamentum*, « appui, étai, soutien », puis, en latin chrétien, « firmament », de *firmare*, « rendre ferme, solide ». Apparence de voûte circulaire

qui environne la terre et à laquelle les astres semblent attachés (on dit aussi Empyrée). Les étoiles du firmament. Poét. Les feux du firmament, les étoiles. Par ext. Voûte céleste, ciel. Le bleu du firmament. Dans la Genèse, Dieu dit : « Que le firmament soit fait au milieu des eaux et qu'il sépare les eaux d'avec les eaux.<sup>11</sup>

Je reviendrai sur cette définition plus loin. Cependant, le lien possible entre ce que connote *solid sky* et *raqi'a* ne doit pas faire oublier que le texte de Libby ne fait aucune référence directe à ce mot hébreu. Par contre, il est plausible que *solid sky* soit une allusion à cette vision de la toile du ciel comme un rideau séparant les mondes (Lahy 1994 : 40), allusion qui serait confirmée un peu plus loin dans le texte par : « The sky's solid dark cloth is broken there by the blaze of early sunrise (...) (Scheier 1999 : 7) ». Pour trouver une solution à *solid sky* qui soit satisfaisante en français, j'ai d'abord considéré la traduction littérale *ciel solide*, mais deux raisons me l'ont fait abandonner : d'abord elle ne laisse plus aucune possibilité de lire l'ambiguïté première puisque *ciel solide* ne peut ni dénoter ni connoter une grande étendue de ciel uniforme. Avec *ciel solide*, ma traduction réduirait l'interprétation du texte à une seule signification, celle d'un ciel de consistance ferme. Ce qui me mène à reformuler la question du début : la présence d'un l'élément possiblement codé, comme *solid sky*, doit-il donner lieu forcément à une traduction littérale (littérale comprise ici comme une traduction collant de près aux signifiants)?

Ma réponse a été de privilégier la traduction de ce syntagme par *firmament* pour plusieurs raisons. D'abord, je crois que l'observation de Meschonnic est foncièrement juste quand il souligne que *firmament* a grandement perdu, dans le langage courant d'aujourd'hui, sa référence à l'ancienne cosmologie, même s'il l'a gardée dans sa définition. C'est précisément la possibilité de lire *firmament* dans son acception plus effacée qui me fait adopter cette solution : la lecture de ce premier passage « Jour gris, firmament sans nuages » (Al : 7) ne révèle pas

---

<sup>11</sup> Dendien, dir. (2002), *Dictionnaire de l'Académie française version informatisée : Dictionnaire de l'Académie française*, [8<sup>e</sup> édition], Paris : ATILF, C.N.R.S.  
<<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=2055540465>>, (page consultée le 3 août 2010)

immédiatement *firmament* comme signal possible de la solide voûte céleste et laisse au lecteur la liberté de lire *firmament* comme une grande étendue de ciel. Mais la lecture du deuxième passage permet de reprendre la lecture première et de signaler la référence possible au firmament de la Génèse : « La toile sombre du firmament est rompue là par l'embrasée » (Al : 7). Une autre considération : Libby aurait pu, au lieu de *solid sky*, utiliser *firmament* puisqu'il existe aussi en anglais. Il est toujours périlleux d'essayer de deviner les intentions d'un auteur, mais peut-on légitimement supposer que si elle avait utilisé *firmament* en anglais Libby aurait alors un peu perdu la double lecture que *solid sky* permet si bien en anglais désignant à la fois le ciel ferme et le grand pan de ciel uniforme? Ici, En privilégiant *firmament* en français, je provoque délibérément ce qui pourrait être vu comme *un dépassement des textures de l'original*. Je prends consciemment le risque de m'éloigner du contact avec le signifiant pour préserver le « saisir ensemble » que l'ambiguïté première de *solid sky* permet de sentir, mais aussi pour maintenir une poétique du texte qui me semble essentielle tout en autorisant une lecture du signal codifié. La traduction comporte toujours une possibilité de nouvelles trouvailles. Si un jour d'autres en arrivent à des solutions différentes, ma traduction ne sera jamais qu'une introduction leur permettant de faire revivre ce texte et d'y trouver d'autres réponses.

### **3.5 Le chien et le serpent**

Le texte *June Sunrise* (Scheier 1999 : 51-52) s'est avéré un texte difficile d'accès et a présenté quelques défis de traduction liés à la Kabbale. Resituons-nous d'abord : nous sommes au centre du recueil, Libby a découvert que son frère et sa mère ont fait main basse sur l'argent de Meier (dont la santé se détériore rapidement), qu'ils l'ont interné après s'être assurés de rayer le nom de Libby de la liste des héritiers. Dans ce texte, la souffrance et la colère de Libby prennent toute la place et la symbolique des images est particulièrement chargée.

Dans mon premier chapitre, j'ai déjà parlé de ma décision d'assouplir ma traduction pour maintenir les nœuds d'ambiguïtés syntaxiques d'un passage où la narratrice se remet en

question : « am I also the nearsighted self-centred father / who can't do right by his child / *who won't* / who can't fucking do anything/ that doesn't feel *right* / he must be *right* » (52). C'est en me questionnant sur les occurrences multiples de l'adjectif *right* dans ce paragraphe qu'un enjeu de traduction a peu à peu fait surface m'amenant à évaluer la pertinence de traduire *right* littéralement. En effet, en adoptant une perspective kabbalistique, l'interprétation de ce texte peut révéler une trame narrative sous-jacente liée à la structure et à la dynamique des forces présentes dans le monde des Sefiroth. Et les solutions pour maintenir cette interprétation ouverte en français ont courbé le mouvement du traduire. Comme ce poème fait l'objet d'une longue analyse dans ce chapitre, le texte complet est reproduit intégralement ci-dessous.

#### JUNE SUNRISE

Toronto, the roof, 5:36 am, exactly the hour of sunrise on  
Friday, June 20, day of the summer solstice and full moon.  
(Seven days before my father's death.)

Grey morning, can't see the sunrise.

A bit of rain.

Stops.

Cloudcover mottles.

Northwest of Canada Malting buildings,

a fiery red spot.

Could be the entire sky's on fire behind the cloud cover.

Or is it just that dog of a sun

rising slowly,

the tunnel of its spine

a perfectly straight rod of air

invisibly linked to the horizon.

That hellish morning perpendicular.

When the birds fly overhead  
do they create  
a soft roof of prayer

shield from danger  
yet connecting tissue to the divine

prophylactic  
yet conductor

Circle of horizon, ouroboros,  
hair in the wind  
the lake shushing and swishing Toronto  
the mainland a stubborn son-of-a-bitch  
survivor father self-centred  
nearsighted, made it through wars  
and pogroms and starvation and persecution and  
expulsions and abandonment  
then made war on his children  
(but even holocausts do not explain everything —  
I have met kind survivors as well as cruel)  
father-mainland buffeted at the fringes  
by a brilliance of water,  
he can't see it or feel it  
but his feet tingle  
sending curls of energy up his spine

am I also the nearsighted self-centred father  
who can't do right by his child  
*who won't*  
who can't fucking do anything  
that doesn't feel *right*  
he must be *right*  
sports that curse

confuses his ego with planetary forces  
the sunrise with god  
knuckles with vertebrae

The red sunrise pinkens behind the grey sky

Light can illumine or burn and blacken whether  
the light's in me or a dog  
of heat inhabiting the sky (51-52)

Pour appréhender *June Sunrise* sous un éclairage kabbalistique, il faut se rappeler d'une part que les sphères de la structure séfirotique sont réparties de part et d'autre d'un axe central, d'une colonne à laquelle les Sefiroth sont rattachées et qui relie Keter, la plus haute Sefirah, à Malkhut, la Sefirah la plus proche de nous (Idel 1998 : 197). Des Sefiroth représentant les attributs opposés ou complémentaires sont situées à gauche et à droite de cette colonne centrale. Le long de cet important pilier, deux Sefiroth intermédiaires se chargent de rétablir l'harmonie (Tif'ereth) et la paix (Yesod).

Adopting a line from Moses' Tabernacle (Exodus 26:28) depicted by the rabbis as reflecting the cosmic structure, Jacob or the six sefirah is called "the central beam, reaching from one end unto the other."

In Jacob or *Tiferet* we reach the synthesis that resolves the original tension between *Hesed* and *Gevurah*, the inner "right" "left", love and judgment. (*The Zohar*, translation and commentary by Daniel Matt 2004 : L)

D'autre part, il faut également savoir que la Sefirah Hochkma (Sagesse) désigne aussi la figure du Père, *Abba* et que dans la structure archétypale du monde des Sefiroth, Hokhmah est à droite<sup>12</sup>. Les Sefiroth à gauche de la colonne désignent généralement des attributs plus perméables aux forces du mal (les forces de « l'Autre côté »). Un excès d'un côté comme de l'autre provoque un déséquilibre en Dieu et en ce monde, où toutes forces interagissent entre elles. Et la Schekina est particulièrement vulnérable aux forces du mal :

The Zohar's remarks about the Left Side are not always clear; they may refer to the Sephiroth of Din, of God's judgmental power, which are located on the left side of the Tree of Divine Emanation, or they may be used to designate the Other Side, which is outside, or even opposed to the Divine, in the realm of evil and contamination. (...) but the Zohar goes even further: the Schekina actually comes under the sway of the Other Side, which penetrates and becomes

---

<sup>12</sup> Dans la Kabbale des lettres, le yud émergeant du néant désigne aussi Hokhmah / le Père : « il est la semence du monde. En tant que puissance créatrice paternelle et masculine dans lequel est semé le sein originel de la "mère d'en haut", se développant à partir d'elle, se transformant mutuellement et devenant fertile en elle, il libère alors les sept autres puissances » (Scholem 2003 : 162).

entrenched within her, with disastrous consequences for Israel and for the entire world. This may be caused by the weakness or helplessness of the Schekina, because it is lacking the impetus created by man's good deeds; or it may be caused by the preponderance within her of those forces that, because of their stern and punitive nature (...), have an affinity with her Other Side (Scholem 1991 : 189).

Dans ce passage où Libby se questionne sur la figure de ce père, le mot *right*, mis en italique deux fois et répété trois fois, prend une importance certaine. En mettant ce passage en parallèle avec la place qu'occupe Hokhmah dans la structure des Sefiroth, je me suis demandé si ce parallèle pouvait être une allusion voulue au déséquilibre séfirotique dans ce passage. La narratrice a-t-elle voulu signaler que quelque chose n'allait pas à droite dans le monde divin? Quand elle écrit que ce père *can't do right by his child*, s'insurge-t-elle contre le fait qu'Hokhmah-Père semble s'être éloigné de sa demeure? Quand elle écrit *that doesn't feel right*, exprime-t-elle qu'il y a quelque chose qui cloche là-haut et semble déséquilibré?<sup>13</sup> De même, quand elle écrit *he must be right*, est-ce une tentative de redonner sa place au Père/père? De prime abord, cette interprétation peut sembler saugrenue. Mais ce texte regorge d'images mystérieuses qui concourent à autoriser cette analyse, ou à tout le moins, qui ne me permettent pas de la rejeter du revers de la main.

Pour mieux comprendre toute la dynamique de ce poème, il est utile de faire un retour sur d'autres textes du recueil et de s'attarder sur la question de la prière, si centrale au *Kaddish* quoique parfois voilée. Pour mieux saisir comment les références aux symboles kabbalistiques peuvent entrer en résonance avec l'écriture du *Kaddish*, il faut porter une attention particulière à la figure du soleil, qui prend d'un texte à l'autre des caractéristiques tantôt diaboliques, tantôt divines.

---

<sup>13</sup> « La colère de Dieu est symbolisée par sa main gauche tandis que sa miséricorde et son amour auxquels elle est intimement liée est appelée sa main droite. L'une ne peut se manifester sans entraîner l'autre. Ainsi l'attribut de jugement rigoureux représente le grand feu de la colère qui brûle en Dieu mais est toujours tempéré par sa miséricorde » (Scholem 1968 : 253).

Le thème kabbalistique qui entre le plus en écho avec la poétique de Libby illustre la dynamique entre la Schekina (la lune) et le soleil (Tif'ereth), tant dans leurs moments d'union que dans le drame de leur rupture. Dans le *Kaddish*, cette rupture est souvent soulignée par le soleil qui quitte la nuit, à l'annonce du lever du jour, alors que le soleil grimpe inexorablement au ciel, seul. Il est important de rappeler ce que la Schekina représente dans la Kabbale, c'est-à-dire, la présence de Dieu, son immanence dans la vie ici-bas, pour entendre tout le *Kaddish* comme le cri d'une poète qui s'interroge sur sa propre capacité à voir, entendre et accepter cette présence divine dans sa vie, à l'heure où la mort semble enlever tout sens à Dieu.

Dans *Galactic* (7-9), Libby superpose l'image de la mort à celle du lever du soleil pour dire au lecteur qu'il y a, à cet instant où le jour se lève, un autre frisson, plus grand que la mort, qui porte en lui le drame d'une solitude :

(...)

death blinks as the red coal of sun brands  
 the pale skin of morning, death lowers its head  
 as seagulls and geese fly en masse overhead  
celebrating that odd cold sudden breeze  
that accompanies the sun at its moment  
of rising, a gust of wind penetrating everything  
deeply, briefly as though it were  
death escaping the glare  
of the red stone, but death  
is not escaping, death is with me through  
night and day, so it is some other  
chill, beyond death, beneath it, above it,  
that races through us at sun rise (8)<sup>14</sup>

Il semble y avoir deux instants distincts du poème, le moment même d'une action du soleil « at its moment of rising » et l'instant de la rupture qui suit lorsque le soleil est levé, rupture qui est

---

<sup>14</sup> Je souligne

symbolisée par l'écart entre les signifiants *sun* et *rise*. Le moment actif est célébré comme un lien qui est retrouvé, une union à célébrer. Mais l'instant où le soleil a quitté l'horizon pour monter seul à la conquête du jour, *at sun rise*, ressemble à une déchirure. En mettant ces images en résonance avec les Sefiroth de la Kabbale, il est possible de mieux décoder la trame sous-jacente qui se lit dans tout le *Kaddish*, celle qui exprime le désarroi de la narratrice lorsque le lien entre elle et Dieu semble brisé.

À deux reprises, dans les deux textes-prières *Elat Chayyim* (27-28) et *Yud of my heart* (91-92), Libby écrit, *I am praying for the prayer*, parce que seule la prière permet de sortir la Shekina de son exil, permet à la narratrice de restaurer ce lien, qui, dans la Kabbale, est vu comme une union matrimoniale entre Tif'ereth (le soleil) et la Schekina (la lune).

Dans son recueil, lorsque le soleil est haut dans le ciel, et seul, il acquiert pratiquement toujours la figure d'un actant-diabolique, comme ici dans *Sunrise Mourning poem* (62-63) :

sunrise is repetitive  
 can we ever get off the wheel  
  
birds screech, try to frighten the morning,  
keep the sun from rising  
  
 (...)
 sunrise is beautiful before the sun rises  
  
then  
fiery majesty  
arrives and  
all else pales  
  
the hot and glaring light  
this summer morning is  
hell on earth (63)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Je souligne

Avec « birds screech, try to frighten the morning / keep the sun from rising », la narratrice évoque la Schekina, représentée par les oiseaux qui tentent d'affoler le matin. Par la prière, elle cherche à chérir sa joie de ressentir la présence divine et à éviter la séparation en exprimant sa volonté d'empêcher le Dieu-soleil de la quitter.

Lorsque le soleil et la lune sont tous les deux présents dans des textes comme *My father's Nose* (10-13), le soleil perd son caractère diabolique et les oiseaux célèbrent leur joie : « sing their joy of sun rising » (12). Dans *Queen's Quay Sunrise* (35-38), à l'heure où le soleil n'est pas encore levé, alors que Dieu ou la déesse de la lune éclaboussent le ciel de grands jets de peinture, toutes les occurrences de substantifs désignant le lever du soleil sont *sunrise* (*sun* et *rise* ne sont plus séparés, comme dans *Galactic*). Dans *Queen's Quay Sunrise*, la narratrice signale clairement le parallèle entre le soleil (Tifereth) et le Dieu biblique : « and who says the sun shining at full blast is God? Are we worshipping Apollo? » (36). Malgré l'émergence d'un conflit interne qui éclate avec « Maybe you should fuck off » (36), le sentiment d'ensemble qui se dégage de ce texte pourrait très bien se résumer par cette phrase : « we celebrate the sunrise together » (37).

Dans d'autres textes comme *Tallis, tefillin and a dream* (59-60), la narratrice revêt son châle de prière et noue son phylactère autour de son doigt *as a sign of being bound to God, being married to God* (59). Toute cette activité cosmique ne montre pas autre chose, d'après moi, que ce qui s'exprime ici : un désir de sentir cette présence de Dieu dans sa vie, de s'unir à Dieu par la prière.

Ces précisions permettent de reprendre maintenant l'analyse du texte *June Sunrise* avec plus de profondeur. Notons d'emblée que le sous-titre précise : « exactly the hour of sunrise on Friday, June 20, day of the summer solstice and full moon (seven days before my father's death) »<sup>16</sup>. Cette inscription et le titre viennent tous deux souligner l'importance de ce moment dans le

---

<sup>16</sup> Je souligne

recueil, moment d'union entre lune et soleil. Et pourtant, le poème s'ouvre sur « Grey morning, can't see the sunrise », comme si la narratrice avait de la difficulté à sentir cette présence divine. Poursuivons l'analyse pour repérer les autres éléments qui m'ont conduite à mieux soupeser le parallèle entre *right* et la place du Père dans l'Arbre de Vie kabbalistique.

Le premier élément qui a piqué ma curiosité dans ce texte est le chien. Longtemps je me suis demandé (question qui restera ouverte d'ailleurs) à quelles images rattacher « dog of a sun » et « dog of heat » dans ces deux différents passages de *June Sunrise* :

(...)  
 a fiery red spot.  
 Could be the entire sky's on fire behind the cloud cover.  
 or is it just that **dog of a sun**<sup>17</sup>  
 rising slowly,  
 the tunnel of its spine  
 a perfectly straight rod of air  
 invisibly linked to the horizon.  
 that hellish morning perpendicular  
 (...) (51)  
 (...)  
 The red sunrise pinkens behind the grey sky  
 Light can illumine or burn and blacken whether  
 the light's in me or **a dog**  
**of heat** inhabiting the sky (52)<sup>18</sup>

Dans les études sur la Kabbale, il est rarement question de chien, mais lorsqu'il en est fait mention, c'est pour lui conférer des pouvoirs démoniaques. D'après Scholem, le Zohar « states

---

<sup>17</sup> Je souligne

<sup>18</sup> Je souligne.

a tradition 'that there is a soul that is embodied in a dog. Hence David prayed, 'Deliver my soul from the sword, mine only one from the power of the dog' [Ps. 22:21]. The author interprets the dog as a symbol of the devil, Samael » (Scholem 1991 : 308)<sup>19</sup>. Si l'on considère aussi que *dog* est composé des trois lettres de *god* à l'envers, on commence à pouvoir consolider un axe de lecture : ce *dog of a sun*, tel un dieu de l'envers, du mauvais côté des choses, se lève et déploie sa longue colonne centrale « the tunnel of its spine / a perfectly straight rod of air / invisibly linked to the horizon / That hellish morning perpendicular » (Scheier 1999 : 51), annonçant un jour de grande souffrance et de colère infernale.

La narratrice se tourne alors vers le travail de la prière, en le comparant à celui des oiseaux : « When the birds fly overhead / do they create / a soft roof of prayer // shield from danger / yet connective tissue to the divine // prophylactic / yet conductor » (51-52). Dans la Kabbale, les oiseaux et la prière sont associés à Schekina<sup>20</sup>, qui protège des dangers tout en étant la voie d'accès pour communiquer avec le monde « d'en haut ». Forment-elles un bouclier, se demande la narratrice? Il est dit dans la Kabbale qu'un des noms sacrés de Dieu est lié (par équivalence numérique<sup>21</sup>) au bouclier de David; et possède « la vertu de délivrer de sa détresse quiconque est sous le coup d'une condamnation » (Zafrani 1986 : 407). *Prophylactic* dénote à la fois ce qui protège de la maladie et un préservatif masculin et l'emploi de ce terme n'est probablement pas étranger à la symbolique kabbalistique étant donné que la Sefirah de la Paix, Yesod, désigne aussi le phallus. Viennent ensuite « Circle of horizon, ouroboros » (Scheier 1999 : 52) deux symboles qui se renforcent mutuellement : les ouroboros sont des serpents qui forment un cercle en se mordant la queue. Dans la Kabbale, c'est le *Tsaddik*, l'Homme Juste, (la Sefirah

---

<sup>19</sup> cité par Scholem (1991 : 308, note 73). L'origine de la traduction de ce psaume n'est pas mentionnée.

<sup>20</sup> En revêtant le tallis, l'orant pénètre dans le camp de la Schekina, « en s'abritant sous ses quatre ailes ». Voir (Zafrani 1986 : 261-262)

<sup>21</sup> La *gematria* est « l'un des procédés de l'herméneutique destiné à découvrir le sens ésotérique d'un mot au moyen du calcul de la valeur numérique de ses lettres ou de celles obtenues par des méthodes dites d'élargissement ou de développement » (Zafrani 1986 : 403).

Yesod encore) qui habite dans les grottes en forme d'ouroboros. Dans cette symbolique, le serpent se mord la queue pour s'injecter son propre venin dans l'espoir de se guérir :

According to the Kabbalistic idea (...) "all the caves of the righteous are in the form of an 'akhna', that is a serpent biting its own tail (...) in order to sweeten the sting of the Serpent" (...) [*Emekh ha-Melek*<sup>22</sup>] uses this image of the Uroboros as an eschatological image for the final dwelling place of the righteous, in which everything returns to its original harmony and unity. This usage is linked to the fact that the poison of the serpent no longer kills, but is "sweetened" – that is, taken up and absorbed in the eschatological harmony of all things (Scholem 1991 : 289).

Le rappel de cette image ici soulève la question du « mal » dans l'horizon du monde de la narratrice et le désir de Libby de parvenir, par la remise en question et la prière, à y ramener la justice et la paix. Avec la référence au serpent et au phallus dans le texte, il est possible de revenir en arrière sur l'interprétation de *rod* dans *a perfectly straight rod of air... that hellish morning perpendicular*, où *rod* peut maintenant se doubler d'une référence au bâton qui se transforme en serpent dans la Bible : bâton quand il incarne le pouvoir rédempteur de Dieu (quoiqu'ici, puisque nous sommes sous l'influence de l'« Autre côté », il semble sous le joug du mal) et serpent quand il incarne le châtiment de la colère divine (quoiqu'ici Libby fasse appel aux ouruboros pour leurs pouvoirs cathartiques)<sup>23</sup>.

En anglais, l'utilisation de *rod* permet d'intégrer deux images : celle de la colonne centrale dans la structure séfirotique et celle du bâton / serpent symbole de pouvoir dans la Torah. Dans les traductions françaises de la Bible hébraïque, généralement, les termes utilisés pour désigner ce bâton / serpent varient entre la *verge* ou le *bâton* (la Bible de Jérusalem (2009), celle de

---

<sup>22</sup> Scholem indique dans une note que l'explication des ouruboros est tirée d'un passage (dont la référence est f. 88d) du livre *Emekh ha-Malkeh* (Amsterdam, 1648); un des manuscrits les plus importants de la Kabbale lourianique.

<sup>23</sup> Le bâton qui se transforme en serpent est mentionné à plusieurs reprises dans la Bible, dans l'échange entre le Pharaon d'Égypte et Moïse dans l'Exode (ou le Livre des Noms) 4 : 2 à 4 : 20 / et avec Aaron, dans l'Exode 7 : 9 à 7 : 20.

Médiaspaul (2001) et la traduction de Chouraqui (1975) choisissent le terme *bâton*, Segond (1980) utilise *verge*. Choisir de traduire *rod* par *verge* en français pourrait concorder jusqu'à un certain point avec une herméneutique kabbalistique, mais serait difficilement soutenable : *une verge d'air parfaitement droite ? D'autant plus que rod* en anglais ne suggère ni implicitement ni explicitement le phallus. J'ai considéré une paraphrase : *une colonne d'air droite comme bâton*, mais à cause des références au côté droit plus loin dans le texte (l'explication suit), je l'ai laissée de côté. Pour maintenir l'ambiguïté et la force d'une interprétation la plus ouverte possible, je préféré laisser ce que j'avais écrit sous l'impulsion du moment, celle qui me faisait voir : *une colonne d'air un bâton qui s'étend / invisiblement lié à l'horizon / Cet infernal perpendiculaire du matin* (Al : 51). Avec *colonne d'air*, il est possible d'englober la référence kabbalistique à la colonne séfirotique et avec *bâton*, de signaler l'outil symbole de pouvoir.

Les strophes suivantes « the father-mainland buffeted at the fringes / by a brilliance of water, / he can't see it or feel it / but his feet tingle / sending curls of energy up his spine » (Scheier 1999 : 52), présentent l'actant du continent-père ballotté dans ses franges, des franges qui peuvent dénoter à la fois les zones d'influence entre deux réalités et les franges du tallis associé, comme je l'ai mentionné plus haut, à la Schekina. Ainsi peut-on voir que la narratrice dirige ses prières vers la Schekina pour tenter de rétablir la paix. Quand le père-continent est incapable de voir la brillance de l'eau, y a-t-il là une allusion aux forces séfirotiques? Selon Moshe Idel (1998 : 282), la métaphore du tremblement de l'eau pour signaler le dynamisme de l'interaction des Sefiroth au sein du royaume d'en haut a marqué l'ensemble du symbolisme kabbalistique. En revenant au texte, la lectrice comprend néanmoins que ce père, aveugle à l'action mystique, semble pourtant sensible à l'effet des émanations divines : « his feet tingle / sending curls of energy up his spine » (Scheier 1999 : 52).

Puis vient le passage difficile avec *right*, qui se termine avec *he must be right*. La strophe suivante ramène de plein fouet l'image distordue du père après la confrontation identitaire entre Libby et lui : « confuses his ego with planetary forces / sunrise with god / knuckles with vertebrae » (52).

Dès le début de ce texte, se trame un jeu d'endroit-envers, de tête-à-queue, d'images inversées comme à la surface d'un miroir réfléchissant les deux côtés d'une réalité difficile à accepter, une réalité qui pousse Libby à tenter de surmonter son impuissance par la dévotion rituelle. L'idée du chien / dieu-inversé *dog/god* ne me semble plus aussi saugrenue. D'ailleurs, ce n'est probablement pas un hasard si un peu plus loin dans le recueil la figure du chien et celle du serpent fusionnent dans une seule image, celle du père qui revêt l'allure d'un *dogfaced-lizard* dans *Ghosts outside my window* (82-84).

Même s'il est impossible de savoir à coup sûr si mes hypothèses sont valides, la proposition d'interpréter *right* comme un signal à prendre dans toute sa littéralité m'a semblé, après ces recherches, gagner un peu d'autorité, assez du moins pour vouloir en tenir compte dans ma traduction.

Le jeu d'inversion entre *dog* et *god*, si heureux en anglais, ne peut malheureusement pas être traduit avec un cryptogramme composé des lettres qui forment le mot *dieu*. D'ailleurs, l'hypothèse de l'inversion intentionnelle, bien que plausible, n'est tout de même pas concluante au point d'autoriser la seule lecture d'un dieu anagrammé aux dépens du sens dénotatif du chien. J'ai donc laissé le chien vivre sa vie de chien mystérieux. Dans l'éventualité où ma traduction serait publiée, il sera toujours possible d'ajouter une note en bas de page donnant le texte original en anglais (*dog of a sun / dog of heat*) pour laisser le lectorat déterminer si cette inversion est fortuite ou non. Dans le cas de *right* cependant, il est possible de faire l'effort de le traduire littéralement pour laisser le texte ouvert à l'interprétation kabbalistique :

|  |  |
|--|--|
| am I also the nearsighted self-centered father | suis-je aussi le père égoïste à courte vue               |
| who can't do right by his child                | incapable de se montrer juste et droit envers son enfant |
| <i>who won't</i>                               | <i>qui refuse</i>  |
| who can't fucking do anything                  | qui ne peut rien foutre du tout                          |
| that doesn't feel <i>right</i>                 | rien qui en semble <i>droit</i>                          |
| he must be <i>right</i> ( 52)                  | lui sait ce qui est <i>droit</i> (AI : 52)               |

*June Sunrise* peut ainsi se lire comme une grande question sur la réponse à donner quand l'envers du monde nous plonge vers la souffrance.

(...) divine severity, expressed in the biblical image of the fire or wrath burning in God (...), is a holy quality within the divine totality. So long as it operates within the union of all *Sefiroth*, it is not evil, although it is the source of evil (...) (Scholem 1991 : 72).

Avec la prière, la lumière peut rétablir l'harmonie et illuminer le monde, sans elle, le déséquilibre laisse sa trace allant jusqu'à brûler : « Light can illumine or burn and blacken / whether the light's in me or a dog / of heat inhabiting the sky » (Scheier 1999 : 52).

### **3.6 Dans le vert des arbres gîte la violine**

Dans *Sunrise Mourning Poem* (62), on peut lire en introduction : « the sun like everything else is full of death / Inside the green of trees is dark purple ». Considérant la symbolique des Sefiroth, il est difficile de ne pas voir dans ce passage une allusion à l'Arbre de vie, qui est le prototype de toute chose sur terre et où coexistent la vie et la mort, le mal et le bien. Le vert et le pourpre foncé : deux faces du même univers. Jusqu'ici, je n'ai pas insisté sur la symbolique des couleurs de la Kabbale pour plusieurs raisons. D'une part, la traduction des couleurs n'a généralement pas fait l'objet de difficultés particulières : qu'elles pointent ou non vers une symbolique donnée, mes traductions s'en sont tenues aux équivalences dénotatives (*dark grey* a été traduit par *gris sombre*, *yellowish white* par *blanc jaunâtre*, etc.). D'autre part, les conclusions de mes recherches ne me permettent pas d'associer avec assurance une couleur à une Sefirah ou à une symbolique en particulier. Scholem (1983 : 151-189) a consacré un chapitre entier à la symbolique des couleurs dans la Kabbale, mais ses conclusions tendent à confirmer que la symbolique varie selon les écoles, les périodes historiques et les contextes discursifs. Bien que, dans les écrits kabbalistiques, Scholem note que le vert pointe généralement vers Tif'ereth, il

affirme qu'il peut aussi désigner la Sefirah Binah (173) ou Hesed (184). Tif'ereth peut également être symbolisé par le pourpre (173), ou par un mélange de rouge et de blanc (176).

Généralement, plus le rouge est vif, plus il ferait allusion à la sévérité du jugement (174). De même, le blanc semble faire consensus pour désigner la plus haute sphère, Keter. Mais il ne m'a pas semblé possible de partir de ces conclusions pour tenter d'interpréter avec précision le rôle des couleurs dans le *Kaddish*. Il est cependant très plausible qu'elles y soient des actants et qu'elles puissent raisonnablement faire l'objet d'hypothèses de sens, pointant vers l'une ou l'autre des Sefiroth ou vers l'union ou la désunion de Tif'ereth et de la Schekina. L'usage des couleurs dans la pensée kabbalistique ne se limite d'ailleurs pas à des correspondances textuelles. Plusieurs kabbalistes pratiquent des méthodes méditatives qui ne sont pas sans rappeler des techniques soufistes ou hindoues, en se servant de couleurs associées aux Sefiroth pour visualiser mentalement les lettres qui composent les différents noms de Dieu selon différentes combinaisons. Cette forme de méditation contribue, dans leur esprit, à rétablir l'harmonie des mondes.

Dans le *Kaddish*, on remarquera souvent la cooccurrence de l'adjectif *dark* aux côtés des couleurs, comme ici : « inside the green of trees is dark purple », donnant le nécessaire contrepoint aux manifestations de la lumière divine dans la Kabbale. Dans ma traduction des couleurs, j'ai généralement respecté cette occurrence. Ce passage constitue pourtant une des seules exceptions où je me suis permise de traduire plus librement : « inside the green of trees is dark purple » est devenu « dans le vert des arbres gîte la violine ». Une traduction mot à mot telle « dans le vert des arbres est le pourpre foncé » ou « dans le vert des arbres il y a du pourpre foncé » ne m'a pas semblée être en mesure de porter le mouvement solennel qui s'affirme dans le texte anglais. Si les couleurs engendrent ici une dynamique particulière, il est vraisemblable qu'elles soulignent surtout le contraste de toute vie qui porte en elle le sceau de la mort ou évoquent la présence de la Sefirah Tif'ereth. J'aurais pu opter pour une traduction qui éliminerait le verbe comme « dans le vert des arbres le pourpre foncé », mais j'ai jugé qu'une telle solution estompait trop le signal d'une présence. C'est pourquoi j'ai choisi le verbe *gîte* et la

couleur *violine*. Ici, j'ai simplement priorisé l'abandon dans la danse de l'écriture en m'éloignant un tant soit peu des signifiants. Dans la mesure où *violine* dénote le pourpre foncé, cette traduction permet tout de même de comprendre une éventuelle référence à une Séfirah, même si elle est plus voilée.

Dans *Death on the beach* (66), la dialectique vie / mort atteint son apogée, mais elle s'accompagne d'une affirmation aussi solide de la foi de Libby en se concluant sur le premier verset de la prière du Kaddish : « *yit'gadal v'yitkadash shmey rabah* ». Le Kaddish revêt une dimension mystique particulièrement puissante pour les kabbalistes qui voient dans ce premier verset de quatre mots un rappel des quatre lettres formant le Tétragramme. Selon Gabriella Samuel (2007), le verset central (inclus dans le glossaire de Libby mais nulle part présent dans son recueil, sauf dans le texte d'Allen Ginsberg), contient exactement sept mots en écho aux sept jours de la création du monde :

Kaddish continues to be chanted in the original language (Arameic) to this day, because as Kabbalah teaches, there are deep mysteries residing within its letters, words and phrases. The first four words, *yit'gadal v'yitkadash shmey rabah*, which translate as "Exalted and sanctified be G-d's great Name" present an immediate parallel with the TETRAGRAMMATON. This spiritual congruence is why congregants respond immediately with "Amen" after only four words. (...) Kabbalistic exegesis of the Torah indicates that the seven-word response in the *Kaddish* echoes the seven days of Creation and is followed by seven expressions of praise that start with the word *yitbarakh* with no break or pause in between, symbolically and immediately linking our wish that G-d's Name be blessed with the demand that G-d be forever extolled (Samuel 2007 : 155).

Les kabbalistes croient que la récitation de cette prière avec dévotion a le pouvoir d'annuler le jugement défavorable de Dieu sur une âme pour lui permettre d'atteindre les plus hautes sphères des mondes spirituels. Avec l'insertion de ce premier verset, Libby reprend sa prière en glorifiant le Nom de Dieu et maintient l'acte dévotionnel qui s'affirme dans tout le *Kaddish*.

### 3.7 *L'dor vador*

La présente section s'appuie sur l'analyse d'un passage du texte *Yud of my heart* (Scheier 1999 : 91, 92) reproduit intégralement ici pour en faciliter la compréhension :

#### YUD OF MY HEART

Toronto, the roof

I daven under the sunrise sky  
water rolling and unrolling before me  
lake and sky a white and blue tallis  
gentle around my shoulders  
swaying with me, dizzy in prayer

my father is dead

I am here, my father, under the sky  
I am here, my father, my mother, my brother, my son,  
ancestors and grandchildren, friends and strangers,

from generation to generation  
I am here

*(l'dor vador  
Hineni)*

from door to door  
the door of the door  
I'm here

*Elohey Avraham, Elohey Sarah*  
breath of Abraham, breath of Sarah  
breath of Isaac, breath of Rebecca  
breath of Rachel, breath of Jacob  
breath of Leah  
*Elehey Meier*  
*Ben Yacov v'Liebe*  
breath of Meier  
son of Jacob and Liba

at the base of the cumulus mountains  
rising from the watery horizon

red fire blooms through a breach in the cloud bed  
 the sun parts cloud mountain  
 penetrates it from sky  
 to earth  
 illuminates  
 openings  
 already there

my father is dead

birdcalls reverberate in rounds  
 like sacred chanting  
 each bird different each time the same

my father is dead

I see inside myself two seeds, one black  
 and tiny and shiny and hard

one yellow and soft  
 shaped like an almost-half moon  
 or heavenly canoe

enigmatic pod

*yud* of my heart

when you open will I find you?

I am praying for my father  
 praying for myself  
 and others  
 those who have hurt me  
 those I have hurt  
 those I know and  
 those I don't  
 I am praying for the prayer

Will you open open to me?

Ce texte reprend en grande partie la prière *Elat Chayyim* du début du recueil, mais la position de la narratrice est nettement différente. Le père est mort désormais, et sa présence est inscrite dans un grand cercle d'horizon intemporel où le passé est redynamisé. Le ciel et l'eau sont unis

en prière, comme la Schekina est unie à Tif'ereth, les femmes et les hommes sont rassemblés dans une communion d'âmes devant les générations qui passent et qui viendront. Ce texte a présenté un défi traductif à fin du passage suivant avec l'allitération sonore entre *l'dor va-dor* et *the door of the door* : « I am here, my father, under the sky / I am here, my father, my mother, my brother, my son, / ancestors and grandchildren, friends and strangers, / from generation to generation / I am here // (*l'dor vador / Hineni*) // from door to door / the door of the door / I am here ». <sup>24</sup>

Dans son glossaire, Libby inclut cette note à propos de *l'dor va-dor* : « from generation to generation. Pronunciation: "luh-door, vah-door" – accent in both words on the second syllable, the pronunciation is relevant to the poem in which "l'dor va-dor" appears in » (187).

Dans sa thèse doctorale sur le mouvement de Renouveau juif, Marie-Josée Posen explique comment *l'dor va-dor*, la troisième bénédiction de la prière matinale de l'Amidah, en appelle au renouvellement de la foi de génération en génération pour la rédemption du monde (le *tikkun olam*). Posen précise que lors de la liturgie au lever du jour, les prières préludent à l'ascension à travers les quatre mondes spirituels : « The Amidah is a conversation with God. (...) the service is seen as a movement up to the four worlds, a climbing of "Jacob's ladder"<sup>25</sup> and back down again, a journey of "body-heart-mind-soul"<sup>26</sup> » (Posen 2007 : 203). Avec cette prière, Libby accepte de reprendre le flambeau du judaïsme que lui ont légué ses ancêtres pour le transmettre à celles et ceux qui viendront : « Jewish Renewal accepts the responsibility of *l'dor va-dor*, of passing on a legacy of revelation and its theology to future generations » (Posen 2007 : 229).

---

<sup>24</sup> Je souligne.

<sup>25</sup> (Prager 2004), citée par Posen (2007 : 203).

<sup>26</sup> (Zaslow 2004), cité par Posen (2007 : 203).

Dans ce passage, Libby indique clairement que l'allitération est voulue et ajoute au sens de la prière. *L'dor va-dor* est suivi de *Hineni*, qui, dans la Torah, est la réponse donnée par Abraham, Isaac et Moïse à l'appel de Dieu : me voici!<sup>27</sup>. À l'appel de Dieu, Libby répond aussi *Hineni* et répète quatre fois *I am here* dans son poème, multipliant la portée de sa voix. La deuxième syllabe **dor** est ensuite juxtaposée sur le plan sonore à **door** qu'elle répète quatre fois. Les deux strophes *from door to door / the door of the door / I am here* peuvent se lire, grâce à la symétrie avec le *dor* hébreu (*dor / door*), de **génération en génération / la génération de la génération / me voici**. Jumelée aux répétitions par groupe de quatre, l'allitération produit un lien par association entre le passage générationnel et le passage des quatre mondes lors de l'ascension rituelle. Il est justifié alors de considérer cette relation homonymique comme étant un des plus forts nœuds sémantiques et symboliques du recueil et de tenir compte de cette contrainte en français.

Une traduction de ce passage par *de porte en porte / la porte de la porte* détruirait non seulement tout jeu d'assonance, mais empêcherait de faire comprendre la référence au passage générationnel. Si traduire *door* par *porte* n'est pas une solution heureuse, il est possible de trouver une traduction qui aurait une référence implicite à la notion de passages spirituels et générationnels. En utilisant le mot *voie* et en jouant sur les différents homonymes possibles, ma traduction s'est conclue par cette proposition, qui me semble rassembler le plus possible les étincelles du texte de départ.

*(l'dor va-dor  
Hineni)*

---

<sup>27</sup> *Hineni* apparaît à de multiples reprises dans la Bible, par exemple, dans la Genèse XXII :1 (réponse d'Abraham), et dans l'Exode (ou Livre des Noms) III :4 (réponse de Moïse), pour ne donner que ces deux exemples. La Bible Bayard / Médiaspaul (2001) traduit respectivement « Je suis ici » et « me voici », et les traductions de Chouraqui (1975), Segond (1980), et de la Bible de Jérusalem (2009) utilisent tous : « me voici ».

de voie en voie  
 la voix de la voie  
 me voici (Al : 91)

Ma traduction n'a pas la richesse symétrique du texte source. En français, il m'est impossible de créer ce même emboîtement sémantique avec des mots qui auraient à la fois la sonorité et le sens référentiel de *dor* en hébreu. Ma traduction ne peut donc répondre à cette contrainte. Il ne peut s'agir ici de répétition, mais de rapport à établir avec le texte original, dans les ressources de ma propre langue. Avec *voie* et *voix*, le quadruplé homophonique vient clore ce qui peut se lire comme une transmission générationnelle et une progression entre quatre mondes, assumée par la voix de Libby.

### 3.8 *Le Yud*

Cette section ne traite pas de difficultés de traduction, mais apporte quelques informations supplémentaires sur le yud à partir des derniers textes en fin de recueil. Dans le texte *Wheelchair*, 2 (Scheier 1999 : 93) qui suit *Yud of my heart*, Libby peut enfin réécrire l'histoire et honorer le père qu'elle voulait initialement précipiter dans le ravin. En lisant le paragraphe final, on a nettement l'impression qu'un mouvement se dessine entre le cosmos et Libby : « In front of me, the moon was descending, its whiteness hazy in the breaking dawn, the sun was lifting off the horizon, still muted by morning fog, and I looked right at the sun, my head light and warm, my legs like two birch trees burrowing their roots into the floor ». Devant elle, la lune descend accompagnée du soleil levant. Avec l'embrayeur *and I looked right at the sun*, le texte change de direction et présente la narratrice qui vient de prendre position et de prendre contact. Elle est désormais capable de recevoir la lumière du soleil. En enfilant les mots *sun | head | light |* et *legs | trees | roots* et *floor* on sent que quelque chose de lumineux se transmet, que quelque chose est légué qui parvient enfin à s'enraciner en terre. Quelque chose comme une étincelle, un yud de lumière enfin libéré. Un yud qui unit deux des noms les plus sacrés de Dieu, YHVH et Adonai (yud est la première lettre du premier et la dernière lettre du second), le masculin et le féminin. Un yud qui unit la tête des Sefiroth aux pieds de la Schekina.

Doucement, à la lecture de ces textes en fin de recueil, un sentiment émerge qu'une semence a réussi à germer en traversant l'épreuve du deuil. Un appel a été entendu. De retour sur ce toit d'Arcadia, Libby dissout délicatement le symbole du yud que la forme de la cosse d'asclépiade vient rappeler. Après l'explosion du cœur, là où tous les horizons s'enlacent, le souffle de la vie fleurit enfin les plus hautes crêtes de montagnes : « My heart explodes like baby spiders from their egg-nest at winter's end, like milkweed pods sending tufts into the wind, opens like wild flowers on mountain crests » (94). Le cycle du tsimtsum et de la brisure culmine vers le tikkun kabbalistique :

De même que la semence doit éclater afin de germer et fleurir, de même aussi les premiers vases ont dû être réduits en morceaux afin que la lumière divine, la semence cosmique, puisse accomplir sa fonction (Scholem 1968 : 285).

Et avec cette même asclépiade dont se servait le dieu grec Askklêpios pour expurger les poisons et qui a si joliment mérité son surnom de *dompte-venin*, Libby vient ici donner sa réponse. Tel un ouruboros dont la peau aurait mué, Libby se découvre. « It is safe to sit under the wide blue membrane of the sky in my new skin, skin under skin, with quiet respect » (Scheier 1999 : 94).

Par son écriture, Libby a mené une quête incessante pour surmonter le deuil et retrouver son âme. En cela, le *Kaddish* atteste une volonté de mener à bien une démarche où le sujet se construit par l'élégie même :

Ce dialogue du concret et de l'abstrait, de l'intime et de l'éthique, fait de l'élégie le cadre d'une quête mystique, voire d'une *étude* de l'âme qui se met en scène et discourt. Le poète est à la recherche d'une sérénité; il présente les étapes successives de son hésitant cheminement vers quelque vérité. L'aspect rhétorique du texte manifeste son incertitude, son débat, ses tentations, mais il préserve également l'intégrité du sujet lyrique comme « centre élocutoire » jusque dans son désarroi (Maulpoix 1999 : 204).

Dans ce chapitre final, intitulé *Shalom*, Libby ouvre et trouve le yud de son élégie : elle prend et donne son écriture comme stratégie cathartique, referme enfin la blessure pour la suite du monde et renouvelle la promesse d'une rédemption pour les générations à venir

## CONCLUSION

Au tout début de cette étude et de ce projet de traduction, j'étais curieuse de découvrir quels types de complexités traductives pouvaient naître d'un texte où l'auteure s'était inspirée de la Kabbale. En amont cependant, il m'aura fallu discerner comment Liba Scheier intégrait cette pensée mystique à sa démarche littéraire. Dans le premier chapitre de ma thèse, en posant quelques balises, il a été possible de mieux comprendre que pour elle, la création littéraire était intimement liée à une volonté d'explorer ce qu'il pouvait y avoir de plus singulier dans le geste d'écrire, au-delà de l'asservissement présumé de toute écriture aux idéologies. En puisant dans la richesse des tensions entre littérature et politique et en prenant appui sur le matériau de sa propre expérience de vie, elle a cherché à se tailler, par l'écriture, un espace de liberté. Avec le deuil de son père, Liba entre dans une grande tourmente émotive et le regard qu'elle offre dans le *Kaddish* permet d'abord de comprendre ce recueil à la fois comme un acte littéraire et un acte rituel destiné à reconstruire le dialogue avec un père qui l'a fait souffrir.

Avec l'élégie, les poètes témoignent de leur expérience de la mort et par le fait même, de conventions culturelles et sociales liées à celle-ci. Grâce aux travaux de Priscila Uppal, il a été possible de voir dans le *Kaddish* la manifestation de tendances d'écriture propres au Canada anglais qui ont modifié les modèles de consolation rattachés à l'élégie traditionnelle. Ainsi, l'attitude de plus en plus fréquente des poètes anglo-canadiens (dont Scheier), à tirer de l'expérience du deuil la force nécessaire pour rétablir des liens avec le défunt plutôt que d'accepter une séparation définitive, caractérise comment ceux-ci contestent les prémisses des anciennes conventions élégiaques. Un regard plus pointu sur le texte aura permis de voir, dans l'inclusion de passages en hébreu et en yiddish dans le *Kaddish*, une des stratégies utilisées par l'auteure pour rassembler aussi les fragments qui lui restent de sa culture, à partir d'un réexamen de la relation avec son père. La lectrice aura pu voir également qu'en faisant la chronique détaillée des dédales émotifs qu'elle traverse, Liba adopte la forme du long poème, qui semble s'affirmer comme une forme particulièrement prisée des poètes anglo-canadiens. Ces deux considérations ont motivé deux décisions traductives : celle de maintenir les passages

en hébreu et en yiddish tels quels dans le texte, et celle de traduire le *Kaddish* dans son entièreté. Cet état des lieux de la forme élégiaque aura également permis de comprendre comment la Kabbale se situe au point de jonction entre la réhabilitation d'une culture dont Liba aura senti la perte et l'appropriation d'une tradition mystique à laquelle l'auteure apporte ses propres couleurs, notamment en y intégrant la présence des femmes. Dans ce sens, le *Kaddish* aura donc été analysé, du moins en partie, comme une élégie pour la perte d'une culture. Et ici aussi, Liba en conteste l'issue en redonnant voix à cette tradition mystique juive dont elle se réapproprie les bases.

Dans le deuxième chapitre, je me suis attachée à décrire comment j'en suis venue à déterminer ma propre voie traductive pour ce projet de traduction. Pour ce faire, il a fallu faire la distinction entre la Kabbale elle-même et la manière dont son influence est manifeste dans le *Kaddish*, et partant de ces distinctions, choisir l'approche que j'allais adopter pour ma traduction. Cet examen a provoqué des tensions dont j'ai voulu tirer partie en considérant un enjeu qui s'est doublement fait sentir au seuil de cette entreprise : celui de la différence d'attitude entre Liba et moi à l'égard d'une tradition mystique qui se fait l'interprète – de manière plus ou moins implicite – d'une parole dite « sacrée », et celui qui pourrait conférer à la poésie qui s'en inspire un statut d'intouchable.

L'examen de la traduction que Liba a faite d'une prière a révélé qu'elle a résolument inscrit la Kabbale dans un créneau lui permettant d'en renouveler le sens et l'expression. Cela a permis de mener une réflexion plus large sur les défis qui se posent dans la traduction de textes poétiques en s'attachant principalement au sens dénotatif des mots et à l'expression idiomatique. Pour Meschonnic, la traduction doit dépasser la *théorie du sens*<sup>28</sup> pour viser à traduire plutôt la « pensée poétique ». Mais celle-ci ne pouvant se saisir sans une lecture

---

<sup>28</sup> Rappelons que Meschonnic vise principalement la *théorie du sens* de l'École de Paris.

subjective, j'ai été sensible à l'approche de Merleau-Ponty dans *La Prose du monde* (1969), qui avance que nous sommes tributaires de la manière dont le corps et le langage sont intrinsèquement liés en nous. Pour lui, comprendre est un geste créateur, où je lis d'un geste et je redonne du même une nouvelle présence. Dans *Le signe et le poème* (1975), Meschonnic souligne ainsi la contribution de Merleau-Ponty : « La relation entre le corps et le langage, marquée et programmé plus qu'étudiée, montre ce qu'une théorie du langage poétique peut devoir à Merleau-Ponty » ( 335)<sup>29</sup>.

En témoignant de mon expérience de traduction, j'ai exploré certains parallèles entre le processus de la danse contact et celui du traduire, à partir, notamment des textes de Folkart qui statue : « the performativity of the poem is an embodiment » (2007 : 81). Différents exemples du raisonnement à l'origine de mes choix ont ensuite été présentés, soulignant surtout comme mes décisions se sont basées, en grande partie, sur une volonté de dynamiser le mouvement et les tensions perçus à la lecture du *Kaddish*, dans le rapport subjectif que j'ai établi entre ma lecture du texte de départ et ma traduction. Certains traits communs entre la danse contact et le processus de traduction auront été explorés : notamment, la notion d'improvisation en danse contact qui demande un état de présence à l'expérience, au mouvement et à ce qui le fait naître, nécessitant de ne pas travailler avec un vocabulaire chorégraphique préétabli. Dans le contexte de ma traduction, des considérations similaires se seront fait sentir : celle d'abandonner parfois le recours à une écriture « normée » si elle ne permettait pas de répondre au mouvement perçu à la lecture du texte. Cet abandon crée de nouvelles ouvertures pour faire rayonner, dans le texte d'arrivée, ce que Berman appelait *l'arborescence* naturelle du texte à traduire.

---

<sup>29</sup> Sans vouloir m'étendre sur le sujet, il faut noter que Meschonnic avait néanmoins plusieurs réserves quant au succès de Merleau-Ponty à désacraliser le langage : « Merleau-Ponty rêvait d'un rejet des idoles, mais il s'en fait s'en cesse des nouvelles. Par opposé au tout fait de l'occultisme (et à son public), l'art, la littérature et la philosophie restaient dans le même sacré qu'il recréait – pour une élite. (...) » : (Meschonnic 1975 : 511).

Pour décrire comment j'ai compris ce mouvement, j'ai puisé dans l'analyse que Folkart fait de la dynamique des images poétiques dans son chapitre *The valency of the poetic imagery*. À partir d'un exemple précis, je me suis attachée à expliquer comment la séquence des images peut, elle aussi, donner une pulsion à un texte. Cette analyse aura permis de pousser plus avant la réflexion sur les métaphores, qui, selon Folkart, relèvent davantage d'un *processus* que d'un *produit*. *Processus* peut-être parce qu'avant de s'approprier des images et des métaphores pour leur donner une présence, il est crucial de les laisser bouger en soi.

Ce préambule a ensuite permis de se rapprocher de l'univers des symboles de la Kabbale pour comprendre d'une part, que cette symbolique n'était pas « codée » de manière définitive et stable, et d'autre part, que la ligne de démarcation entre image ou symbole kabbalistique et image ou symbole poétique pouvait rarement, dans le *Kaddish*, être établie hors de tout doute. Ce « flou artistique » est justement ce qui a permis à nombre d'artistes influencés par la Kabbale d'y trouver matière à création.

Après avoir effleuré quelques aspects de l'appropriation en traduction, j'ai voulu explorer ce qui pouvait lui faire un contrepoids : la notion d'éthique esquissée par Antoine Berman. Berman avance que le champ de la traduction littéraire évolue dans un binôme entre traduction éthique ou ethnocentrique. Pour lui, toute stratégie traductive qui tend à naturaliser le discours de « l'étranger » ne nous permet pas de l'accueillir véritablement. En accord relatif avec lui sur ce point, je me suis moins attachée à comprendre la traduction dans la perspective d'un « effet » à reproduire, que je ne me suis efforcée de la voir comme un processus visant à établir une relation avec le mouvement de cet impact (ou de cet effet) de manière à ce qu'il provoque un mouvement, autre, dans le texte d'arrivée. Ainsi, comme dans la danse contact où les partenaires sont alternativement un point d'appui ou un corps soulevé, la traduction s'est jouée dans cet espace où, comme le dit Meschonnic, le texte peut devenir porteur et porté. L'analogie de la danse m'a permis de mettre en relief la nécessité de laisser résonner le corps du texte jusqu'à ce qu'il prenne contact avec ma propre expérience de l'écriture. Dans la construction de ce rapport cependant, il me sera arrivée d'aller au-delà de la maxime de Meschonnic de traduire

du marqué par du marqué et de dépasser ainsi ce que Berman appelait *les textures de l'original*, si tant est qu'on puisse définir précisément ce concept. D'ailleurs, Folkart note à juste titre comment Berman nuancera cette position ultérieurement en commentant (à partir de la traduction de l'œuvre de Plutarque par Amyot) l'importance d'une traduction *parlante* :

[Le principe de métaphorisation] consiste à accentuer les images de l'original, voire à introduire des images là où l'original n'en a pas, ou n'en n'a que des germes. La traduction, ici, se fait imageante. (...) la traduction d'Amyot n'est pas seulement plus « belle » que les retraductions modernes, elle est aussi plus parlante » (Berman cité par Folkart 2007 : 302).<sup>30</sup>

Une *parlance* peut-être indirectement tributaire de la distinction que Merleau-Ponty instituait entre langage *parlé* et langage *parlant* : « Disons qu'il y a deux langages : le langage après coup, celui qui est acquis, et qui disparaît devant le sens dont il est devenu porteur, – et celui qui se fait dans le moment de l'expression, qui va justement me faire glisser des signes au sens, – le langage parlé et le langage parlant » (Merleau-Ponty 1969 : 17).

Les grandes lignes des thématiques de la Kabbale qui sont perceptibles dans le *Kaddish* ont ensuite été esquissées pour permettre de suivre le raisonnement qui m'a menée à considérer différents choix de traduction. Nul besoin de reprendre ces exemples ici. J'espère néanmoins avoir pu montrer comment les exigences que posent les contraintes traductives d'un texte inspiré par la Kabbale ne conduisent pas nécessairement à la littéralité, mais exigent, oui, une attention soutenue aux signifiants et une bonne connaissance de la Kabbale. À mon sens, comme il est souvent difficile d'établir hors de tout doute l'occurrence de références kabbalistiques dans un texte donné, une attitude prudente quoiqu'ouverte est de mise. En croyant être en présence de telles contraintes, j'ai opté pour des solutions qui, d'une part, autorisent la lecture « mystique » du texte de départ, et d'autre part, laissent vivre ce texte à la jonction de plusieurs interprétations.

---

<sup>30</sup> citation tirée de Berman (1991 : 7).

Si la pensée kabbalistique se conçoit dans le sillon d'un paradigme religieux qui n'est pas le mien, il n'en demeure pas moins qu'elle présente un point de vue original sur la création, le langage et l'écriture. J'aimerais retenir deux images centrales de la Kabbale qui ont probablement contribué, d'une manière détournée sans doute, à mon projet de traduction : celles de l'Arbre de vie et de la brisure des vases. Dans l'Arbre de vie, des embranchements séfirotiques innombrables naissent des multiples croisements dynamiques entre les dix Sefiroth suite à l'interaction entre Dieu et les hommes. C'est un arbre toujours en état de flux et de reflux, de mouvement. J'ai pu tirer profit de ce schéma en essayant de rendre la force et le mouvement qui se déploie dans toutes les arborescences discursives du texte et de sa traduction, sans toutefois conférer au texte ou à l'auteure un statut « divin ». J'ai pris le parti de recourir tantôt à des boutures, tantôt à des excroissances, pour créer un arbre que j'espère vivant et vibrant. La trilogie de Luria est le deuxième schéma dont j'aimerais retenir les grandes lignes dans la mesure où ces désordres créatifs peuvent être considérés comme des brisures de vases nécessaires pour rendre une écriture poétique par une autre.

Au début de cette étude, j'évoquais une des postures prises, selon Uppal, par les poètes élégiaques anglo-canadiens dans leur rapport à l'écriture. Elle y avance que la contestation des théories poststructuralistes du langage qu'ont fait siennes ces poètes se joue précisément dans la dialectique récusée qui ne dépose qu'une absence au cœur du langage. Absence dont ils ne semblent pas nier l'existence, paradoxalement : tous sont tout à fait conscients des limites de l'écriture. Mais pour eux, malgré ou grâce à cette « absence », l'écriture garde le pouvoir d'harmoniser les contours d'une présence.

Il est facile de concevoir comment l'univers de la Kabbale a pu offrir à Liba une perspective particulièrement féconde pour répondre au « malaise poststructuraliste » évoqué par Uppal : dans la Kabbale, la présence et l'absence, la transcendance et l'immanence, peuvent être conçues dans l'unité du monde, dans l'espace et la lettre, dans l'espace de la lettre, ou, plus précisément, dans le travail de l'écriture. La Torah y est comparée à un corps vivant, qui s'est constitué en lettres de feu noir sur du feu blanc.

L'organisme ardent de la Tora, qui brûlait en feu noir sur feu blanc devant Dieu, est compris ainsi par lui : le feu blanc est la Tora écrite, dans laquelle la forme des lettres n'est pas encore visible, mais qui ne reçoit cette forme des consonnes ou des points voyelles que grâce à la puissance du feu noir, qui est la Tora orale. Ce feu noir est comme l'encre sur le parchemin. « Et c'est pour cela que la Tora ne peut prendre une forme corporelle, si ce n'est par la puissance de la Tora orale (Scholem 2003 : 78).<sup>31</sup>

Ici, la véritable « Torah écrite » est la « Torah blanche » que seuls les prophètes peuvent déchiffrer. La « Torah de feu noir » est celle qui est accessible par la lecture aujourd'hui : la Torah de la Loi orale mystique, transmise à Moïse par révélation sur le mont Sinaï et gravée sur les rouleaux. Et entre les deux, une interdépendance entre le visible et l'invisible : le langage de feu noir coexiste avec le langage de feu blanc. Ainsi dans l'écriture sacrée, une forme corporelle prend vie, qui ne peut se concevoir sans la présence d'une absence mystique. Le prélude à tout acte créatif exige, par le *tsimtsum*, de creuser en soi pour y accueillir une absence. L'absence est une des prémisses par laquelle une présence à l'univers peut advenir. Bien sûr, il y aura des balbutiements, des bouleversements et des brisures de vases, à l'issue desquels cependant viendra la rédemption, le *tikkun*. Pour Liba, le monde de la Kabbale aura été la matrice d'une trame narrative où le récit du monde, même dans la brisure, peut néanmoins naître de la poésie.

J'aurais aimé, dans le cadre de cette étude, approfondir des liens que je ne peux m'empêcher de voir entre les motifs de la Kabbale lurianique et l'influence qu'elle peut avoir eue sur l'écriture d'un texte devenu incontournable en traductologie, *La tâche du traducteur* de Walter Benjamin (1971). On me pardonnera de ne pouvoir que souligner brièvement ici cette impression, mais il est difficile, en relisant ce texte, de ne pas voir chez Benjamin une reprise du motif de la brisure des vases dans ce que Berman (1999)<sup>32</sup> soulignait justement chez lui comme une esthétique des

---

<sup>31</sup> Les guillemets sont dans le texte mais aucune référence n'est donnée pour cette citation.

<sup>32</sup> « S'il est une image qui caractérise les écrits de Benjamin, c'est celle du « torse » ou du « fragment ». Tous ses textes se tiennent sous ce signe » (Berman 1999b : 20). Et Berman de renvoyer plus loin le

fragments. À ce propos, Holzer (1983 : 139-151) a apporté sa contribution à la traductologie en soulignant elle aussi cet aspect dans sa thèse :

What, then, are the tasks of the translator as Benjamin outlines them against the background of this tradition? First of all, he calls translation a form, "Übersetzung ist eine Form". He emphasizes that it is the sign of a bad translation when it focuses of conveying the "meaning" of the original. He demands that what needs to be translated is not the "Sinn" (meaning) of the original but "dessen Art des Meinens" (the way in which it conveys meaning). Benjamin then proceeds to draw an image to show how this attention to form is to be carried out in the act of translation. The image he draws is that of a broken vessel, and the task of the translator is not to communicate its meaning, rather, he is to lovingly re-assemble the pieces of the vessel (thus its form, not its content) in such a way that both the original and the translation can be perceived as fragments of a larger language" (141-142).

---

lecteur à une citation de Benjamin en bas de page : [« N'achève l'œuvre que ce qui d'abord la brise, pour faire d'elle une œuvre morcelée, un fragment du vrai monde, le débris d'un symbole » (in Walter Benjamin, Œuvres I, Mythe et violence, p. 234, trad. M. de Gandillac – ici très légèrement modifiée par A. Berman). Débris d'un symbole, c'est ainsi que Benjamin définit les langues naturelles dans « La tâche du traducteur »] (Berman 1999b : 20).

Dans son article « L'interdit et l'inter-dit : la traduisibilité et le sacré » (*TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol.2, n° 1, 1989), Alexis Nouss souligne également cet aspect : « Jouant sur une image bien connue des figurations ésotériques, Walter Benjamin indique que *et l'original et sa traduction* sont des fragments d'un langage qui les dépasse, "comme les fragments d'une même amphore" (p. 271). Seul l'ensemble des débris ou des fragments pourra reconstituer l'objet ou plus exactement la *forme* de l'objet » (82)

Il y a dans cette interprétation du texte de Benjamin des idées qui pourraient générer de fertiles discussions, car dans la brisure des vases, c'est la forme issue du *tsimtsum* qui n'a pu contenir la puissance de la lumière divine et la tâche des kabbalistes est de libérer les étincelles de lumière qui se sont trouvées ainsi « emprisonnées » dans les fragments de la forme / matière éclatée. Or, appliquée au texte et à sa traduction, cette image pourrait également autoriser la lecture du texte d'origine contenant une « essence » qu'il faille libérer de sa « forme ». Mais alors, la forme importe-t-elle vraiment? Et pour qui? Et comment se saisir de cette « essence »? Dans son essai *Kabbalah and postmodernism*, Sanford L. Drob (2009) avance plutôt que c'est dans la signification multiple qui résulte de l'interprétation des textes que se situe la brisure des vases, et que le lecteur doit rassembler, par sa propre interprétation, ou limitation (son propre acte de *tsimtsum*), le sens : la forme ici, ne semble jouer qu'un rôle transitoire : « A linguistic expression is understood differently by each of its listeners and is often multivalent and ambiguous even for the speaker or the writer him / herself (...). This ambiguity, or "sliding of the signifier", is in effect the rupture and thus opening of the linguistic expression to that which is outside itself » (260).

La tâche d'analyser en profondeur les rapports entre la théorie kabbalistique du langage et les réflexions théoriques de Benjamin sur la traduction revient à d'autres : elles exigent une expertise pointue de la Kabbale et dépassent largement le cadre de cette étude. Mais tout comme Holzer, je crois que l'interpénétration de ces deux univers conceptuels dans l'essai de Benjamin mérite une réflexion plus poussée : « To discuss Benjamin's theoretical thoughts on "the task of the translator" without acknowledging this background is to ignore the influence of Kabbalistic thought on the study of language » (140).

Les grandes thématiques de la Kabbale ne cesseront pas de me fasciner et je n'ai pas de doute que d'autres y verront aussi un intérêt, y compris dans le champ traductologique, ne serait-ce que pour explorer comment des concepts qui y sont rattachés ont été repris, fragmentés, détournés, déconstruits, brisés, pour renaître sous d'autres formes.

Mais à la toute fin de cette étude, je n'ai qu'un seul vœu qui me ramène à mon geste d'origine : avoir réussi à susciter un intérêt pour l'œuvre d'une poète trop tôt disparue.

## BIBLIOGRAPHIE – ŒUVRES DE LIBA (LIBBY) SCHEIER<sup>1</sup>

|  |
|--|
| PUBLICATIONS (BIBLIOGRAPHIE PARTIELLE) |
|--|

### POÉSIE

**SCHEIER, Liba (Libby)** (1999), *Kaddish for my father: new and selected poems*, Toronto : ECW Press.

(1993), *Saints and Runners - Stories and a Novella*, Toronto : The Mercury Press.

(1990), *Sky: a poem in four pieces*, Toronto : The Mercury Press.

(1986,) *Second Nature*, Toronto : Coach House Press.

(1983), *The Larger Life*, Windsor : Black Moss Press.

**JIPING, Dong** (1993), *Anthology of Toronto Poets*, People's Republic of China : Chongqing Publishers.

**SULLIVAN, Rosemary** (1989), *Poetry by Canadian Women*, Toronto : Oxford University Press.

**ANDRIC, Dragoslav** (1989), *Antologija Kanadske Poezije (Anthology of Canadian Poetry)*, Kruševac : Kruševac Publishers.

---

<sup>1</sup> Bibliographie établie d'après les informations du Fond d'Archives de l'Université York, dépositaire du legs littéraire de Libby Scheier. Les publications critiques de Scheier ainsi que les entrevues accordées aux médias ne figurent pas dans cette bibliographie.

- HOFFMANN NEMIROFF, Greta**  
(1989), *Celebrating Canadian Women*, Markham : Fitzhenry & Whiteside.
- FERTIG, Mona** (1989), *A Labour of Love - An Anthology of Poetry on Pregnancy and Childbirth*, Winlaw : Polestar Press.
- CIOSEFFI, Daniela** (1988), *Women on War*, New York : Simon & Schuster.
- ALLEN, Robert** (1987), *The Lyric Paragraph : A Collection of Canadian Prose Poems*, Montreal : DC Books.
- DAVEY, Frank et Fred WAH**  
(1986), *The Swift Current Anthology*, Toronto : Coach House Press.
- BROOKS, Daniel & Enda SOOSTAR**  
(1985), *Grey matters: the Peace Arts anthology*, Ottawa : Peace Arts Publishers.
- DI MICHELE, Mary** (1984), *Anything Is Possible - A Selection of Eleven Women Poets*, Toronto, Oakville : Mosaic Press.
- JACOBS, Maria et Heather CADSBY**  
(1983), *The Third Taboo, A Collection of Poems on Jealousy*, Hamilton : Wolsak & Wynn.

|                                      |
|--------------------------------------|
| <b>ŒUVRES DE FICTION (NOUVELLES)</b> |
|--------------------------------------|

- WARING, Wendy** (1994), *By, For and About*, Toronto : The Women's Press.
- ZAHAVA, Irene** (1991), *Word of Mouth, Volume 2, Short-Short Stories by 100 women Writers*, Freedom : The Crossing Press.
- TREGEBOV, Rhea** (1989), *Frictions - Stories by Women*, Toronto : Second Story Press.
- DAIRY, Beverly** (1988), *Love and Hunger - An Anthology of New Fiction*, Toronto : Aya Press.

|                         |
|-------------------------|
| <b>ESSAIS CRITIQUES</b> |
|-------------------------|

**WARING, Wendy** (1994), *By, For and About*, Toronto : The Women's Press.

**CREAN, Susan** (1992), *Twist and Shout - A Decade of Feminist Writing in This Magazine*, Toronto : Second Story Press.

**SCHEIER, Liba (Libby), Sarah SHEARD, et Eleanor WATCHEL (éd.)**  
(1990b), *Language in Her Eye - Writing and Gender (Views by Canadian Women Writing in English)*, Toronto : Coach House Press.

**DYBIKOWSKI, Ann, et collab.**  
(1983), *In the Feminine: Women & Words Conference Proceeding 1983*, Edmonton : Longspoon Press.

## RÉFÉRENCES CRITIQUES

- ARIEL**, David (2006), *Kabbalah, the Mystic Quest in Judaism*, Lanham : Rowman & Littlefield Publishers Inc.
- ATWOOD**, Margaret (1995), *Morning in the Burned House*, Toronto : McClelland & Stewart.
- BAUMGARTEN**, Jean (2002), *Le Yiddish, histoire d'une langue errante*, Paris : Albin Michel.
- BENJAMIN**, Walter (1971), «La tâche du traducteur », *Œuvres, I : Mythe et violence*, (trad. Maurice de Gandillac), [ éd. orig. 1955], Paris : Denoël.
- BENTLEY**, D. M. R. (1998), "Colonial Colonizing, An Introductory Survey of the Canadian Long Poem", *Bolder Flights: Essays on the Canadian Long Poem*, Eds. Frank M. Thierney and Angela Robberson, Ottawa : University of Ottawa Press, p. 151-159
- BERMAN**, Antoine (1984), *L'épreuve de l'étranger*, Paris : Gallimard.
- (1991), « L'accentuation et le principe d'abondance en traduction », *Palimpsestes 5*, sous la direction de Paul Bensimon et Béatrice Vautherin, La Garenne-Colombes : Éditions de l'espace européen.
- (1995), *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris : Gallimard.
- (1999), *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*, [1985], Paris : Seuil.
- (1999)b, « L'Âge de la traduction. "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire ». BRODA, Martine (éd.), *La traduction poésie*, Strasbourg : Presses universitaires de Strasbourg, pp. 11- 48.
- BORSON**, Roo (1996), « Continuous Elegy », *Water Memory*, Toronto : McClelland & Stewart.

- BOWEN, Deborah** (1997). « Phoenix from the Ashes, Lorna Crozier and Margaret Avison in Contemporary Mourning », *Canadian poetry*, 40, pp. 46-57.
- CARLAT, Dominique** (1985), *Témoins de l'inactuel, Quatre écrivains contemporains face au deuil*, Paris : José Corti.
- CARSON, Anne** (2000), « Appendix to Ordinary Time », *Men in the Off Hours*, New York : Knopf Press.
- COOLEY, Denis** (1983), *Fielding*, Saskatoon : Thistledown Press.
- DAURIO, Beverly** (1992), « Excavating memories: An interview with Libby Scheier », dans *Poetry Canada Review*, Vol. 12, No. 1, pp. 1, 3 et 29.
- DROB, Sandford L.** (2009), *Kabbalah and postmodernism, A dialogue*, New York : Peter Lang Publishing.
- DUNCAN, Robert** (2003), *Letters*, [éd. orig. 1958], Chicago : Flood Editions.
- FOLKART, Barbara** (2007), *Second Finding, A Poetics of Translation*, Ottawa : University of Ottawa Press.
- FREDMAN, Stephen** (2006), « Surrealism meets Kabbalah », *American Poetry, Whitman to the Present*, Tübingen : Gunter Narr Verlag.
- FREUD, Sigmund** (1917), « Mourning and Melancholia », *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 24 vols. Ed James Strachey : London Hoggard Press (1953-1974), v. 14, pp. 243-258.
- GENETTE, Gérard** (1992), *Palimpsestes – La littérature au second degré*, [1982], Paris : Seuil.
- GINSBERG, Allen** (1961), *Kaddish and other poems 1958-1960*, San Francisco : City Light Books.

- GOODWIN**, Sarah Webster et Elizabeth **BRONFEN** (éd.)  
(1993), *Death and Representation*, London : The John Hopkins University Press.
- GREENSPAHN**, Frederick E. (éd.)  
(2009), *Women and Judaism, New insights ans scholarship*, New York and London : New York University Press.
- HADDA**, Janet  
(2003), « *Komponentn visikayt* and the Complexities of Yiddish Translation », *Judaism*, 52,1-2, pp. 85-94.
- HOWE**, Irving  
(1983), with the assistance of Kenneth LIBO. *World of our fathers*, New York, Simon & Schuster.
- HOLZER**, Burghild O.  
(1983), *Nelly Sachs and the Kabbala, A dissertation on the difficulty of translating her poetry, with a translation of her last book of poems, "Telle Dich Nacht"*, A dissertation submitted in partial satisfaction of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in German Literature, San Diego, University of California.
- HUSSERL**, Edmund  
(1929), *Formale und transzendente Logik*, Halle : Nimeyer Verlag.
- IDEL**, Moshe  
(1998), *La cabale, nouvelles perspectives*, traduit de l'anglais par Charles MOPSIK, [*Kabbalah, New Perspectives*, London : Yale University Press, 1988] Paris : Les éditions du cerf
- KAMENETZ**, Rodger  
(1985) « Realms of Being: An interview with Robert Duncan », *Southern Review* 21.1, pp. 5-25
- LANE**, Patrick  
(1992), *Mortal Remains*, Toronto : Exile ed.
- LAHY**, George  
(1994), *Vie mystique et Kabbale pratique*, Paris : Éditions Lahy
- MARGOLIS**, Rebecca  
(2006), « Yiddish Translation in Canada: A Litmus Test for Continuity », TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 19, n° 2, 2006, p. 149-189.
- MARLATT**, Daphnée  
(1993), « How Hug a Stone », *Ghost Works*, Edmonton : NeWest Press.

- MAULPOIX, Jean-Michel**  
 (1998), *La poésie comme l'amour*, Paris : Mercure de France.
- (2000), *Du lyrisme*, Paris : José Corti.
- MERLEAU PONTY, Maurice**  
 (1969), *La prose du monde*, Paris : Gallimard.
- MESCHONNIC, Henri** (1981), *Jona et le signifiant errant*, Paris : Gallimard.
- (1982), *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse : Verdier.
- (1999), *Poétique du traduire*, Lagrasse : Verdier
- (2002), *Au commencement, Traduction de la Genèse*, Paris : Desclée de Brouwer
- (2007), *Éthique et politique du traduire*, Lagrasse : Verdier
- NOUSS, Alexis** (1989), « L'interdit et l'inter-dit : la traduisibilité et le sacré », *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol.2, n° 1, pp. 75-88.
- OUAKNIN, Marc-Alain** (1987), *Le Livre Brûlé, Lire le talmud*, [2<sup>e</sup> éd./ ed. orig. 1986], Paris : Lieu Commun.
- (1992), *Tsimtsoum, introduction à la méditation hébraïque*, Paris : Albin Michel.
- PAXTON, Steve** (1979), *Contact Quarterly*, Vol. 5:1, Fall 1979.
- PERGNIER, Maurice** (1978), *Les fondements sociolinguistique de la traduction*, Paris : Librairie Honoré Champion.
- POSEN, Marie-Josée** (2007), *Hope and Tradition: Jewish Renewal strategies to reconstruct Jewish Theology*, a thesis submitted to the faculty of Graduate Studies

in partial fulfillment for the degree of Doctor of Philosophy, Graduate Program in Classics and religious Studies, University of Ottawa.

- PRAGER, Marcia** (2004), *A Siddur For Shabbat Morning*, Philadelphia : ALEPH: Alliance for Jewish Renewal.
- ROBINSON, Douglas** (1991), *The Translator's Turn*, Baltimore : John Hopkins University Press.
- (2001), *Who translates*, New York : State University of New York Press.
- SACHS, Nelly** (1971), *Telle Dich Nacht*, ed. Bengt and Margaretha Holmqvist, Frankfurt : Suhrkamp.
- SACKS, Peter** (1985), *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, London : John Hopkins University Press.
- SAMUEL, Gabriella** (2007), *The Kabbalah Handbook: A Concise Encyclopedia of Terms and Concepts in Jewish Mysticism*, New York : Jeremy P. Tarcher/Penguin.
- SCHAECHTER, Mordkhe** (1999), « Fun folkssprakh tsu kulturshprakh / The History of the Standardized Yiddish Spelling » *The Standardized Yiddish Orthography: Rules of Yiddish Spelling* (Sixth Edition). *The History of the Standardized Yiddish Spelling=Der eynheytlekher yidisher oysleyg: fun folkshprakh tsu kulturshprakh. An iberblik iber der historiye funem eynheytlekhn yidishn oysleyg. Takones fun yidishn oysleyg (zekster aroyskum)*. New York, YIVO and Yiddish Language Resource Center of the League for Yiddish, pp. 1-53.
- SCHOLEM, Gershom** (1968), *Les grands courants de la mystique juive : la Merkaba, la gnose, la kabbale, le "Zohar", le sabbatianisme, le hassidisme*, traduction de M.-M. DAVY [titre du manuscrit original traduit non mentionné, vraisemblablement *Major Trends of Jewish Mysticism*, publié en 1941 à New York par Schocken Books], Paris : Éditions Payot.
- (1983) *Le nom et les symboles de Dieu dans la mystique juive*, traduction Maurice R. Hayoun et Georges Vajda, [compilation de plusieurs textes allemands et français], Paris : Les éditions du cerf.

(1987), *Kabbalah*, (trad.?), [éd. orig. 1974], New York : Dorset Press.

(1991), *On the mystical shape of the Godhead, Basic concepts in the Kabbalah*, traduit de l'allemand, par Joachim Neugroschel [*Von der mystischen Gestalt der Gottheit: Studien zu Grundbegriffen d. Kabbalah*, Rhein verlag, 1962]. Édité, révisé par Jonathan Chipman d'après l'édition de 1976 publiée en hébreu, avec les corrections de l'auteur, New York : Schocken Books.

(2003), *La Kabbale et sa symbolique*, traduit de l'allemand par Jean Boesse [titre du manuscrit traduit non mentionné], Paris : Petite bibliothèque Payot.

**SCHMIDT, Michael** (1980), *Eleven British Poets*, London : Methuen.

**SÉROUYA, Henri** (1947), *La Kabbale. Ses origines, sa psychologie mystique, sa métaphysique*, Paris : Grasset.

**THIERNEY, Frank M. and Angela ROBBESON**

(1998), *Bolder Flights: Essays on the Canadian Long Poem* Eds. Frank M. Thierney and Angela Robberson, Ottawa : University of Ottawa Press.

**VIART, Dominique et Bruno VERCIER**

(2008), *La littérature française au présent*, (2<sup>e</sup> édition augmentée), Paris : Bordas.

**UPPAL, Priscila**

(2004), *Recovering the past through language and landscape : The contemporary English-Canadian elegy*, A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, Graduate Program in English, Toronto : York University.

(2009), *We are what we mourn*, Montreal : McGill University Press.

**ZAFRANI, Haïm**

(1986), *Kabbale, vie mystique et magie*, Paris : Maisonneuve & Larose

**ZASLOW, David (éd.)**

(2004), *Ivdu et Hashem B'Simcha*. Philadelphia : ALEPH: Alliance For Jewish Renewal.

|                              |
|------------------------------|
| <b>OUVRAGES DE RÉFÉRENCE</b> |
|------------------------------|

*La Bible de Jérusalem : 20 siècles d'art* (2009), traduite en français sous la direction de l'École biblique et archéologique française de Jérusalem. Paris : Les éditions du cerf.

*La Bible* (2001), traduction collective sous la direction de Frédéric Boyer et Jean L'Hour, Paris & Montréal : Bayard et Médiaspaul.

*La Sainte Bible, traduite d'après les textes originaux hébreu et grec par Louis Segond* (1980), [éd. orig. 1911], Paris : Alliance Biblique universelle.

*La Bible, traduite et présentée par André Chouraqui* (1975), Paris : Desclée de Brouwer, (Les Noms).

*The Zohar*, translation and commentary by Daniel Matt (2004), Stanford : Stanford University Press.

## ANNEXE I

Traduction de *Yud of my heart, Kaddish for my father Meier (Murray) Scheier 1909-1997, A meditation in poetry and prose*, de Liba (Libby) Scheier, ECW Press, 1999

**NOTE** : Les traductions qui composent le *Kaddish*, tout particulièrement celles des textes aux pages 4, 10-13, et 51-52, s'accompagnent, dans l'étude jointe à cette annexe, de commentaires permettant de mieux saisir les choix traductifs (aux pages 71, 85-92, et 95-104 de l'étude respectivement).

La mise en page de la traduction reproduit le plus fidèlement possible celle du recueil original et la pagination est identique. Les pages blanches doivent être considérées comme une composante intégrale de la mise en page de l'œuvre.

# KADDISH POUR MON PÈRE

LIBA (LIBBY) SCHEIER

Traduction Joanne Desroches

*À la mémoire de mon père*

*Meier (Murray) Scheier 1909-1997*

*et*

*dédié à mon fils,*

*Jacob Scheier*

## TABLE DES MATIÈRES

*Yud de mon cœur — Kaddish pour mon père*, de Liba (Libby) Scheier

Traduction Joanne Desroches

|  |    |
|--|----|
| assise sur le toit.....                        | 4  |
| AOÛT 1997                                      |    |
| Galactique.....                                | 7  |
| Le nez de mon père .....                       | 10 |
| ÉTÉ 1995                                       |    |
| Fauteuil roulant, I .....                      | 17 |
| Pittoresque.....                               | 18 |
| De la visite à la maison .....                 | 20 |
| Fire Island.....                               | 22 |
| Quand nous étions jeunes .....                 | 23 |
| ÉTÉ ET AUTOMNE, 1996                           |    |
| Elat Chayyim .....                             | 27 |
| Cercle.....                                    | 29 |
| Fromage cottage .....                          | 30 |
| La reine Liebe, le goéland, et le pigeon ..... | 34 |
| Lever de soleil sur Queen's Quay .....         | 35 |
| Symphonique .....                              | 39 |
| HIVER ET PRINTEMPS, 1997                       |    |
| D'ordre et de poésie .....                     | 43 |
| Cancer.....                                    | 48 |
| Jeunes et beaux.....                           | 49 |
| Lever de soleil en juin .....                  | 51 |

## ÉTÉ 1997

|   |    |
|---|----|
| Mourir seul.....  | 55 |
| Les funérailles .....   | 56 |
| Tallis, Tefillin, et un rêve.....   | 59 |
| Accusée d'avoir volé, et le deuxième rêve : le passage des morts-vivants .....  | 61 |
| Poème à l'heure du lever de soleil.....   | 62 |
| Dans la cour chez Ellie .....   | 64 |
| Mort sur la plage.....  | 66 |
| Souvenirs décousus de Grand-papa Yakov Ber Scheier. Et Tante Bertha. Et Grand-maman Esther. Et Grand-mère Liebe morte avant ma naissance. Et d'autres souvenirs de mon père, ravivés par les autres souvenirs ..... | 67 |

## CORRESPONDANCE

|                                 |    |
|---------------------------------|----|
| Entre fille et père (1984)..... | 73 |
| Entre fille et mère (1984)..... | 75 |

## AUTOMNE 1997 — HIVER 1998

|   |    |
|---|----|
| Lever de soleil /Coucher de soleil..... | 79 |
| Chagrin.....                            | 80 |
| Fantômes à ma fenêtre .....             | 82 |

## SHALOM

|  |    |
|--|----|
| Chevaux sauvages .....                           | 87 |
| Liebe et Liebe .....                             | 88 |
| Premier anniversaire de la mort de mon père..... | 89 |
| <i>Yud</i> de mon cœur.....                      | 91 |
| Fauteuil roulant, 2 .....                        | 93 |
| Sur le toit d'Arcadia .....                      | 94 |

|  |    |
|--|----|
| Annexe au <i>Yud de mon cœur</i> – <i>Kaddish pour mon père</i> / Glossaire et notes sur le texte..... | 95 |
|--|----|

*YUD* DE MON CŒUR

KADDISH POUR MON PÈRE

MEIER (MURRAY) SCHEIER  
1909-1997



UNE MÉDITATION  
POÉSIE ET PROSE

*Je suis devenue écrivaine par désespoir, alors lorsqu'on m'a annoncé que mon frère se mourait j'étais familière avec l'acte de me secourir. J'écrirais sur lui. J'écrirais sur sa mort. Quand j'étais jeune, plus jeune que je ne le suis maintenant, j'ai commencé à écrire sur ma propre vie et j'en suis venue à voir que cet acte m'avait sauvé la vie. Quand j'ai appris la maladie de mon frère et qu'il se mourait, j'ai su, instinctivement, que pour comprendre ça, ou m'efforcer de comprendre sa mort, et ne pas mourir avec lui, j'écrirais sur ça.*

JAMAICA KINCAID, *My Brother*

*"Toi aussi, Nicky", m'a dit un ami, "aucun d'entre nous n'échappe à nos familles. »*

*bpNICHOLS, An H in the Heart*

*Écrire à propos de la famille peut être un acte de courage et de trépas.*

JANICE KULYK KEEFER,  
*Honey and Ashes — A Story of Family*

Magnifique. Mornée-nue de nos morts, maraude de la hart, ma haine débile-tendre, mariée-de-rime, morte à la chaîne de jais...

SansNom, UniFace, Éternellement delà moi, sanscommencement, sansfin, Père dans la mort. Bien que je n'y sois pas pour cette Prophétie, moi a-marié, moi sanshymne, moi sansCielCéleste, sanstête dans la béatitude que j'adorerais encore...

C'est la fin, la rédemption de l'Immensité Sauvage, voie pour l'Assoiffé, l'À Demeure pour loger Tout, noirs mouchoirs lessivés par les pleurs — l'outre-page du Psaulme — l'Ultime métamorphose de moi et de Naomi — vers la parfaite Noiceur de Dieu...

N'aie pas peur de moi parce que je reviens de l'hôpital psychiatrique — je suis ta mère...

Une fois j'ai cru qu'elle essayait de m'attirer pour la baiser — à se faire la cour près de l'évier — s'est allongée sur l'immense lit qui occupait presque toute la pièce, robe retroussée sur ses hanches, grande lame de cheveux, cicatrices d'opérations, pancréas, plaies au ventre, avortements, appendice, points de suture creusés dans la graisse comme d'hideuses fermetures à glissières empâtées — longues lèvres dépenaillées entre les jambes — Quoi, même, odeur de trou du cul? J'étais de glace — ensuite révolté un peu, pas beaucoup — ça semblait peut-être une bonne idée d'essayer — connaître le Monstre du Commencement de la Matrice — Peut-être — ainsi. Allait-elle apprécier? Elle a besoin d'un amant.

Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, v'yishalleh, v'yishallol, sh'meh d'kudsho, b'rich hu.

Allen Ginsberg

*Kaddish for Naomi Ginsberg*

*1894-1956*

assise sur le toit, vaste ciel et lac à la ronde, table en bois fruste, coudes à s'érafler, yeux bleus, à fondre, se lovent creux en tête, en grise ensablée cervelle, nez s'inverse, souffle hale et pousse hume peau de cervelle, bouche se ferme/langue à lisser long et tant élime et troue le toit de la bouche, goûte cervelle, cervelle trousse face entière à l'envers, je suis enfin pour vrai dedans ma tête, éloignée du monde, seule en pensées, seule en des galaxies sans fin, loin du soleil diabolique, in-illuminée, nichée dans la noirceur fertile de Dieu, ici, à présent, je peux ta vie me perdre.



AOÛT 1997



*après la mort de mon père  
le 26 juin 1997*



# GALACTIQUE

*Toronto, toit de la coop d'artistes Arcadia,  
Queen's Quay Ouest, 5 h 40, 13 août*

La mort de mon père m'habite comme une gourde,  
un légume froid comme pierre  
pétrifié  
sans creuser racine  
sans donner fruit  
juste à meubler l'espace  
ne peux l'écarter  
ne peux le soulever  
ne peux le fouler

corps étranger  
fossile poli  
impénétrable surface  
la mort vivra avec moi dès lors

étrange à dire  
mort vivra  
mais ne peux dire  
mort mourra

mort point ne mourra

la mort vit avec moi dès lors  
danse  
une lente, rude danse  
sans pauser, sans hésiter, sans expliquer,  
sans ceindre mon front ni baiser mes lèvres  
bien qu'ayant soufflé mon désir,  
assumé une pose d'invitation,  
disponibilité

la mort vit avec moi  
à croquer pommes dorées délicieuses  
et pêches ontariennes de fin d'été,  
à boire jus de pamplemousse fraîchement pressé et  
café noir aromatique aux grains frais moulus

elle se promène dans la verdure fleurie du parc Little Norway  
pédale dans la brise bleue du Lac Ontario  
sur le sinueux sentier Goodman  
la mort  
se lève tôt  
voit le soleil se lever sur les silos de la Canada Malting  
observe depuis le toit où  
étendue sur la table de pique-nique en pin  
elle pourrait presque voir le tout ciel,  
les nuages un périmètre, anneau magique  
embrassent le cercle d'horizon, saumoné rose et jaune  
là-bas vers l'est, le cercle nuageux  
vire au rose tandis que les yeux mauves  
de la mort suivent sa course vers l'ouest,  
la mort vacille devant le soleil charbon  
marquant de son fer rouge la peau blême du matin, la mort courbe la tête  
devant les nuées de goélands et d'outardes haut dans le ciel  
célébrant l'ivresse de la singulière brise fraîche et soudaine  
compagne du soleil à l'heure  
de son lever, un coup de vent pénétrant toute chose  
profondément, brièvement, comme si  
la mort fuyait l'aveuglement  
de la pierre rouge, mais la mort  
ne s'échappe pas, la mort est avec moi  
nuit et jour, alors c'est un autre  
frisson, delà la mort, sous elle, au-dessus,  
qui nous parcourt au soleil du lever

la mort nourrit les chats  
embrasse mon fils  
la mort avec moi quand je lave mon visage  
et quand je me caresse tard dans la nuit  
elle frémit tel un nimbe galactique  
aux abîmes de mon orgasme,  
un écho  
dirait-on  
de la naissance de l'univers  
(et la mort d'autre chose,  
mais de quoi?)

la mort courge ne croît pas  
mais plus tard  
je fondrai m'effondrerai en moi-même  
dans l'intérieur sans mesure  
de la courge  
son yud infini

mon père dedans  
m'y attend

à nos retrouvailles

# LE NEZ DE MON PÈRE

*Toronto, le toit d'Arcadia, 5 h 52, 19 août*

J'ai ouvert les yeux ce matin pour trouver  
le visage hâve et usé de Meier  
à voleter près de ma tête, à gauche,  
tout près juste à côté  
sans corps  
un masque, sans crâne ni cheveux,  
fantôme satellite autour de ma tête de nuit planétaire,  
silencieux sombre  
inconscient de tout même de moi  
ici là si proche à côté

J'ai quitté le lit  
suivi le corridor, près de la salle de bain  
je vois sa belle photo de jeunesse  
jeune trentaine, large sourire sous l'or du soleil d'été,  
à tenir mon frère, innocent bébé, dans ses bras

le visage ridé à voleter dans ma chambre  
et le jeune père du corridor  
un mini, flip-book surréel,  
ici tu es jeune, ici tu es vieux,  
ici tu es mort

Je suis revenue à ma chambre et le masque de mort de mon père  
est-ce bien cela?  
oui, c'est son visage dans la mort, peu après la mort, pas  
cette poupée d'embaumeur, poupée de plastique rose aux lèvres dures et froides  
et aux joues douces et froides dans le veston sport beige dans le cercueil de pin première chose  
que l'on voit en s'approchant est son grand nez juif alerte et empreint de dignité dans l'air  
comme si son corps n'était jamais mort comme si quelle importance  
le corps de toute manière, je suis restée sans bouger et j'ai cessé d'avancer, mon fils  
près de moi a cessé d'avancer, aussi,  
nous avons cessé quand nous avons vu le bout du nez poindre du cercueil ouvert comme  
une cime humaine en saillie à l'orée d'une colline  
ou le sommet du plus haut clocher de la cathédrale de Chartres en France

la pointe du clocher comme un repère vu des collines en sortant de Paris  
ou la pointe du toit de la synagogue sur Markham à Toronto  
en pédalant vers le sud depuis Bloor  
donc la pointe du nez de mon père en s'approchant du cercueil  
fut la première chose que nous vîmes  
et de nous arrêter, stationnaires un moment, pour respirer à neuf, et reprendre notre  
marche lente vu un corps qui gisait là, ce n'était pas lui, j'étais soulagée de voir que ce  
n'était pas lui, c'était un corps comme celui de Murray, comme Meier, mais l'esprit de  
Meier était parti et j'étais heureuse de voir cela et soulagée j'ai posé un doigt  
sur les lèvres du corps et c'étaient des lèvres de mannequin, dures et lisses  
et rosées, les joues du même rosé étaient encore douces, comme un velours  
qu'on aurait refroidi au sous-sol, j'ai écrit un mot et l'ai glissé dans la veste,  
où l'esprit de Meier pourra le prendre quand il rendra visite à son corps

Je n'ai jamais vu le visage de mon père à sa mort, ou peu après, seulement plus tard,  
plastifié et peint par l'embaumeur, contre la règle juive,  
alors ici là dans l'air près de mon oreiller son masque de mort  
son visage dans la mort m'est donné à voir et à honorer et à aimer,  
comme c'est mon droit de le faire, un droit qui m'a été enlevé  
ici là près de mon lit c'est son visage gris et las,  
tout à fait approprié,  
gris et hâve dans l'état qui est propre à la mort  
*propre*  
pas ce pornographique poudrage et fardage  
arrangement et émaillage,  
*mais doux ridé pâle*  
*propre et sacré*  
*kasher v'kadosh*

et ici près de mon lit  
ses yeux sont ouverts mais ils ne me voient pas  
parce que ce ne sont pas des yeux qui voient — mon père vient de mourir seul,  
ses yeux ne saisissant pas le mur blanc d'hôpital,  
mon père, mort, seul  
son visage mort à cette heure flottant près de moi  
suspendu, sans bouger, à attendre  
le visage de Murray  
me plonge dans un long tunnel de douleur  
et je l'accepte

ne m'agite pas pour engloutir gélules de codéine  
et me griser pour couvrir la tristesse  
ne détourne pas mes yeux mais  
le regarde flottant là  
ressens chagrin compassion pour sa vie et mort  
pour ses stupides cruautés  
aimer les autres lui aurait tant fait plaisir  
mais il ne pouvait y arriver  
qu'à grand-peine  
si occupé à mouliner de ses poings contre les pogromistes,  
les pères absents, les Allemands violeurs des mères  
de petits garçons  
briseurs de grève et capitalistes,  
sociaux-démocrates et « Trotskystes »  
et c'était nous sous la tête de frappe,  
à tourner les talons et frapper les autres et  
je m'assois ici à la table de pique-nique en pin sur le toit  
à regarder le visage hâve d'un vieux  
monde usé incrusté de bernacles  
lourd dans son orbite  
mais jeune à chaque matin sous les nubiles  
couleurs du lever de soleil, roses et bleutées  
mutantes telle peau labiale que désir soulève,  
au loin du lac nuages gris pourpres sur  
liserés de rose, à l'ouest blanche et brillante  
une lune, quasi ronde, sa face-cratère  
une articulation de souffrance, de colère, de sérénité, ou de plaisir  
son visage tout ceci et rien de tout ça  
seul un visage  
je suis ce que je suis  
si facile de voir son visage  
différent selon ce qu'on y voit  
mais vraiment il n'y a qu'une voie

ici une volée d'oiseaux de mer crient  
d'un cri étrangement mélodique  
chantent leur joie du soleil levant  
du ciel rosé pourpre qui dans le lac y luit  
les petits bateaux blancs sagement alignés

comme l'armée-de-réserve silencieuse des goélands,  
une armée de paix, une flottille comme volée d'oiseaux posés sur l'eau,  
allant nulle part, parentale, à observer  
ses rejetons prendre leur fol envol  
dans l'extase du matin, les oiseaux de mer  
lorgnant en bas parfois, heureux  
à la vue des sages bateaux blancs  
qui y seront lorsqu'ils se poseront une fois de plus  
sur mer et terre

mais où est *mon* père?  
plus là non plus  
quand j'arrête de faire ce que je fais  
pour me battre avec lui  
pour la 900e fois,  
le combat est passé, terminé

c'est toi qui l'emportes, Papa  
ou est-ce moi?  
le Dieu de la lune ne choisit pas  
mais nous regarde et nous voit tous

être regardée et être vue  
après tout  
un grand don





ÉTÉ 1995



*mon père au foyer de soins,  
dans les deux années d'avant sa mort*



# FAUTEUIL ROULANT, I

*New York*

Je l'ai poussé dans les allées vertes et feuillues du foyer de soins, dans son fauteuil roulant, et j'ai pensé, comme ça serait simple de faire vaciller tout bonnement son fauteuil et de le regarder dégringoler un ravin escarpé, sans jamais plus faire de mal à personne.

Si j'avais été seule avec lui.

Si j'avais été une bonne menteuse.

S'il y avait eu un ravin escarpé.

Et s'il y avait eu tout cela, l'aurais-je fait?

Pendant que je l'aidais à enlever son cardigan bleu, et que plus tard je l'aidais à l'enfiler de nouveau, j'ai pensé comme il serait facile de lui casser les os friables de son avant-bras à un ou deux endroits. S'il parlait de me dénoncer, je ferais peser la menace de multiples os cassés. Ou celle de ce ravin escarpé. Ou je pourrais lui dire, personne ne te croira, tu dis tout le temps des choses insensées, et le Parkinson a brouillé ton cerveau. Tu imagines des complots dans tous les coins du foyer, des tripots de jeu dans le sous-sol, des ennemis partout. Que c'est ridicule, de dire que ta fille te veut du mal. Ma mère, spécialiste quand vient le temps de ne pas voir ce qui crève les yeux, dirigera la meute de ceux qui diront que tu divagues, à penser que ta fille te veut du mal. Qu'est-ce que t'as de *travers*, Murray?

*Parfois, il n'y a pas assez de pierres.*

# PITTORESQUE

*New York*

Ma mère veut qu'il s'assoie sur un des sofas orange du hall d'entrée pour être assise à ses côtés. À contrecœur, il accepte. Ce n'est pas facile de le transférer sur le sofa. Il a perdu beaucoup de poids, mais la paralysie obéit à ses propres lois gravitationnelles. Le mal est lourd.

Derrière le sofa, je plante mes pieds fermement sur le sol, je centre mon corps pour prendre appui sur mes cuisses et ne pas m'abîmer le dos, mes bras sous les siens, j'encercle sa poitrine, et l'empoigne à deux mains. Une grande respiration, puis je le soulève et le dépose d'un seul mouvement.

« Bon travail », dit-il, les mots plus coulants que d'habitude. C'est drôle avec le Parkinson. Parfois il bégaie, et son débit est saccadé. Parfois sa voix est claire, mais il n'arrive pas à trouver les mots justes et en choisit d'autres, incapable d'être cohérent. Parfois, cohérence et parole se marient, il est lucide et prononce parfaitement ses mots.

Ma mère s'assoit sur le sofa, aux côtés de mon père, ses cuisses touchant les siennes, et commence à lui parler. Elle est heureuse d'être ainsi près de lui. Elle porte son ensemble pantalon bleu poudre avec sa blouse fleurie bleue et blanche, et, à 84 ans, ses cheveux sont toujours teints en blond même si elle a cessé de se les permanenter, et ils sont tirés vers l'arrière en une courte queue de cheval qu'un foulard bleu poudre vient nouer. Son rouge à lèvres fuit le long des ridules entre sa lèvre supérieure et son nez. Le sweat-shirt de mon père est bleu poudre, lui aussi. Mon père est maigre, décharné, mais, fait incongru, il a encore la plupart de ses cheveux, et ils sont seulement à moitié gris; le reste d'un brun encore foncé. Ils ont un air quasiment pittoresque assis là, quelque chose dans le genre banlieusards-de-centre-commercial. Je pourrais presque oublier comment il la tyrannisait, comment il nous tyrannisait, moi et mon frère, comment elle se confiait toujours à moi pour se plaindre de lui, mais si je me plaignais de lui en retour, toujours elle le défendait. Je pourrais presque oublier comment il perdait les pédales pour un rien et nous pourchassait, moi ou mon frère, jusqu'à nous acculer au pied du mur pour claquer sa ceinture. Ma mère m'a punie, une fois, quand elle m'a surprise à montrer la marque de la ceinture sur ma cuisse à un ami. Je pourrais presque oublier comment, quand il était contrarié dans ses bons jours et que sa colère était contenue, il tirait sa ceinture de ses pantalons, la mettait en boucle, la tenait tendue à deux mains, et faisait tonner le clac de son fouet. Il se dressait toujours quand il faisait ça, nous dominant tous du haut de sa taille, imposant. Encore aujourd'hui je me l'imagine grand. Il mesure cinq pieds neuf pouces. Je pourrais presque oublier qu'il n'a rien fait quand un adolescent du voisinage m'a agressée sexuellement à l'âge de 5 ans, sauf empêcher ma mère d'agir. Il ne voulait pas que

quelqu'un sache, a-t-il dit, on penserait que j'étais *ce genre de fille-là*. Donc j'ai été laissée à moi-même pendant deux autres années seule à me défendre, jusqu'à ce que nous déménagions. Je pourrais presque oublier comment il m'espionnait, me *suivait* à l'adolescence quand je sortais avec des garçons. Je pourrais presque oublier les injures qu'il me lançait à la figure quand j'arrivais dix minutes après le couvre-feu. Je pourrais presque oublier comme il a détruit le premier amour de jeunesse que j'ai vécu. J'oublie presque.

À l'heure de partir, Maman et moi aidons Papa à se hisser dans son fauteuil roulant et le ramenons dans la salle de séjour. Il doit aller à la salle de bain, nous dit-il. Nous avisons l'infirmière en chef, et il est placé en queue dans la file de fauteuils roulants. Il pourrait attendre là une heure. C'est déjà arrivé. Nous n'avons pas le droit de l'aider, à cause de problèmes avec l'assurance du foyer de soins. Nous l'embrassons avant de partir, en saluant de la main en guise d'au revoir. Il ne fait aucun signe d'adieu, nous fixe seulement du regard. C'est en partie le Parkinson, et ce ne l'est pas.

## DE LA VISITE À LA MAISON

*New York, Action de grâce*

Mon père pleure à table, en visite du foyer à la maison pour la première fois depuis six mois. Suppliant, je veux revenir à la maison, est-ce que je peux revenir à la maison? Et de sonder ces visages aux yeux en forme de non, et de sonder encore. Puis le nez dans son assiette. Pleurer. Manger la soupe. Plus tard, à l'heure du dessert, il relève la tête, et plein d'espoir, presque sur le ton de la conversation, « je me demande... », entame-t-il, il regarde ma mère, mon frère, ma belle-sœur, moi. « Je me demande... », dit-il, mais laisse tomber devant les yeux impassibles. Il lit sur les visages, toujours la même réponse à toutes les questions, non, à tous les possibles, non, à toutes les ouvertures, non. Sa vision, un mur-à-mur de non. C'est non plein les oreilles et dans son cœur, le même son. Tout se recroqueville désormais, et s'assombrit. Pas d'ouverture vers les possibles. Il cesse de demander. Je ne sais pas alors ce que je découvrirai plus tard; je me dis qu'ils ne peuvent pas le garder avec eux et lui donner les soins nécessaires et que c'est trop pour ma mère seule.

Le souper est fini. Mon père nous annonce qu'il doit utiliser la salle de bain. Mon frère Michael s'éclipse dans le salon, sa femme Julie et sa fille Dara débarrassent la table, tandis que ma mère et moi apportons la marchette à mon père, pour la longue, lente traversée à petits pas du petit couloir de l'appartement. Je vais devant, elle derrière. J'ai dégagé d'avance la salle de bain exigüe, déplaçant tous les objets qui pouvaient l'être hors de la pièce. Papa fait de minuscules pas en se traînant les pieds, sans les lever, en glissant un peu le pied droit, un peu le gauche, et pousse la marchette devant lui. Je pense à Fire Island, l'océan Atlantique, au large de la côte sud de Long Island, je pense aux vagues, aux rouleaux de vagues à l'infini, comme ces choses si périlleuses m'apaisent, comme je me sens chez moi là-bas. Nous sommes dans la salle de bain.

Ce que nous devons faire, c'est changer sa couche. Ça serait beaucoup plus facile si la pièce n'était pas si petite. Mon père est soucieux de rester couvert par la serviette pendant que nous procédons, compliquant notre tâche. Mais nous comprenons et faisons de notre mieux pour lui venir en aide. En manœuvrant autour de lui sur un côté, j'agrippe un tuyau vertical et pousse un cri. C'est sacrément chaud. Nous poursuivons, pour finir du mieux que nous le pouvons, réussissons à nous extirper de là, lentement le long de l'interminable-petit-couloir encore, de retour à la table.

Je frotte ma main brûlée lorsque mon père dit, « ce n'était pas terrible. Ils font mieux que ça au foyer ».

Je m'apprête à dire « 'merci' serait gentil ». Mais je me tais. Je vais à la cuisine et laisse couler l'eau froide sur ma main. Il a sans doute raison. Je le plains.

Mon frère vient me rejoindre à côté de l'évier. « Je ne pouvais pas », dit-il.

« Ça va », je réponds.

Quand je retourne à la table, mon père insiste pour revenir au foyer, il a rendez-vous pour sa douche.

Avant de revenir à Toronto, je piquerai une pointe vers la côte sud de Long Island.

# FIRE ISLAND

*New York*

9 h. La rive sud de Long Island, sur l'Atlantique, je m'y sens comme chez moi. La côte de l'océan atlantique et la rive du lac Ontario. Amenez-moi au bord de l'eau et je suis bien.

Un ouragan mâle, Frank ou Fred, est à 10 milles des côtes aujourd'hui, provoquant d'étranges vagues. Les crêtes d'écume se déplacent de manière exceptionnellement bigarrée. De dangereux courants profonds et des lames de fond abondent, parfois visibles à l'œil nu, parfois non.

11 h. Promenade le long de la plage jusqu'à la ville suivante pour voir cette magnifique ancienne demeure qui a perdu une partie de sa façade pendant les ouragans il y a trois ans. Elle est encore debout, avec la même section manquante, mais elle n'a pas cédé davantage d'elle-même à l'océan. Je me demande si ça va durer. On dirait qu'elle n'a pas été habitée depuis les tempêtes. Mais quelques ouvriers sont là à cogner du marteau. Peut-être pourront-ils sauver la maison de cet homme riche, pratiquement terrassée par la colère de Dieu.

16 h. Ocean Beach, deux villes à l'est d'Ocean Beach Park, un chouette café sur la baie. L'ouragan s'appelle Félix. On n'a pas donné l'ordre d'évacuer encore, mais le garçon de café m'a informée qu'on déconseille aux gens de venir pour la fin de semaine, parce qu'on ne sait pas où, quand, et si Félix frappera. Je veux rester. En attendant, dit le garçon, Félix a battu en retraite pour s'éloigner du littoral. Regardez comme l'eau s'est calmée depuis ce matin.

20 h 30. Coucher de soleil sur le sable. C'est doux et agréable — très pastel, comme des fondus de craie : de pâles nuages jaunes bordés d'un pâle orangé qui ne vire cependant pas au rose. Derrière ces pâles nuages jaunes, un ciel bleu déclare que l'univers n'est pas tout-noir. Il y a bien un peu de bleu, un précieux moment de surprise et de beauté dans l'immense vide d'être. Des petits enfants jouent au ballon dans la douceur des vagues du soir, plongeant et refaisant surface comme de jeunes dauphins. Aimés et surveillés par les parents tout près. Sur les dunes, un petit arbre sans feuilles se silhouette en noir devant le soleil couchant, le ciel éclaire maintenant la page où j'écris. L'océan de vagues ronronne comme un chat.

22 h. Félix a quitté sans s'approcher de la côte. Je suis déçue. Un ouragan m'aurait fait du bien.

# QUAND NOUS ÉTIIONS JEUNES

*Toronto, 4 h*

Mon frère et moi dans un ruisseau sombre à la campagne à l'extérieur de New York par un jour jaune d'été. Nous voulons nager nus. La rive du ruisseau est verte de feuillages, jeux d'ombre et de lumière, chiaroscuro. Des loutres brunes toutes lisses et des poissons brillants, jaunes et argent, ondulent dans le sinueux des vagues. OVNI's pastoraux, sous l'eau. Le ciel bleu est une gargantuesque coquille d'œuf — qui plane là, protectrice. Nous sommes à l'intérieur. Si, un jour, nous voulons nous envoler et partir en fous vers d'autres planètes, nous serons capables de la traverser de bord en bord, créant des petites ouvertures, des cratères par où nous pourrons revenir. Mais pour le moment, nous voulons demeurer dans cet Eden bleu et vert, non advenus. Et nous le pouvons, à l'abri des noirs délires des systèmes stellaires de l'univers.

Nous enlevons nos vêtements, et restons une minute dans nos fabuleux corps d'adultes flambant neufs, à nous admirer mutuellement. La timidité nous submerge et nous nageons.

Je veux lui parler. Je veux dire et si nous étions amants. Et si nous brisions ce tabou. Et si nous osions une intimité de braises à l'encontre des règles. Et si nous cherchions à apprendre davantage de l'existence que ce qu'on nous a donné le droit d'en connaître. En avons-nous parlé à voix haute? Le souvenir de mes pensées, se réverbérant sur le noir ruisseau nervé de verdure, reste clairement gravé; les mots réellement prononcés sont de vagues fantômes.

Comment quelque chose peut-il être naturel et contre-nature en même temps. Quoi de plus naturel que l'intimité entre mon frère et moi, mon meilleur ami depuis tant d'années. Quoi de plus contre-nature.

Les milles voies de la nature. Voies nourricières, voies contraires. Une volatilité yin-yang qui maintient toute la masse de matière prodigieusement animée. La distingue d'avec la pierre, si calme et si lente dans ses changements.

Une nage idyllique parmi les arbres et les animaux. Aucun tabou n'est brisé.





ÉTÉ ET AUTOMNE, 1996



*faire la paix*



# ELAT CHAYYIM

*1<sup>er</sup> août*

les montagnes Catskills  
daven sous le gris ciel  
collines vaguent et divaguent devant moi  
leur tallis de cimes d'été ondoyant,  
éblouissant

un oiseau jaune étincelant aux ailes noires  
plonge  
angéliquement

mon père a mal

j'essaie les techniques  
d'expérience spirituelle

*la chance ne sourit qu'aux esprits bien préparés*  
de même la grâce

je mange une pomme avec équanimité  
et plaisir  
(oui, ils peuvent se marier)  
sous les cieux gris-blancs de la prière du matin

mon père a mal

cris d'oiseaux se réverbèrent en rondes  
tels chants sacrés  
un oiseau différent tout le temps pareil

mon père a mal

je vois en moi deux graines, une noire  
et petite et luisante et dure

une jaune et douce  
de forme quasi demi-lune  
ou céleste canot

énigmatique cosse

*yud* de mon cœur

quand t'ouvres t'y trouverai-je?

je prie pour mon père  
prie pour moi  
et les autres  
ceux qui m'ont blessée  
ceux que j'ai blessés  
ceux connus et  
ceux inconnus  
je prie pour la prière

quand t'ouvres t'ouvres pour moi?

pour Shefa Gold

# CERCLE

*à Elat Chayyim*

Elyse a organisé un cercle de guérison pour moi.

Sept huit d'entre nous, quelques amis de Toronto et un groupe de personnes rencontrées ici, nous sommes rendus dans un grand champ magnifique au milieu des hautes herbes, vertes et jaunes desséchées par le soleil, et nous sommes assis dans une petite clairière, en cercle. Elyse a chanté un chant de guérison, en hébreu, tiré des prières du Shabbat. C'était délicat et profond, comme Elyse, et ça m'a pénétré la peau et le cœur. *Ana ayl na r'fa na la*. Du tréfonds du foyer de mon âme, que vienne en cette heure la guérison. Guéris nos corps, ouvre nos cœurs, éveille nos esprits, *E- he-yeh, she'china*. Dieu et déesse.

Elyse m'a demandé si je voulais parler. Je ne me souviens pas exactement ce que j'ai dit, si ce n'est d'avoir exprimé ma gratitude pour l'assemblée. Puis tout le monde a parlé, chacun son tour, en me faisant don d'un souhait, d'une prière, d'un poème, ou d'un conseil pour ma gouverne. À la fin, tous ont placé une main sur moi et chanté la prière de guérison encore une fois.

# FROMAGE COTTAGE

*Dans le train de New York à Toronto, 10 août*

La belle rivière Hudson au nord de New York. Un château abandonné en ruines sur une île au milieu de la rivière entre Peekskill et Rhinecliff. Ciel azur, rivière bleu sombre, arbres verts.

J'ai fait la paix avec mon père.

Seule, sans ma mère qui normalement m'accompagnait pour les visites au foyer, j'ai traversé le hall d'entrée jaune et orange pour suivre le corridor jusqu'à la salle de séjour.

*La salle de séjour.* Des mots qui évoquent une pièce ensoleillée où on peut faire un séjour heureux.

On aurait mieux fait de l'appeler l'entrepôt de jour. Oui, les fenêtres laissaient pénétrer le soleil et les murs étaient blancs. Mais ça ne respirait pas le bonheur. Les hommes et les femmes âgés étaient affalés sur leurs chaises, endormis pour la plupart, ou hébétés, bouches entrouvertes, à boire du vide. Une télé sans spectateur diffusait en continu. Deux ou trois employés mâcheurs-de-gomme se regardaient les uns les autres en circuit fermé. Quelques auxiliaires, de vrais anges, comme Barbara et Maria, trahissaient des sentiments de frustration frôlant le ras-le-bol.

À chaque fois que nous visitions mon père, il dormait dans la salle de séjour, bouche entrouverte, assis dans son fauteuil roulant, tête affalée par-devant. Ça ne ratait jamais. Je me demandais pourquoi il était toujours endormi. Passait-il la nuit éveillé? Le Parkinson le rendait-il somnolent? Je n'ai jamais eu de réponse satisfaisante, ni de lui, ni du personnel. Mais après qu'on ait diagnostiqué un cancer du colon chez mon père, j'ai appris du docteur de Sloan-Kettering qu'on avait drogué mon père quotidiennement au Valium, régulièrement pendant deux ans, en l'absence d'un quelconque bénéfice pour sa santé. Comme les autres internés. Cela les rendait dépressifs et fatigués.

Mon père s'assoyait dans le coin près de la télé, yeux clos, bouche entrouverte, tête ballante, la télé ballante à l'avenant du haut de son perchoir au ras du plafond.

« Papa », ai-je chuchoté, en touchant délicatement son épaule. « Papa ».

Il a tourné en biais sa tête affalée, sans la lever, ouvert un œil, vu que c'était moi, et dit, « Libby ».

« Bonjour Papa ». C'était toujours facile de le réveiller, il ne dormait pas profondément. Il somnolait sous l'effet des médicaments. « Comment ça va? »

Question à laquelle il ne répondait jamais.

« Tu veux aller dehors? »

« Ouais ».

Je l'ai aidé à enfiler son cardigan bleu, doucement, un bras d'abord, puis j'ai

incliné légèrement son corps en avant sur la chaise, passé la veste dans son dos, tiré sur le tricot pour qu'il ne soit pas bouchonné contre lui, et enfilé la manche sur son autre bras.

J'ai accroché mon sac à dos aux poignées de son fauteuil roulant et l'ai poussé le long du corridor au son de nombreux « Salut Murray » lancés au vol par des résidents encore ambulatoires et quelques employés ici et là. Traversé la salle de séjour jusqu'à l'oasis d'ombre et de verdure qu'il affectionnait. Je me suis assise sur le banc de la table de pique-nique en pin, dos à la table et j'ai installé son fauteuil face à moi. Quelques minutes de bavardage.

J'avais prévu venir et offrir de faire la paix. Mais je n'avais pas prévu ce que j'allais dire. Mes mots sont venus d'eux-mêmes, à travers moi, mes muscles mus par de mystérieux courants d'air.

J'ai pris ses mains, ses mains entre les miennes, nos quatre mains reposant sur ses jambes décharnées. Je l'ai regardé en plein dans les yeux, et ses yeux se sont ouverts d'un cran, à saisir l'émotion, l'absorber, avant que je le dise.

« Je t'aime Papa. Je veux faire la paix, laisser tomber le passé, ne plus s'engueuler là-dessus, accepter de ne pas être d'accord, tourner la page, être meilleurs l'un pour l'autre ». Nos yeux toujours rivés ensemble.

Quand j'étais plus jeune — une adolescente, une jeune femme —, les yeux de mon père avaient été une arme d'assaut. Il suffisait qu'il me fixe de cette manière si particulière — regard interrogateur, accusateur, menaçant — et je m'écroulais, toute notion de ce que j'étais et de qui j'étais réduite en miettes aux quatre coins de la pièce. Il avait cessé de me torturer avec sa ceinture à l'âge de 10, 11 ans. Pendant de nombreuses années encore, ses yeux ont eu le même effet sur moi.

Mais maintenant nous nous regardions l'un l'autre d'égal à égale.

« OK », dit-il. Il commença à pleurer, je pris ses mains et le laissai pleurer. « Je suis désolé », dit-il, « je suis désolé, j'ai été dur envers toi. Je n'ai pas été un bon parent ».

Je n'avais nourri aucune attente, sauf celle de laisser aller ma propre rage et mon amertume. Le *Je suis désolé, j'ai été dur envers toi. Je n'ai pas été un bon parent* m'est tombé dessus comme une surprise, un cadeau.

« Merci », ai-je dit. Les mots ont semblé involontaires, comme expirer de l'air.

La brise tiède du mois d'août dans le coin de verdure du terrain bordant la falaise, le coin où mon père aimait qu'on l'amène, caressait ses fins cheveux et soufflait entre nos mains posées sur ses genoux, les miennes par-dessus les siennes. La peau douce, pâle et plissée de son visage, mouillée de larmes, se mit à sécher dans les courants doucement fluides de l'air. « Tu as fait ce que tu savais faire », dis-je. « Tu as eu une terrible enfance. Tu as fait ce que tu as pu ».

Il a dit oui de la tête, et nous sommes restés silencieux un moment.

« OK », dit-il. « OK, je veux que tout le monde se réunisse. Mère, Michael, Julie,

et toi. On va se réunir et on va faire la paix, tous ensemble ».

« Ça, j'aimerais bien. Il y a un rituel de guérison que je viens tout juste d'apprendre, à Elat Chayyim. Des amis ont accompli un très beau rituel de guérison pour moi ».

Il m'a regardé avec des yeux bleus fatigués qui se concentraient maintenant du mieux qu'ils le pouvaient.

« Il y a une chanson pour commencer, un chant de guérison, c'est de l'hébreu, des prières du Shabbat, je pense. Puis tout le monde dit quelque chose après, fait un vœu pour l'avenir, un vœu positif. Ce n'est pas une discussion sur le passé, c'est sur comment les choses peuvent s'améliorer à l'avenir. Puis il y a une prière, un chant, pour terminer ».

Il a dit oui de la tête — « OK » — était silencieux, examinant nos mains sur ses genoux, puis levant son regard vers moi. « À la fin », dit-il, « on fera passer un pot de fromage cottage, avec une cuiller, et tout le monde en prendra un peu ».

« C'est une très bonne idée. J'aime bien. Est-ce que je devrais apporter des cuillers pour tout le monde ou il ne devrait y en avoir qu'une ».

« Une ».

Nous étions tous les deux de nouveau silencieux et je me suis sentie mal à l'aise tout à coup. Je n'étais plus certaine que ses yeux bleus me regardaient, ou si les muscles s'étaient figés dans un moment d'arrêt du Parkinson.

« Veux-tu que je te pardonne », lui ai-je demandé, « dire que je te pardonne? » Les mots s'étaient posés en douce sur mon épaule. Des mots papillon, délicats, en suspens dans l'air limpide, en attente.

« Pardonne » l'a frappé de plein fouet, il a cligné des yeux parcouru d'un frisson, s'est protégé le visage avec sa main comme pour parer aux coups d'un intrus. Il avait l'air d'un enfant apeuré, un enfant qui s'était soudainement retrouvé au beau milieu de jeunes à l'esprit belliqueux ou de soldats allemands au retour d'un pogrom.

« Non », dit-il, et il s'est recroquevillé dans le fauteuil roulant.

« OK », dis-je, doucement, la voix brisée. « Ça va aller », ais-je murmuré, « oublie ça ». J'ai doucement retiré mes mains de ses genoux.

Il a écarté sa main de son visage et l'a laissée posée sur sa cuisse. Ses yeux, maintenant secs, se sont détournés de moi.

De ma belle-sœur, j'ai pu apprendre d'autres histoires sur l'enfance de mon père dans l'Europe de la Première Guerre mondiale. Elle avait fait des recherches sur l'histoire familiale que tous nous redoutions tant de connaître, dont nous nous étions blindés à double tour. Je connaissais déjà l'épisode où il s'était caché dans un sous-sol, à l'âge de six ans, seul avec son frère et sa sœur à peine plus âgés que lui, pendant trois semaines, pendant que sa mère, Liebe, mon homonyme, se cachait ailleurs. Des Cosaques et des Allemands maraudeurs violaient et assassinaient les femmes. J'étais

aussi au courant de l'épisode où il avait été témoin du meurtre de son grand-père pendant un pogrom quand les soldats avaient forcé le pauvre homme à avaler sa longue barbe. Maintenant, il y avait de nouvelles histoires.

*Liebe, ma grand-mère, et ses trois enfants se déplacent souvent d'un endroit à l'autre, à fuir la guerre, les pogroms, à fuir la famine. Ils en sont constamment réduits à demander la charité. Le mari de Liebe, Yakov, est parti pour l'Amérique plusieurs années auparavant, quand Liebe était enceinte de mon père. Yakov est dans la ville de New York, dans le lower east side, à ramasser l'argent pour payer leurs passages.*

*Une fois, Liebe et ses enfants quittent leur maison et village en Boukovine, Autriche-Hongrie, fuyant les Cosaques, et se rendent à Prague pour habiter avec le rabbin du village qui y a également trouvé refuge. Ils retournent à leur village après plusieurs semaines passées à Prague, uniquement pour trouver leur maison incendiée — pratiquement détruite. Ils la reconstruisent, la mère et ses trois enfants, de leurs propres mains.*

Quand j'ai lu cette histoire, que ma belle-sœur a couchée sur papier, j'ai dû m'arrêter, des larmes plein les yeux. J'ai dû mettre ma main sur le papier, la paume par-dessus, en prière. Quelle terrible histoire. Puisse-tu être en paix désormais, Liebe.

*Fuyant un pogrom, Liebe transporte chacun de ses trois enfants à la nage jusqu'à une île dans la rivière. Elle traverse avec le premier, puis un autre, et le troisième, un à la fois, franchit la rivière à la nage jusqu'à l'île. Ils y restent jusqu'à ce qu'ils puissent retourner en sécurité sur le continent.*

La troisième histoire me viendra de mon père lors de ma visite suivante au foyer.

*Jeune garçon, mon père doit partager sa chambre avec une femme que sa mère héberge pour la nuit (probablement contre de l'argent). La femme est connue comme « danseuse » qui va de ville en ville, offrir un divertissement, gagnant sa vie de cette façon. Ce soir, elle est allongée par terre avec un homme étrange, qui la touche de partout. Mon père voudrait être ailleurs, ne veut pas regarder. Il ne peut pas s'en empêcher. Figé sur place, il regarde. Toute la scène, jusqu'à ce que ce soit fini.*

Je te pardonne, papa. Mais comment je me pardonne? De quoi je me pardonne?

# LA REINE LIEBE, LE GOÉLAND, ET LE PIGEON

*Sur la rive du lac Ontario, au bas de la rue York, Toronto, novembre*

Mon cœur est protégé par une veste pourpre et les bateaux  
sont assis tapis  
froide froide dans l'eau si froide  
comme juste avant le givre.

L'eau est noire et d'acier bleu et dense  
dense vert, le ciel  
un simple voile de gris froissé  
ça et là par la pointe nue et effilée des cimes, une feuille morte  
propulsée dans les hauts vents, et  
les occasionnels missiles d'oiseaux en plein vol.

Le goéland debout sur une patte sur le quai de bois grisonné par les ans  
jouit d'un équilibre que je convoite. Je me sens mieux  
quand il s'assoit, niché sur une boîte de sel, imperfection  
avouée.

Mes longs cheveux gris ruissellent sur mon dos  
et mon corps s'affale d'aplomb sur sa chaise  
au café Second Cup près du lac où  
je tiens ma cour.  
j'ai 50 ans et je me sens majestueuse aujourd'hui.

Un oiseau solitaire flâne au café, pigeon mendiant,  
bouffon de la reine,  
à manger des miettes sous les tables, à se balader sous mon trône de fer forgé au  
siège capitonné de cuirette verte  
sous la table de métal au dessus de formica gris-ciel.  
Le bouffon et moi partageons la douce chaleur du château,  
ses lumières électriques, la pulsation des corps côte à côte,  
et les gourmandises  
alignées sur les plateaux et émiettées sous les tables.

À l'avenir nous partagerons les eaux des lacs et des océans  
les cieux delà nos têtes et les cieux infinis tout autour.

# LEVER DE SOLEIL SUR QUEEN'S QUAY

*Sur la rive du lac Ontario, Toronto, novembre*

## *I. Marina Quay Ouest*

La lumière est plus belle quand elle est en partie cachée.

Les nuages couchés sur l'horizon obscurcissent le soleil qui se lève. La lumière partielle colore les formations de nuages et projette un éclairage jaune-bleu sur la neige fraîchement tombée.

C'est comme si Dieu — ou était-ce la déesse lune? — avait éclaboussé le ciel d'un grand jet de peinture, formant d'abord une nappe dans le lointain sud-ouest, à l'horizon, puis une trainée en patine de ruisseaux et de cascades traversant les cieux. La nappe est devenue la paume de Dieu-la-mère, d'où de longs nuages s'effilochent pour ébaucher ses doigts. De menus filets coulent maintenant du bout de ses doigts et je lève mes bras bien haut, pour tenter de toucher les nuages nouveau-nés. La lumière glisse des doigts de notre mère aux miens, et nous sommes pour un instant la voûte de Michelangelo, écrite femme.

Écrire ce poème me stimule. Le double sens est intentionnel.

## *2. Vue en plongée des quais d'embarquement, au café de l'hôtel Westin Harbour Castle*

Jour gris firmament sans nuages  
brisé seul par les récifs coralliens du liseré d'arbres  
et la pluie se met à tomber.  
Sombres et rêches créatures marécageuses,  
les voyageurs battent la semelle, avancent cahin-caha, aveuglés et stupides.  
Les oiseaux s'élancent plongent et se font plus rares.  
Un brave goéland sillonne le vent pluvieux  
gracieux dans sa vville, et  
une hirondelle toute menue s'élance en audacieux piqué  
depuis les hautes branches décharnées  
jusqu'à une poignée de miettes au sol.

Il y a des oiseaux qui volent vaillamment sous la pluie.  
D'autres se mettent à l'abri et attendent que ça passe.

### 3. *Marina Quay Ouest*

Quand le soleil qui se lève éclaire à l'oblique les nuages, ils flamboient saumonés pâles et jaunes sur fond de ciel bleu clair.

Mais quand le soleil émerge rond et lumineux, il n'y a plus qu'une couleur, la variation disparaît, tout est baigné de lumière uniforme.

C'est plus beau quand la lumière est partielle.

*Et qu'est-ce que ça dit sur la divine lumière et la vérité ?*

Peut-être rien. Peut-être tout. Et qui dit que le soleil brillant de tous ses feux est Dieu? Sommes-nous à vénérer Apollon?

*Peut-être que ta conscience n'est pas suffisamment évoluée et que la lumière partielle te semble ainsi plus belle que la pleine lumière.*

Peut-être que tu peux aller te faire foutre.

Le soleil obscurci qui se lève illumine d'une merveilleuse lumière oblique les nuages, les maquillant de soie pâle saumonée jaune, et donne à la neige immaculée de ce début d'hiver une lueur bleu-jaune à me couper le souffle et me faire taire martel en tête.

Je suis encore stimulée à écrire.

#### 4. *De Bathurst à York, je marche*

Ce matin c'est un ciel couvert que je vois — bleu gris foncé comme l'acier qui vire au gris pâle — et une mèche de rouge à l'horizon me fait baisser les yeux. La toile sombre du firmament est rompue là par l'embrasée à l'aube du lever du soleil — une pleine demi-heure avant que le soleil ne se montre — et une mince bande d'un riche rouge-orangé marie le lac et le ciel — l'eau sombre et le ciel sombre soudain s'enflamment au contact.

En quelques minutes, l'incendie s'est radouci et la bande de lumière s'est élargie. La beauté vive, à s'en mordre les lèvres, a disparu — mais le ciel est toujours joli, éblouissant d'une manière plus tendre. Je me promène, observant les canards et les oies célébrant l'aurore — circulant en volées éparées dans le ciel orangé-jaune-et-bleu, parmi quelques menus nuages à la dérive — minces et transparents par endroits et teintés d'or aux abîmes face au lever du soleil.

Je suis très heureuse ainsi : à marcher à grandes enjambées, seule au bord du lac au lever du soleil.

À mesure que le ciel s'éclaire, dans les minutes qui précèdent le moment où le soleil paraît à l'horizon, les canards et les oies prennent leur envol matinal. Ils volent et je marche. Nous célébrons le lever du soleil ensemble.

J'arrive au café et m'assois à la fenêtre donnant sur la rive. L'horizon liseré d'arbres des îles de Toronto est tout près, de l'autre côté du lac. Les cimes des arbres s'arquent et s'empanachent, branchies noires et ivoire, créatures marines, ou, fusiliers porcs-épics tapis dans l'ombre, à darder le ciel de leurs pics. Les méchants du jour contre le bon ciel. Par la fenêtre, je regarde le quai de bois gris, et les voilà, une pleine volée de colverts, debout sur leurs pattes et somnolents, vertes têtes blotties sous grises poitrines, cous bruns gracieusement courbés, cerclés d'anneaux de plumes blanches, yeux clos. La sieste de l'après-vol matinal. Certains ouvrent leurs yeux, s'ébrouent les plumes, font quelques pas hésitants en se dandinant. D'autres font de même. Puis chaque canard se lisse et fait sa toilette. Ensuite, ils cherchent de quoi se nourrir. Au moins une bagarre éclate — un colvert becquette la queue d'un autre qui essaie de s'enfuir. Probablement à se battre pour des miettes qu'ils ont trouvées. Puis ils filent à la queue leu leu, sans ordre apparent, jusqu'à l'eau.

Toute la journée la même chose : voler, somnoler, se lisser et se nettoyer, chercher de quoi se nourrir, socialiser, se quereller, nager, somnoler, voler, somnoler, se lisser, manger, socialiser, se quereller, nager, somnoler. Familier.

Le ciel est toujours couvert d'un gris-sombre monotone avec une bande de lumière à l'horizon — un bleu pâle et un blanc vaguement jaunâtre. C'est presque le milieu de la matinée et le soleil grimpe plus haut.

# SYMPHONIQUE

*Toronto, fin novembre*

En bicyclette longeant le lac Ontario, témoin des menus changements que la saison amène : les bateaux de plaisance lèvent l'ancre un à un; les colverts — les femelles grises et brunes et les mâles colorés, leurs cols en reflets d'émeraude — s'apaisent et claquent du bec en sourdine, à cancaner du voyage vers le sud en se blottissant plume contre plume dans l'eau sombre; le ciel gris délavé et blanc, qui se mire dans le lac noir, s'abaisse hivernal autour et au-dessus des îles de Toronto; dans le parc longeant la rive, les feuilles des arbres passent du vert au jaune, puis de l'or au terre de Sienne, pour ensuite, dans une sombre envolée symphonique, virer au brun, chacune d'elles, la même teinte placide, d'un brun moribond, et tomber délicatement, légères, dans les bourrasques de novembre.

Les feuilles étaient abondantes et d'un vert profond à New York au mois d'août dernier. En route vers le Jewish Home for the Aged and Blind, juste en sortant de la ville, dans ma lugubre voiture louée, d'un intérieur encore plus sombre qu'un gris sombre cruel et glacé, le jour par contraste tout de soleil et de lumière sur fond de ciel bleu sans nuages d'où se découpent de verts et majestueux érables, à rouler le long des vieilles routes de banlieue, rues émoussées par cinquante années, tous ces gens campés depuis des décennies dans un optimisme d'après-guerre aux petites clôtures propres, je pense à mon vieux tyran-victime de père, presque tout le temps en fauteuil roulant maintenant, la toute récente maladie de Parkinson continuant d'entraîner sa déchéance progressive, je pense à ma mère, passant toutes ses journées au foyer aux côtés du tyran infirme, à se rappeler comment ils se sont connus au camp de vacances juif et communiste, Camp Nit-Gedayget, où la mère et le père d'Allen Ginsberg, Naomi et Louis, venaient aussi passer quelque temps ensemble, où les Juifs de la classe ouvrière nourrissaient l'espoir d'un avenir socialiste radieux, et c'est seulement à présent qu'on en parle ouvertement dans les lieux publics respectables parce que c'est inoffensif de le faire, parce que l'avenir radieux du socialisme a subi la défaite à présent, et à présent on peut en parler parce que ce n'est plus une menace pour les pouvoirs en place à présent. Plus une menace à présent, mais ce n'était pas le cas avant, ce n'était pas le cas avant, au camp Nit-Gedayget, les tourtereaux croyaient qu'ils pourraient élever leurs enfants dans un monde meilleur, mais les tourtereaux ne croient plus cela aujourd'hui, je réfléchis à l'œuvre de ta vie dont tu as vu la défaite, à toi qui es mort avec cette défaite au fond du cœur, après avoir échappé aux pogroms d'Europe, après t'être caché dans les sous-sols, à voir ton grand-père assassiné par les soldats qui lui ont fait avaler sa barbe, après tout ça, le rêve de la révolution s'évanouit dans l'écho d'un frêle gémissement, tu n'as vu aucune embellie salutaire après ce nuage d'échec à ta mort, et je pense à moi dans ma jeunesse, avec mon tyran-communiste de père pétri d'idéalisme pour le monde, pétri de colère pour moi et mon frère, à toujours nous courir après

ceinture à la main, ma mère à filer doux quelque part ailleurs dans la maison, et je les aimais et les détestais tous les deux. J'y songe, je suis une personne forte, mais pourquoi? Comment cela a-t-il pu se produire? Comment survient la force? Mes yeux emmagasinent les rangées de maisons carrées en bardeaux blancs et briques rouges avec des pelouses impeccables et des volets coquettement peints en noir, les volets ouverts à cette heure mais aisément clos à mon arrivée ou la vôtre, et quand je tourne au coin de la rue, une percée dans la rangée de maisons à ma gauche révèle un espace vert, un pré mystérieusement sauvage d'herbes hautes et fleuries, un pan de ciel bleu visible, le soleil scintillant blanc au dessus de la clairière, et je sens la lumière se mouvoir dans mon corps, la sens s'introduire par ma tête et ruisseler de mon cou jusqu'au creux de ma poitrine et à travers les deux bras, passer les coudes et sortir au bout des doigts. La lumière circule en moi de manière très physique, comme une riche et chaleureuse lave en fusion, aimante et remplie d'une grisante énergie de paix. Les moments de grâce viennent quand on s'y attend le moins. Je continue de rouler encore quelques rues et tourne à gauche le volant de ma voiture louée, dans le stationnement du Jewish Home for the Aged and Blind.





HIVER ET PRINTEMPS 1997



*Derniers jours*

# D'ORDRE ET DE POÉSIE

*Toronto, janvier*

C'est difficile à croire.

Je veux le dire d'une seule traite. Pas prendre mon temps, pas entrer dans le vif des détails sensoriels. En finir une fois pour toutes.

Ils l'ont interné et ont gardé l'argent.

C'est ça. Pour aller à l'essentiel : c'est une sale affaire.

Toute sa vie, il a fait fi de leurs besoins et de leurs désirs et de leurs blessures et des miennes, a tout écrasé sur son passage, à dominer, tyranniser, frapper, décevoir, espionner.

Je lui ai dit tout ça de vive voix pendant une rencontre que j'avais sollicitée il y quelques années. Sur le coup, ma mère a semblé ébahie et reconnaissante. Elle m'a regardée, l'a regardé. Qu'allait-il dire? Peut-être comprendrait-il. Changer? Le pourrait-il.

Non.

Il a hurlé, excédé, est sorti en furie, est revenu, a tenté le sarcasme, l'humiliation. *Comment tu dis? Quoi? Tyran? T'écris ça comment?* Il a pris un papier et un crayon.

Alors elle a couru à sa défense. Ils l'ont tous fait. Mère, frère, la femme de mon frère. Mon frère m'a déclaré « mouton noir » (Vous êtes une famille de moutons noirs, j'ai pensé, sans le dire).

Le Parkinson, cependant, n'a pas été intimidé. Il a continué son lent travail de sape à la conquête du corps de mon père. L'a vidé à petit feu. Lentement. Sans merci.

Ici au Canada, j'ai entendu une histoire, après coup, par bribes de conversations au téléphone avec mon frère et ma mère. Mon père a été conduit à l'hôpital. Crises psychotiques associées au Parkinson, ont dit les médecins. Ça s'est avéré être une surconsommation de médicaments. Par la suite la dose a été ajustée et il n'y a plus eu de crises psychotiques. Il était généralement lucide, sa seule difficulté mentale un vocabulaire parfois erratique et des moments de confusion. Mais fini les stations debout, le corps raide dans le cadre de porte, à pisser sur le plancher, à courir dans les corridors en cognant aux portes des voisins. Aidez-moi, aidez-moi. Ma femme veut me tuer. *Aidez-moi.* Peut-être que je vais la tuer. *À l'aide.* Il a été conduit à l'hôpital, ligoté

sur un lit. « Ce n'est pas une unité de soins de longue durée; il doit être déplacé », ont dit les médecins. Ma mère et mon frère avec son épouse l'ont placé ailleurs. Ils l'ont emmené « en foyer ». Pas dans son *foyer*. *En foyer*. Dans un foyer de soins. On lui a assigné l'aile psychiatrique. Aux côtés des autoconcasseurs-de-têtes, des lécheurs de plancher, des rouleurs-d'yeux-à-billes, des piailleurs. Ils ont ajusté sa médication. Plus de psycho-machin. Ma mère a fait pression pour le transférer hors de l'aile psychiatrique, avec succès. Mais le foyer de soins allait coûter une fortune.

Par la suite j'ai rapiécé le reste de l'histoire, que ma mère et mon frère tentent de me cacher, à partir de ce que mon père me dit, et des documents que je trouve dans l'appartement qu'il a partagé avec ma mère, des papiers qu'il m'avait demandé de chercher. Il y a un complot, dit-il, entre Mère, Michael, et Ethel (la sœur de ma mère), à propos de l'argent. Il savait que son argent avait été transféré à sa femme, mais ne se rappelait pas avoir signé les documents. Peut-être avait-elle tenu sa main pour signer quand il n'avait pas toutes ses facultés mentales. L'a-t-il fait volontairement? Certes il ne s'attendait pas à ce que ceux en qui il avait confiance — sa femme et son fils — le traitent comme ils l'ont fait. (Après, ma mère m'a admis avoir tenu sa main pour signer, mais c'était à cause des tremblements du Parkinson, m'a-t-elle dit, il avait toutes ses facultés mentales. Mais ensuite elle a réfuté tout ce qu'il m'avait dit en prétextant qu'il n'avait pas toutes ses facultés mentales.) La sœur de ma mère, Ethel, plus futée et plus coriace qu'elle — qui détestait feu son ex-époux et mon père aussi — a donné à ma mère et à mon frère le nom d'un avocat, et leur a aussi donné des conseils sur le transfert des épargnes de mes parents vers d'autres placements. L'avocat s'est occupé de toute la paperasse de gratte-papiers pour recevoir l'aide médicale de l'État, de manière à ce que l'argent de mes parents puisse aller à ma mère, et non pas servir à payer la note du foyer. Puis s'est chargé de la paperasse pour mettre le nom de mon frère aux endroits importants sur les nouveaux documents et laisser le mien de côté. Pendant ce temps, mon père désespérait de rentrer à la maison. Non, qu'ils ont dit, non. Je cherchais un moyen de l'aider légalement, quand il est mort.

Il y a dans cette histoire si bien ficelée quelque chose de l'ordre de la poésie. Et de l'ironie à revendre.

Mais pas de justice.

Ouvrier toute sa vie, il avait frugalement mis des sous de côté jusqu'à ce qu'il y ait beaucoup d'argent. Quelques centaines de milliers de dollars. Qu'il avait mis de côté

pour une seule raison. Précisément pour éviter de finir ses jours dans un foyer comme celui-là. Mais ils avaient l'argent maintenant. Et l'ont laissé là.

Quand j'ai fait la paix avec lui, je ne savais pas tout ça. J'avais aussi grande envie de me rapprocher de ma mère, mon père désormais absent de la maison. Et de faire la paix avec mon frère.

Que s'est-il passé? Ce qui s'est passé arrive souvent. C'est un cliché d'intrigue patriarcale. Désolée de parler patriarcat. C'est plus fort que moi. Ça n'arrivera plus. Mais si approprié ici, si approprié.

Que s'est-il passé? Mon frère est devenu mon père, a pris le contrôle de ma mère. Et il ne voulait surtout pas partager l'argent. Ai-je dit que lui et moi avions déjà été très proches? Meilleurs amis. Jusqu'à ce que j'arrive à la trentaine et qu'il se range du côté de mon père. Racontait alors, mon frère, qu'il avait changé d'opinion, était d'accord avec mon père maintenant. Il n'a jamais précisé vraiment à propos de quoi. Par la suite, quand j'ai affronté Papa, lui ai dit qu'il était tyrannique, mon frère l'a défendu. Maintenant, mon frère lance, à propos des supplications de mon père pour quitter le foyer de soins et revenir dans son foyer à lui : *ça n'a pas d'importance ce qu'il dit*. Ma mère acquiesce, en accord avec le nouveau patron.

Par égard pour mon père, ma mère est venue au rituel de paix avec le fromage cottage, mais mon frère a refusé. « Je ne me mettrai pas en quatre pour ça », m'a-t-il dit.

Non, ma mère et mon frère n'ont pas voulu faire la paix avec moi. C'était lié à l'argent. (Est-ce plus compliqué que ça?)

Pourquoi suis-je redescendue dans cet enfer? J'ai terminé ma thérapie, je me suis guérie, j'ai prié et médité, je me sentais si bien. Quelle idiote. Je suis redescendue dans la fosse familiale, pensant que je pourrais faire la paix désormais, remettre tout en ordre et, sinon, que je pourrais m'en sortir indemne. Pas vraiment.

Le seul à vouloir faire la paix avec moi c'est mon malade, interné, et maintenant pauvre de père à moi. Et même lui ne s'est pas gêné pour m'emmerder pendant une des visites qui ont suivi notre pacte de paix.

*T'as pas l'air heureuse. Qu'est-ce qu'il y a?* Je voudrais réussir à m'entendre avec Mère et Michael, mais ils m'excluent. *As-tu l'impression que tu es punie?* Oui, oui, justement. Je réponds à la voix pleine de sollicitude, empressée, aux yeux bleus du Parkinson qui me

regardent tendrement. Une pause. Les yeux bleus se durcissent, se figent, enregistrent ma présence, m'avalent tout rond. Il dit : *peut-être que tu as commis quelques erreurs.*

(Peut-être que tu en as commis aussi, Papa. Regarde ce qu'ils t'ont fait).

Mais au cours d'autres visites, il se plaint de complots, me demande de l'aider à quitter le foyer.

Ils l'ont interné, l'ont privé d'autres choses qu'il voulait et qui n'étaient pas coûteuses. Comme de donner, sous la table, un pourboire au personnel mal payé de la résidence pour obtenir de meilleurs soins. Je le faisais quand j'étais en visite, mais je ne pouvais venir de Toronto qu'à quelques mois d'intervalle.

Il avait envie de me voir. Pour, à tour de rôle, faire la paix ou m'emmerder. Mais il avait toujours envie de me voir. Mon frère ne voulait pas me voir là, et ma mère... Ma mère a toujours manqué de volonté.

Savouraient-ils leur revanche? Ou était-ce uniquement une histoire d'argent, de vénalité? Uniquement une question de tout lui prendre maintenant *parce qu'ils le pouvaient*? La revanche était-elle la seule justification? Au moins je lui ai fait front quand il avait tous ses moyens. Et essayé de faire la paix quand il était malade.

Mon père récolte-t-il ce qu'il mérite? Peut-être. Mais la revanche est amère, la réconciliation a meilleur goût, pèse moins lourd sur les épaules.

On récolte ce que l'on sème. Je dis à ma mère, attention, tu es la prochaine, aussitôt qu'ils le pourront, ils te feront la même chose. Toujours celle qui ne veut pas voir, elle est horrifiée que je puisse dire une chose pareille.

Et quel traitement les années réserveront-elles à mon frère sa femme et sa fille? Et moi et mon enfant? Dieu rend-il justice du haut des cieux?

Est-ce que ma vue est complètement brouillée? Est-ce que j'ignore mes propres méfaits? Est-ce que je porte des jugements avec une *chutzpah* sans vergogne? Est-ce mon ombre qui me redresse l'échine jusqu'à griser mes yeux?

(Dorris Lessing aurait-elle raison? *What the human race is, I am* : ce que la race humaine est, je le suis. Est-ce la même chose de commettre un meurtre que d'y penser? Aurais-je enfermé mon père pour lui prendre son argent si j'en avais eu l'occasion?)

# CANCER

*Printemps 1997*

On a diagnostiqué un cancer du colon chez mon père. Il était resté dans son fauteuil roulant, assis sur une fissure anale qui ne s'était pas cicatrisée et avait mal été traitée au foyer de soins pendant un an et demi. Ils auraient dû le faire bouger, lui donner des traitements en physiothérapie, mais ils l'ont laissé assis là, n'ont rien fait.

J'apprends son diagnostic par hasard, de la bouche des employés du foyer, un jour où j'appelle mon père pour lui dire bonjour, et alors qu'il s'apprête à mettre fin à la conversation, ce qui vient vite parce qu'il est si souffrant, quelque chose me pousse à lui demander de me passer l'infirmière avant de raccrocher, ce que je n'avais jamais fait. Mon frère essaie maintenant de bloquer la communication entre mon père et moi, parce que mon père veut me parler du foyer, veut revenir à la maison. Alors personne ne m'a dit qu'il a le cancer. Je ne suis même pas dans la liste des membres-de-la-famille-à-appeler-en-cas-d'urgence. Je dois passer par l'entremise du directeur de la résidence qui envoie le psychiatre résident parler à mon père pour voir s'il veut communiquer avec moi, s'il veut que je sois mise au courant de son état de santé. Mon père répond « Oui ». Le directeur dit que mon père est « alerte », apte à prendre ses propres décisions.

Cancer. Maintenant, on sonne l'alarme. Ma mère l'emmène voir de bons médecins à Sloan-Kettering, dépense un peu d'argent. Je vais à New York pour être avec lui. Il a très peur de mourir. Avant son opération, je lui demande s'il aimerait que je médite et prie avec lui. Il veut bien. Mon frère ne vient pas à l'hôpital tant que je suis là — ne veut pas me voir. Et ne vient pas voir Papa jusqu'à ce que je m'en aille.

## JEUNES ET BEAUX

en amour dans notre appartement  
me voilà nostalgique, mélancolie  
à 11 h 30 du soir je prends mon vélo  
*pour aller acheter des cigarettes*  
à 500 mètres de là

(je ne fume pas)

je prends une bouffée, inspire, tousse à rendre l'âme,  
jamais pu fumer le tabac,  
j'essaie encore, aspire la fumée par la bouche, la retiens là un moment,  
puis la relâche dans l'air de la nuit, à la voir  
spiraler grise dans le ciel noir.

ça me donne une certaine satisfaction

mais me rend  
nostalgique encore, mélancolie  
*toute de désir et de languir*  
pour ce jeune garçon de 17 ans  
me caressant les mains des heures durant  
et celui qui jouait du jazz à la contrebasse  
et fumait des cigarettes entre ses lèvres douces

l'homme qui s'est enragé contre eux deux  
jusqu'à ce que je les quitte  
se meurt maintenant  
sa mécanique se détraque  
pièce par pièce  
pendant que le Parkinson ferme cette valve  
et puis celle-ci

l'histoire de Lear

roi insensé, autoritaire  
croit ceux qui lui disent  
ce qu'il veut bien entendre

refuse d'entendre la fille honnête  
(qui n'a rien de la vertueuse Cordélia, soyons clairs)

ceux qui lui ont dit ce qu'il lui plaît d'entendre  
l'ont interné

est-ce ainsi que ça s'est passé?  
les autres viendront-ils raconter  
leur version des choses?

des yeux bleus de mon père  
poussent d'immenses centres noirs  
le cancer en sa chair se fait dépecer,  
fleurit de nouveau en son foie

la mort, comme en montagne une chèvre  
lente et assurée  
gruge cet organe et celui-là  
sur l'assise des plus étranges abîmes

## LEVER DE SOLEIL EN JUIN

*Toronto, le toit, 5 h 36, heure exacte du lever de soleil  
en ce vendredi, 20 juin, jour de solstice d'été et de pleine lune  
(Sept jours avant la mort de mon père)*

Matin gris, ne peux voir le lever du soleil.

Un peu de pluie.

Sans plus.

Marbré de nuages.

Au nord-ouest de la Canada Malting,

un point rouge flamboyant.

Pourrait être le tout ciel en feu sous le couvert des nuages.

Ou est-ce juste ce chien de soleil

qui se lève lentement,

le pieu de son échine

une colonne d'air un bâton qui s'étend

invisiblement lié à l'horizon.

Cet infernal perpendiculaire du matin.

Quand les oiseaux volent au-dessus

créent-ils

un doux toit de prières

bouclier parant au danger

et pourtant tissu connectif au divin

prophylactique  
et pourtant conducteur

Cercle d'horizon, ouroboros,  
cheveux au vent  
lac aux clapotis fait chuchoter Toronto  
le continent un têtard de fils-de-pute  
de survivant de père égoïste  
à courte-vue, s'est sorti des guerres  
des pogroms, de la famine et de la persécution  
des expulsions, de l'abandon  
pour ensuite faire la guerre à ses enfants  
(mais même l'holocauste n'explique pas tout —  
j'ai connu des survivants aimables autant que des cruels)  
père-continent secoué dans les franges  
par une brillance de l'eau,  
qu'il ne peut voir, ne peut sentir  
et pourtant ses pieds frissonnent  
irradiant des afflux d'énergie le long de son échine

suis-je aussi le père égoïste à courte-vue  
incapable de se montrer juste et droit envers son enfant  
*qui refuse*  
qui ne peut rien foutre du tout  
rien qui ne semble *droit*  
lui sait ce qui est *droit*

se flatte de ce fléau

confond son ego et les forces planétaires  
le lever du soleil et dieu  
poings et vertèbres

Le lever de soleil rouge roseait sous le gris ciel

La lumière peut illuminer ou brûler et noircir  
que la lumière soit mienne ou celle d'un chien  
de chaleur habitant le ciel



ÉTÉ 1997



*mort à New York*



## MOURIR SEUL

Une semaine avant que Papa meure, il est conduit à l'hôpital. Personne ne m'avertit. Je ne le vois pas et ne lui parle pas avant qu'il meure. J'aurais pu. Si seulement quelqu'un m'avait dit qu'il était là. Il meurt quelques mois après son opération, probablement à la suite de complications.

Après l'opération, il n'est plus traité par les spécialistes de Sloan-Ketting, on le renvoie plutôt au foyer de soins. Le foyer le transfère peu après à l'hôpital local — pour passer des examens et il en ressortira aussitôt, c'est du moins, me dira plus tard ma mère, ce qu'on lui avait assuré. Mais en réalité ils le laissent mourir.

Ma mère était à ses côtés, mais le personnel du foyer lui avait assuré qu'il n'était pas en danger. Elle est sortie dîner, et l'a trouvé mort quand elle est revenue. Elle a baissé les montants du lit d'hôpital, et l'a étreint, en larmes. Elle l'aimait d'amour.

## LES FUNÉRAILLES

Mon frère fait une bonne chose, fait jouer l'enregistrement de « Solidarité », la chanson des vétérans syndicaux et, en hommage à mon père, nous la chantons tous les trois à l'unisson, pendant que la famille réunie reste de marbre. Michael parle de notre père, disant qu'il était un « bon mari » (de la sorte de père qu'il était, il ne dit rien), et étrangement, très étrangement, l'appelle « un pêcheur d'hommes ». Puis il lance « Au revoir, Murray », à l'assemblée, et se met à pleurer. C'est mon tour. Je ne me suis pas préparée — je ne sais pas ce que je vais dire. Je rends hommage à mon père pour son militantisme ouvrier, son courage, et son intégrité. « Mais comme père », laissent échapper mes lèvres, « il était très difficile à vivre ». J'ai brisé le tabou de ne pas médire des morts, et je sens le regard réprobateur de la famille posé sur moi. « Nous avons eu beaucoup de conflits » (je ne dis pas il nous a abusés physiquement, je n'utilise même pas ce mot, abuser). « Mais nous avons fait la paix avant sa mort. Nous avons même accompli un rituel de paix. Ma mère est venue », dis-je en la regardant. Ma mère semble satisfaite de ce que je dis. Quand je me tourne vers mon frère et Julie, ils semblent sur le qui-vive (qu'est-ce qu'elle va dire maintenant?), je ne dis rien à propos de mon frère (après coup, j'espère que l'omission a été remarquée). Je récite à voix haute quelques prières de circonstance — la seule touche juive lors de funérailles scandaleusement tenues le jour du Sabbath, avec mon père gisant scandaleusement embaumé dans son cercueil. Il n'y a que moi pour s'en soucier, me dirai-je plus tard; je doute que mon père ait voulu des funérailles juives, ce n'est donc pas un désaveu de ses volontés. Il est vrai qu'il a prié avec moi avant et après son opération, mais qui ne prie pas dans ces moments-là? — et c'était bien plus pour le réconfort que je lui offrais qu'autre chose. Une fois, il avait dit, après avoir écouté mes prières en hébreu, « Grand-papa serait fier ». Je termine mon discours en regardant le cercueil et en disant « Au revoir, Papa ». Quand je regarde le cercueil, ma mère se met à pleurer, et nous pleurons tous les trois maintenant. Ma tante Ethel chuchote à l'oreille d'une de ses filles, qui se lève et dit qu'elle aussi avait des sentiments mitigés quand son père est mort, parce que lui aussi était difficile.

J'ai des sentiments mitigés à propos de cet appui.

La famille se rassemble dans la salle de réception du salon funéraire. Mon frère, qui m'évite, accueille la sœur de ma mère avec effusion. « Ethel, Ethel », dit-il, « Qu'est ce qu'on ferait sans Ethel? » Ethel m'évite aussi.

Au cimetière, mon frère et ma mère n'attendent pas que l'on ait fini de soulever le cercueil pour le glisser dans le compartiment vide du mur extérieur du mausolée, mais mon fils et moi restons jusqu'à la fin et retournons ensuite à l'appartement de ma mère.

Une fois la famille partie, ma mère vient me trouver et me dit qu'elle est prête à faire la paix. Bien, je dis. Plus tard, nous — ma mère, mon frère, sa fille de 12 ans,

mon fils de 17 ans et moi — nous nous assoyons dans le salon. L'épouse de mon frère fait la vaisselle dans la cuisine. Je tends une main ouverte à mon frère. « Notre père est mort » dis-je, « essayons de mieux nous entendre ».

« Comment peux-tu faire ça devant les enfants? », postillonne-il pour ensuite hurler "Juuul-iiiiii!". Quand Julie arrive, mon frère bondit du sofa et commence à crier, devant la mine horrifiée de ma mère, des deux enfants, et la mienne, que je suis un monstre qu'il a peur de laisser seul avec « sa » mère.

Quand il reprend sa respiration, Julie entame un long discours, ferme, raisonnable, pour dire que nous devons tous penser à ma mère dans un moment pareil. Pas à nous. Nous devons faire de notre mieux pour ma mère.

Quand elle reprend sa respiration, mon doux fils intervient, ce qui est inhabituel, calmement. « Vous ne pensez pas que ce serait mieux pour *Grand-maman* si vous deux réussissiez à vous entendre? » Ma mère approuve de la tête. Mon frère sort en trombe.

Sa fille se soucie de lui et dit, « c'était vraiment gentil ».

Je réussis à placer ma première phrase, après avoir retiré ma main ouverte. « Vous ne m'avez pas dit que Papa était à l'hôpital avant qu'il meure. Vous ne nous avez pas laissé la chance de lui dire au revoir ». Je regarde ma mère et Julie. Ma nièce me fixe de ses grands yeux — de toute évidence elle a entendu une autre version de l'histoire. Ma belle-sœur se lève et dit « nous partons ». Michael arrive avec les manteaux, et la porte se referme derrière eux. Ma mère n'a pas dit un seul mot. Je suis incapable de me souvenir du reste de la soirée.

Plus tard dans la semaine, après avoir renvoyé mon fils chez nous à Toronto, nous nous rendons tous chez l'avocat. Ma mère dit qu'elle veut m'inclure dans les documents. Michael et Julie ne sont pas d'accord. Je remarque que l'avocat s'est entretenu d'avance avec mon frère et Julie. Je me rappelle mon frère m'informant que l'avocat de ma mère était aussi son avocat. Ils entament une longue, odieuse, et sale attaque. L'avocat termine en me disant d'être plus gentille avec ma mère. Je me souviens du terme politique « chambre étoilée ». Nous partons. Nous sommes tous dans l'ascenseur. Ma mère s'approche de mon frère « C'est ce que je veux », dit-elle, « qu'elle soit incluse ». De la part de ma mère, des mots très durs à dire à mon frère. Michael se tient debout dans un silence de marbre, qui est la posture dans laquelle nous nous figeons tous pendant la descente en ascenseur. À la maison, ma mère me demande de rester jusqu'à la fin de la semaine. Je l'accompagne pendant ses promenades, en excursion à Fire Island.

Mon frère téléphone, me dit de partir, de retourner à Toronto. « N'importe qui d'autre comprendrait que Maman veut être seule maintenant », dit-il bêtement.

« Maman m'a demandé de rester ». Mes mots sont accueillis par un silence. Je comprends que j'ai commis une erreur.

Peu de temps après j'entends la voix intimidée de ma mère, sa partie de la conversation avec mon frère. « Mais Libby veut se réconcilier », dit-elle très

doucement. De la pièce voisine, j'entends mon frère hurler au téléphone dans le récepteur que ma mère tient. « OK, OK », dit-elle finalement, « OK ». Elle raccroche et je ne suis pas surprise quand elle revient vers moi et dit « Michael sait que j'ai besoin de mon espace. C'est mieux que tu partes ».

« Je partirai ce soir », dis-je, incapable de réagir. « Peut-être que tu peux rester », dit-elle avec hésitation. « Non, c'est mieux que je parte », dis-je. « OK », dit-elle.

Bien qu'elle n'ait jamais eu une volonté de fer, je saisis intuitivement qu'elle songe qu'il habite tout près tandis que moi non et que si elle ne l'apaise pas, qui s'occupera d'elle si elle devient infirme avant de mourir? L'ennui, c'est que je doute qu'elle puisse compter sur Michael, étant donnée son attitude envers mon père. J'essaie de comprendre sa position, mais à vrai dire je suis profondément blessée. Si seulement je pouvais dire, c'est une femme âgée, ça se comprend. Mais elle a toujours été comme ça, toute sa vie. Si ça se trouve, elle a plus de courage à l'heure de sa vieillesse. Mais il y a la peur d'être seule et malade. Ça c'est réel.

## TALLIS, TEFILLIN, ET UN RÊVE

7 juillet

Après la mort de mon père le 26 juin, j'ai pris avec moi le *tallis* de mon grand-père, le châle de prière du père de mon père, en revenant à la maison. Mon père communiste n'a jamais porté ce *tallis*, mais il l'a gardé précieusement dans sa pochette de velours pourpre dans un tiroir de son bureau pendant toutes ces années après la mort de son père. Le petit châle, simple, blanc et bleu, dans sa pochette de velours, était confortablement posé au milieu des chaussettes propres, noires et bleu-marine et des caleçons de coton pliés. Dans la pochette de velours pourpre à côté du *tallis*, dans leur propre sac en velours noir devenu verdâtre avec les années, se trouvaient les *tefillin* de mon grand-père — des boîtiers de prière en cuir noir, brun et ocre avec leurs lanières de cuir; je les ai prises aussi. Les *tefillin* contiennent des commentaires de la Torah et, traditionnellement, les hommes font leurs dévotions, les *tefillin* sur la tête et sur le bras gauche pendant la prière matinale, les boîtiers maintenus en place avec les lanières de cuir. Avec le mouvement de libération des femmes et le renouveau juif, des femmes ont commencé à « porter le *tefillin* » — tout comme elles s'étaient déjà autorisées à revêtir des châles de prière, eux aussi traditionnellement portés par les hommes.

Le *tallis* et le *tefillin* de mon grand-père m'ont valu, en songe, une visite de mon père. Il était gentil avec moi, dans le rêve, comme il ne l'était pas de son vivant, et il était heureux, dans le rêve, comme il ne l'était pas de son vivant.

La veille du rêve j'avais emporté le *tallis* et le *tefillin* en allant rendre visite à mon ami Justin, deux semaines après la mort de mon père. Justin étudie pour devenir rabbin et je voulais revoir avec lui les rituels juifs entourant le deuil. J'ai délicatement retiré le *tallis* de sa pochette de velours et m'en suis revêtue, et j'ai sorti les *tefillin* en desserrant les cordons de leur sac en velours. Ensemble nous avons admiré ces trésors ancestraux. Justin m'a montré comment les poser et quelles prières réciter, comment entourer une lanière de cuir autour de ma tête et l'autre lanière autour de mon bras et de mon majeur, en signe d'union avec Dieu, de mariage, et pendant que j'entourais la lanière autour de mon bras, j'ai récité les prières, exprimé ma dévotion à Dieu, mon attachement à Dieu.

Plus tôt, en traversant le parc Bellwoods à bicyclette pour aller voir Justin, une question m'était venue, mon père peut-il voir les arbres et l'herbe? Où est-il? Son esprit? Je ne sens pas son esprit autour de moi, je croyais que je le sentirais, je le voulais. Je l'ai dit à Justin pendant que je lui montrais les objets de dévotion de mon grand-père. Garde-le présent à ton esprit, dit Justin, et sois attentive à tes rêves. Et nous avons prié, et j'ai serré le *tallis* et le *tefillin* de mes ancêtres contre ma peau. Le *tallis* et le *tefillin* qui reposaient parmi les sous-vêtements de mon père dans le tiroir de son bureau.

Cette nuit-là, mon père est entré dans mon rêve, ses manières et sa voix accommodantes, gentilles, bienveillantes — toutes choses qu'il n'était pas de son vivant. Il m'a écouté parler de la situation familiale depuis sa mort, et a acquiescé avec compassion, mais ne l'a pas abordée directement. Au lieu de ça, il a dit, « viens ici », et m'a fait signe de le suivre. Nous sommes arrivés près d'une colline escarpée faite de petits tapis persans à motifs flamboyants d'un rouge intense et profond. La colline était plus large à la base qu'au sommet et faisait deux fois notre taille. Nous avons grimpé la petite montagne de tapis en charrette à cheval. Avant de grimper la colline de tapis, nous nous trouvions dans un quelconque lieu urbain contemporain, sans couleurs comme dans un film noir et blanc. Une fois grimpés dans la charrette, nous avons été entourés d'une campagne verte et luxuriante — collines ondoyantes, larges prairies, grands arbres feuillus — aucun signe de vie moderne, pas de fils téléphoniques ni de route goudronnée. La charrette de bois était large, avait l'allure d'une boîte. Elle était recouverte d'un grand tapis rouge foncé aux motifs persans posé sur les quatre perches — comme une *hoopah* de mariage juif, au dessus tapissé — et laissait une ouverture de tous les côtés nous permettant de voir la campagne ondoyante. Un couple, un homme et son épouse, nous ont accueillis et nous ont invités à monter dans la charrette. Il était séduisant, avait les cheveux noirs et portait la barbe. Elle était bien en chair et portait un fichu. Leurs vêtements étaient colorés comme ceux que portaient les gitans et les paysans des vieux pays, et ils étaient très chaleureux, gentils, heureux de nous voir.

(Quand je me suis réveillée le matin, j'ai d'abord pensé que c'était des gitans, puis, non, des Arabes, non, des Bédouins — et ensuite tout s'est éclairci et j'ai compris qui ils étaient : des paysans juifs roumains du 17<sup>e</sup> siècle. C'était à Justin qu'il revenait de le dire, quand je lui ai raconté mon rêve : « Tes ancêtres »).

Mon père était très heureux. Nous sommes montés à bord de la charrette, tous les quatre assis sur un banc à l'arrière, et les chevaux se sont élancés. Nous n'avons pas parlé. Nous avons admiré la belle campagne. Le wagon était rempli de bons sentiments. Nous avons roulé un moment — mais où nous sommes allés, et nous sommes bien allés quelque part, je ne m'en souviens plus. C'est la partie du rêve que je n'arrive pas à me rappeler. J'imagine que je n'étais pas encore destinée à la voir. (Un jour y verrais-je mon père là-bas?)

Après m'être rendue à l'endroit dont je n'arrive pas à me souvenir, je me suis retrouvée dans le monde urbain noir et blanc. À une rencontre littéraire! Mon frère était là avec quelques autres personnes autour de lui qu'il avait l'air de connaître (mais pas moi). Les gens lisaient à voix haute les livres qu'ils avaient écrits. Quand mon tour est arrivé, j'ai dit que je ne voulais pas lire mes livres, je voulais raconter ce qui venait de m'arriver, avec mon père et la charrette.

Dans l'assistance, les gens ont dit oui, et j'ai commencé à raconter l'histoire, mais ils n'étaient pas intéressés, ont commencé à détourner leur attention de moi, à parler entre eux. À l'exception d'une jeune femme derrière moi, qui a dit, « je veux bien entendre cette histoire, raconte-la moi. » Je me suis retournée et j'ai commencé à la lui raconter. (Mon amie Ellie plus tard m'a dit « Ta petite-fille »).

# ACCUSÉE D'AVOIR VOLÉ, ET LE DEUXIÈME RÊVE : LE PASSAGE DES MORTS-VIVANTS

8 juillet

Un soir, ma mère a laissé un message hystérique, enragé sur mon répondeur, m'accusant de lui avoir volé des papiers, y compris le testament, et des notes que mon père lui avait écrites. Je ne les ai pas volés. Il semble qu'elle ait été poussée à faire cela par mon frère et ma belle-sœur, qui voulaient que les ponts soient coupés entre ma mère et moi.

Cette nuit-là, j'ai rêvé que j'étais avec de la famille dans un appartement de New-York — ma mère, mon frère, ma belle-sœur, et quelques autres que je n'avais jamais rencontrés. Ma mère fouillait dans mes papiers et m'a montré un document en affirmant que je lui avais volé, mais c'était un document sur la santé des adolescents, avec des notes écrites à la main concernant mon fils, et c'était manifestement le mien. Je suis allée vers ma mère, et lui ai montré que c'était à moi — OK, elle a dit — et je lui ai demandé de retirer son accusation, de s'excuser, et elle a retiré ce qu'elle a dit. Mais elle ne s'est pas excusée.

Je suis allée marcher. Je sentais une noirceur au-dessus de moi et j'ai levé les yeux. Un rectangle gigantesque et plat couvrait presque tout le ciel — dans ses pourtours des bribes de lumière perçaient, un nimbus. C'était comme cette scène dans le film *Independence Day*, l'énorme vaisseau spatial, en suspension, obscurcissant tout. J'ai regardé et j'ai vu qu'il était fait de millions de corps humains, ondulant comme des poissons. Tout le rectangle était gris foncé, et les corps étaient d'un gris foncé, distinctement visibles lorsqu'ils se tortillaient. Des fragments du rectangle sont tombés par terre. Des parties de corps et des corps entiers se sont détachés et sont restés en suspens dans l'air. J'ai couru vers un téléphone public tout près pour appeler ma famille et leur dire de regarder. Ils étaient indifférents, n'ont pas fait attention à ce que je disais.

L'énorme rectangle gris me semblait être un champ d'âmes mortes, ou de morts-vivants, ceux qui étaient morts mais n'avaient pas trouvé la paix. Je n'ai reconnu personne. Mon père n'était pas là.

Je suis retournée à l'appartement, où les choses ont suivi leurs cours comme avant, inaltérées par le passage des morts-vivants.

# POÈME À L'HEURE DU LEVER DE SOLEIL

*Toronto, 18 juillet, 5 h 40, le toit*

Le soleil comme toute chose est gorgé  
de mort

dans le vert des arbres gîte la violine

nous sommes ici dans cette maya à tourner tourbillonner

cette menue chimère

le monde tout petit la mort toute large

blousses de nuages translucides passent lentement delà la Tour du CN

le lever du soleil se répète sans cesse

peut-on jamais quitter pareil rouage

les oiseaux, cris stridents, tentent d'affoler le matin,  
d'empêcher le soleil de se lever  
le feu d'enfer des automobiles  
enfume déjà la Gardiner

ce que la ville aurait comme visage  
sans la ville : nulle  
Tour du CN poignardant le ciel  
nulle Canada Malting plaie rectangulaire  
bloquant la vue du lac des îles et de l'aube lumière  
nulle allée d'édifices bétonnés en tombelles  
(des édifices en décalques majuscules de la crypte hors terre où  
le corps de mon père entame son glauque et long croulement  
désenlacé de la terre mère, son corps  
moisissant seul, sans le pas des tendres créatures  
redonnant vie aux cendres et poussières)

le lever du soleil est si beau avant que le soleil se lève

puis  
rutilante majesté  
arrive et  
tout le reste pâlit

l'éblouissante et torride lumière  
ce matin d'été c'est  
l'enfer ici bas

## DANS LA COUR CHEZ ELLIE

J'ai été habitée par mes ancêtres depuis que mon père est mort. Leurs esprits vont et viennent à travers moi, aussi réels que des tables de cuisine faites de bois, aussi réels que la mémoire.

J'étais dans la cuisine d'Ellie, assise à la table en pin avec Ellie et Tim, Ellie ma bonne amie depuis 15 ans, Tim une bonne âme, de quelques années plus jeune qu'Ellie, quelqu'un avec qui je me suis sentie bien dès qu'il a commencé à sortir avec Ellie il y a huit ans, même si jamais je n'ai eu de conversation avec lui à son sujet ou à propos de nous, et assise avec deux amis à eux dont je ne me rappelle plus les noms mais avec qui je me suis immédiatement sentie à l'aise, comme s'ils étaient de vieux amis, même s'ils ne l'étaient pas, mais c'était facile de me les imaginer ainsi et je l'ai fait. Et nous étions assis là à nous parler, la conversation étant plaisante mais pas banale, tenue à la lumière de la mort de mon père, mais sans s'être apitoyée alors sur sa mort, et j'utilise cette phrase à dessein à *la lumière de la mort de mon père*, parce que la mort de mon père a été pleine de lumière pour moi, la lumière comme une « légèreté de l'être » dont la signification et le ton seraient tout autres, la dualité et la tria-lité de la *lumière* naviguant autour de moi comme une embarcation bénie dans la lumière du jour, la camaraderie entre nous cinq une douce chaleur comme la brise nocturne d'une fin d'été, nous étions ensemble dans une rare retenue, une rare aptitude à contenir, et nous sommes restés assis là à regarder la belle pelouse verte d'Ellie, et par delà sa pelouse au nouvel ensemble de maisons de briques récemment construites, imitant le style des anciennes maisons victoriennes de Toronto, celles qui sont étroites, en briques rouges tirant sur le jaune, de cette sorte de maison qui force tout nouveau propriétaire optimiste à continuellement utiliser sa machinerie, houspillant la brique, pour enlever la surface effritée de la façade, *l'écorcher vive*, jusqu'à ce que la pierre soit nue à sangloter doucement sans pouvoir s'arrêter. Mais cet ensemble de nouvelles maisons en rangées était très récent et très propre, la brique encore lisse et même luisante, la brique orangée, pas encore briquetée, le mortier blanc cassé, pas encore jauni, et les nouvelles maisons en rangées alignées devant nous, une imitation bon marché de ce qui ne peut être imité quoi qu'on en dise, quelque chose dont la valeur intrinsèque était liée à l'âge, et nous sommes restés assis au chaud, dans une vieille maison victorienne torontoise, à la vieille table de cuisine en pin, et voici ce que j'ai dit. *La belle affaire, oy, la belle affaire que j'atterrisse ici, loin des douces forêts, des vertes pâtures et des collines ondoyantes, loin de la campagne, ma campagne et ma lande, assise ici à contempler cet horrible endroit où je ne suis pas à ma place.* Nous étions tous étonnés après que j'aie parlé, moi aussi, j'étais étonnée, nous étions étonnés et

nous avons ri, et avec notre rire nous avons chassé gentiment l'ancêtre qui avait parlé via mon corps, du fond de mon cœur, l'ancêtre qui avait habité mon corps, s'était lamentée sur les rangées de nouvelles maisons orangées, s'était jointe à nous brièvement mais en substance. Où elle se trouve maintenant je n'en sais rien, mais elle était avec moi dans mon corps, a pris possession de moi, de ma parole, pendant un moment de pure vérité, un court moment d'esprit comme matière, un moment où la terre habite la vie spirituelle, et, j'imagine, de tels moments sont nécessairement brefs, de telles visites des esprits sont furtives, car les esprits ne peuvent être tenus captifs, ils ne peuvent qu'être accueillis quand ils viennent parce qu'un corps s'est assis immobile et ouvert et prêt pendant plusieurs minutes, quelques minutes suffisent, mais nous restons si rarement assis pendant ces minutes, nous nous offrons si rarement en vaisseaux hospitaliers pour les esprits. Aujourd'hui je l'ai fait.

# MORT SUR LA PLAGÉ

*Toronto, 16 août*

Café Sunnyside Pavilion. Le lac et le ciel tous deux gris d'acier, le lac plusieurs teintes plus foncé. Une tempête gronde, un vent venu de l'ouest. Des gens heureux près de l'eau. Père, enfant, et chien à jouer au bord de l'eau. Fins rameaux d'éclairs à l'horizon lointain. Ce que tu aimes recèle toujours ce que tu crains.

*yit'gadal v'yitkadash sh'may rabah*

SOUVENIRS DÉCOUSUS DE  
GRAND-PAPA YAKOV BER SCHEIER.  
ET TANTE BERTHA.  
ET GRAND-MAMAN ESTHER.  
ET GRAND-MÈRE LIEBE MORTE  
AVANT MA NAISSANCE.  
ET D'AUTRES SOUVENIRS DE MON PÈRE,  
RAVIVÉS PAR LES AUTRES SOUVENIRS.

12 septembre

Grand et mince. (Je me souviens qu'il était grand, mais il est mort quand j'étais une enfant de 10 ou 11 ans, avant ma poussée de croissance, quand les adultes se penchaient encore sur moi, alors peut-être qu'il n'était pas grand — les hommes de ma famille ne sont pas grands; avec ses 5 pieds 10 pouces, mon fils est le plus grand).

Toujours avec une barbe de chaume grise et blanche. Il taillait sa barbe avec des ciseaux — son compromis entre l'interdit religieux de se couper la barbe et l'assimilation aux masses imberbes des *goyim* mâles. Et peut-être aussi avait-il à l'esprit l'histoire des barbes dans notre famille, comme celle de l'arrière-grand-père dont on s'était servi comme d'une arme pour l'assassiner.

Quand j'ai commencé à écrire ceci, je n'arrivais plus à me souvenir des cheveux de Grand-papa. Il a fallu plusieurs jours pour que l'image se précise. Je n'arrivais plus à me souvenir des cheveux de Grand-papa parce qu'ils étaient toujours sous sa *yarmulke*, sa simple calotte noire. Visibles sur les pourtours, ses cheveux gris et blancs étaient coupés très courts, comme la barbe, la barbe de chaume se prolongeant uniquement sur les côtés et derrière la tête.

Ne parlait que yiddish. Quand nous lui rendions visite, mon frère et moi emboîtant le pas à mon père, Grand-papa nous accueillait en yiddish — *kinderlech!* — puis baragouinait quelques mots d'anglais. « Good girl » « How are you? » Bonne petite, comment vas-tu? Bien vite, il revenait à son yiddish familial, en disant à mon père *Sheyneh meydeleh*.

Grand-papa (mon père l'appelait Pop) faisait toujours bouillir un poulet pour nous l'offrir ensuite. De temps en temps, il faisait bouillir un gros morceau de bœuf et nous le présentait. J'avais l'impression que les choses devenaient *kasher* du moment qu'on les faisait bouillir jusqu'à ce qu'elles n'aient plus de goût, je me disais que n'importe quoi pouvait devenir *kasher* si seulement on le laissait bouillir assez longtemps. Si ça avait du goût, ce n'était pas *kasher*. C'était ça le critère, le critère du goût. Il y avait toujours des tiges de plumes qui dépassaient du croupion et des ailes du poulet caoutchouteux. Son croupion était comme le menton de Grand-papa. Il n'y avait jamais de tiges de plumes qui sortaient de nos poulets chez nous, et j'ai fini par comprendre que Grand-papa plumait le poulet entier lui-même, en loupant quelques plumes. (L'abattait-il aussi? Y avait-il dans son appartement une

armoire pleine de poulets qui attendaient leur heure?) Parfois il y avait du *gefilte fish* (une sorte de pâté paysan juif, mais le mot *pâté* est trop fin — et, oui, trop Gentil — pour décrire ces humbles boules de poisson haché, carpe, poisson blanc, farine de matzoh, carottes, et œufs — soyons honnêtes, ça n’a rien du pâté). Le gefilte fish de Grand-papa n’avait aucun goût lui non plus. Probablement bouilli avec le poulet. Ma Tante Bertha, la fille de Grand-papa et la sœur de mon père, servait du raifort avec l’assiette de gefilte fish, mais pas Grand-papa. Peut-être l’humble et fade poisson blanc évoquait-il pour lui la sainte lumière de Dieu. *Kasher et kodesh*, propre et sacrée.

(Je dois dire que ma Tante Bertha, Dieu ait son âme, cuisinait mieux que Pop, et, pour éviter le déshonneur à son peuple, elle cuisinait aussi en abondance. Il n’y avait qu’à ajouter du sel pour donner du goût. *Ess, ess, mein kind*, tel était son mantra. Mange, mange, mon enfant. Ne pas en redemander était une grave insulte — et il ne faut pas croire qu’elle ne remplissait pas l’assiette à ras bord la première fois. Une troisième assiette vous attirait ses bonnes grâces. Tante Bertha cuisinait un pain de viande costaud, compact avec plusieurs œufs durs au centre. J’ai parfois songé à m’en emparer pour le flanquer à la tête de mon père. Ses boules de matzoh, pour la soupe au poulet, étaient également costaudes et compactes. Mon père avait l’habitude de rigoler et de dire qu’elle les donnait aux fidèles avant le jeûne du Yom Kippour, parce qu’elles allaient éclater comme des bombes à retardement toutes les deux heures et garder l’estomac plein).

Après la mort de ma grand-mère Liebe (avant ma naissance), Grand-papa s’est remarié avec une femme ronchonreuse, petite et laide qui habituellement n’était pas dans les parages pendant nos visites et dont j’oublie le nom. Puis un jour, elle a eu les deux jambes amputées. Après, elle était toujours là, enragée dans son fauteuil roulant. Une infection, peut-être due au diabète. Je ne m’en souviens pas (ma grand-mère maternelle, Esther, souffrait du diabète, et je me souviens d’elle assise dans notre cuisine dans le Yonkers peu après avoir déménagé de Brooklyn, se mettant un élastique serré autour de la cuisse et s’injectant un médicament dans la peau flasque blanche et bleue. Grand-maman Esther était bonne pour moi. J’ai encore le foulard de laine vert-feuille qu’elle m’avait tricoté).

Pop, le père de mon père, a toujours été pauvre. Est né, a vécu et est mort pauvre. Il a vu le jour en misérable paysan juif de Boukovine, Autriche-Hongrie (l’actuelle Roumanie). Liebe, d’une famille de rabbins et de marchands, s’est mariée en dessous de son rang. Pop a immigré dans le lower east side de New York et est devenu tailleur. Quand je l’ai connu, il était très vieux, ne travaillait plus, et vivait dans les « projets » du lower Manhattan. Il est mort dans un grand hôpital de la ville, sanglé sur un lit suppliant qu’on le détache (j’ai entendu comme un écho de cette mort, quand j’ai su que mon père avait été attaché sur un lit d’hôpital).

Murray était horrifié par la misère de Pop, tout comme il était horrifié par la misère qu’il avait vécue enfant. Il était aussi horrifié quand moi, en jeune hippie de 19 ans, j’ai déménagé

dans un logement à loyer modique du lower east side avec une baignoire dans la cuisine et une toilette commune dans le couloir. Après tous ses efforts pour réussir à s'extirper de la misère, je revenais à sa case départ.

Mon père était un « simple ouvrier » — comme il me disait souvent — un ouvrier du vêtement qui trimballait des chariots plein de robes à travers la ville, pour ensuite gravir les échelons. D'abord coupeur, puis patronnier, un métier hautement spécialisé, et, dans les dernières années de sa vie, responsable de production qui enseignait le soir l'art de créer des patrons au célèbre Fashion Institute of Technology de New York. Il a toujours détesté son travail; il souhaitait que son patron, Joseph Love, « souffre longtemps avant de mourir ». C'est ce qui est arrivé. Et c'est ce qui est arrivé aussi à Murray, ce qui me rappelle de faire attention aux sorts que je lance à la tête des autres, de peur que ça se retourne contre moi. Mais Murray aimait enseigner. Il le faisait bien, et ça lui plaisait. Pourtant même là, il ne se rendait pas la tâche facile : il avait publié et fait seul la promotion d'un manuel sur la création de patrons qui est devenu une véritable obsession, en travaillant de longues heures, son succès une preuve tangible de sa propre valeur. S'il pensait que nous, ses enfants, étions aussi cela, il ne l'a jamais dit. (En fait, il l'a dit, une fois. Lors d'une visite au foyer de soins, alors que je poussais son fauteuil dans le corridor, il m'a présentée à tous ceux que nous avons croisés, claironnant « C'est ma fille ». Quand nous nous sommes retrouvés dehors, il m'a dit « je suis fier de mes enfants ». Les mots étranges ont tinté et résonné comme des pièces d'or étranger. J'étais touchée, et furieuse. Comme j'aurais aimé entendre ces mots quand j'étais jeune. Il aura fallu toute une vie pour qu'ils échouent sur ses lèvres. J'ai été incapable de répondre, sur le coup. Ce fut plus tard que je lui fis mon offrande de paix).

Mon père se voyait, contrairement à Pop, comme un parent investi, impliqué, et il l'était à sa manière, qui était souvent dictatoriale et abusive.

Grand-papa n'avait rien de Murray. Pop était un homme conciliant, désintéressé, profondément religieux mais tolérant, qui n'imposait pas ses vues. Sous cette tolérance conciliante, peut-être y avait-il une incapacité, cependant, à se soucier vraiment des autres. Je percevais du ressentiment dans l'attitude de mon père envers Pop. Pop avait été absent pendant 10 ans de pogroms et de pauvreté en Europe — et on dirait qu'il n'avait pas su se racheter quand sa famille est finalement venue le rejoindre à New York. Mon père vouait une haine particulière aux rabbins que Pop accueillait à la porte, aux dires de Papa, et qui étaient toujours à extirper le moindre sou à leur misérable famille. Pop se soucie plus d'*Adonai*, de Dieu, que de moi. Pop n'était pas là quand un sou pouvait sauver une vie, alors bien sûr, il peut bien donner son argent à ces puants de vieux manteaux noirs de rabbins, à la barbe longue. Qu'est-ce que Pop sait de la valeur d'un sou? À 12 ans, mon père a décidé que Dieu n'existait pas. La justification du jeune Meier venait d'une prière qui, m'a-t-il tant de fois raconté plus tard, avertissait les suppliants de ne pas lever les yeux pendant la prière, sous peine d'être affligé de cécité. Meier a levé les yeux, n'a pas perdu la vue — il n'y avait pas de Dieu. Une fois écartées les voies de la

prière et de l'étude, les choix de vie qui lui restaient, dans son quartier, disait-il sans arrêt, étaient la Mafia ou le parti communiste. Meier a fait le meilleur choix, et en cours de route est devenu Murray.

Pop ne s'est pas interposé. N'a pas su? Ne s'en est pas soucié? Même enfant, je pouvais voir qu'ils n'étaient pas proches.

Je suis allée aux funérailles de mon grand-père, et c'est là que j'ai vécu une rencontre particulière avec ma grand-mère, que j'ai eu un voyage astral avant que ça ne soit en vogue. Le cortège funéraire approchait du lot familial. J'ai vu mon nom sur la pierre tombale et la secousse m'a ébranlée des pieds à la tête. J'ai regardé une seconde fois et j'ai vu que c'était le nom de ma grand-mère. *Liba Scheier*, ça disait — une épellation plus anglaise de *Liebe*. J'avais lu *Libby Scheier*. Mon esprit s'est lentement élevé, d'environ 30 pieds, et d'en haut je me suis observée avec ma famille. Ma grand-mère m'a accueillie. Nos esprits se sont joints dans l'air, comme nos noms l'avaient fait sur terre. Elle n'a d'abord rien dit, m'a juste laissée sentir sa présence. Elle dégageait une impression de patates pourries de Roumanie. Une paysanne juive habituée à se cacher des Cosaques et des Allemands violeurs et assassins dans la cave. À couvrir la bouche de mon père pour l'empêcher de pleurer et de trahir leur présence. Les deux autres enfants accroupis près d'elle. Son mari parti déjà, depuis des années, alors que Meier était dans ses entrailles, pour l'Amérique, à New York. À préparer leur vie nouvelle. Elle avait la réputation d'être une femme forte, inébranlable. Tout le monde en avait peur. Mais ses enfants lui étaient fidèles, plus fidèles que les épouses et les maris ou n'importe qui. *Voulez-vous revenir, je lui demande, juste un moment, et dire bonjour à tout le monde? Non, a-t-elle dit, j'en ai eu assez de tout ça. Désormais, je suis sorcière d'entre les sorcières et je fais ce que je veux.*

Des mots dangereux dans la bouche d'une juive. Le livre de l'Exode, après tout, dit que toutes les sorcières devraient être tuées. Mais ma grand-mère parlait de l'au-delà; elle n'avait pas peur.

Puis il y a l'histoire du nom de mon grand-père, Yakov Ber Scheier. *Yakov* c'est *Jacob* et mon fils porte son nom, tout comme celui du grand-père paternel. Mais *Ber* m'a toujours semblé mystérieux. Murray bredouillait toujours les deux noms ensemble de sorte que ça donnait *Yakkabear*, et parce que le mot *bear* veut dire ours en anglais, il faisait des blagues avec l'histoire des trois ours : *papa bear, maman bear, bébé bear et Yakkabear*. C'est seulement récemment que j'ai appris que Ber veut réellement dire ours, et que c'est un vrai prénom ou nom de famille juif, comme Yakov. Pourquoi m'a-t-il fallu tant de temps pour découvrir ces petites choses? Pour poser ces questions? Aujourd'hui je téléphone à des amis et des connaissances qui comprennent le yiddish pour avoir des réponses que mon père avait sur le bout de sa langue.

Était-ce parce que, du vivant de mon père, le conflit qui faisait rage entre nous me consumait, et qu'il n'y avait pas de place pour ces petites choses?





## CORRESPONDANCE



*tirée de mes dossiers —  
fin de l'été 1997*

## ENTRE FILLE ET PÈRE (1984)

Cher Papa,

Qu'est-ce que ça fait d'être un homme?

Tout mon amour,

Libby

Chère Libby,

Il n'est pas facile de répondre à la question. Selon la tradition juive, un garçon devient un « homme » à son treizième anniversaire, sa bar mitzvah. Je suis devenu un « homme » quand j'avais 6 ans. Parce qu'à cet âge, j'ai dû me débrouiller seul, avec mon frère et ma sœur qui étaient à peine un peu plus vieux. Nous avons dû nous débrouiller seuls. C'était pendant la Première Guerre mondiale et les Russes (tsaristes) avaient envahi nos terres et nos foyers et cherchaient des femmes à violer. Ma mère s'est enfuie pour échapper à ces violeurs. Trois semaines ont passé avant qu'elle ne réapparaisse. Les Russes s'étaient retirés. Pendant son absence je suis devenu un homme. Soudain, j'étais responsable de pourvoir aux nécessités de ma propre existence.

En Amérique sept ans plus tard j'ai célébré ma bar mitzvah et on m'a dit qu'à partir de ce jour j'étais un homme. La principale activité dans ma vie à ce moment là était d'aider à nourrir la famille, d'aider financièrement. Nous étions très pauvres et on avait besoin de moi. Encore une fois, j'ai senti les responsabilités liées au fait d'être un homme.

Le besoin de me sentir « un homme » a de nouveau fait surface avec la lutte ouvrière pour une vie meilleure et plus riche. C'est pendant cette période que ce sont consolidés en moi les sentiments d'amour et de compréhension.

Le besoin fondamental de bâtir une famille m'a aidé à donner corps à l'idée d'être un « homme » meilleur. La naissance de mes enfants est venue ajouter une autre dimension à mon cycle de vie et à l'impression de me sentir devenir davantage un homme.

Au cours des années de tribulations qui ont suivi, le sentiment d'être un homme m'a complètement absorbé. Les exigences de la vie familiale nécessitaient constamment des stratégies pour guider mes enfants et clarifier les discussions d'une famille aux opinions et aux besoins divergents. C'était difficile d'exercer un bon leadership. Mais il faisait bon être un homme, un phare au milieu de la tempête.

Tout mon amour,

Papa

P.-S. Je sais que ma rhétorique ne répond peut-être pas de manière satisfaisante à ton questionnement profond, « qu'est-ce que ça fait d'être un homme? » Il y a des choses qu'on ne peut pas dire sans craindre de rouvrir d'anciennes blessures. J'ai écrit cela en regardant paisiblement les petits bateaux voguer vers Harbor Island.

# ENTRE FILLE ET MÈRE (1984)

(Extraits)

Chère Mère,

Qu'est ce que ça fait d'être une femme?

Tout mon amour,

Libby

Chère Libby,

Je me souviens d'un jour en montagne près d'une étendue d'eau. J'étais avec Murray que j'avais rencontré la veille. J'avais 23 ans et une ardente soif de vivre. Mais une femme en ce temps-là ne faisait pas les premiers pas et Murray était très respectueux des convenances et a juste bavardé avec moi. Nous étions tout seuls et nous avons juste bavardé. J'ai appris qu'être une femme pouvait être très frustrant dans notre société. À cette époque, mon seul désir de femme était d'aimer un homme et d'en être aimée en retour.

Mon premier bébé naît. Le médecin le couche sur mon ventre et je le regarde émerveillée du fait que moi, une femme ordinaire, j'ai pu produire un autre être humain. Je me sens l'égal de dieu. Ma petite fille naît. Je l'aime et me sens comblée.

Le temps passe. J'ai 38 ans. Mon dieu, j'en ai presque 40. Mon mari court le jupon sans vergogne. Je me sens humiliée, et connais la douleur et l'embarras d'une femme rabaissée. Quand je le mets devant les faits, il dit, Qui t'empêche de faire pareil? Je me demande pourquoi un homme peut se sentir bien pendant qu'il fait souffrir sa femme. Est-ce que ça veut dire ça, être une femme?

J'ai 50 ans et je suis éblouie d'avoir survécu en étant une femme. Je ne crains plus que mon mari courtise les femmes. J'ai une assez bonne opinion de moi pour même aller à l'université. Je suis assise au milieu d'étudiants de 30 ans plus jeunes que moi et je suis heureuse de voir que cette femme est devenue assez forte pour reprendre ses études, prendre une décision par elle-même, sans la permission de son mari.

J'ai 60 ans. Les choses virent sens dessus dessous. Sa maladie le rend humble. Mais sans trop savoir comment, à tant m'être fait répéter depuis ma tendre enfance qu'un homme doit à juste titre dominer la femme, je me sens un peu coupable d'être celle qui

maintenant prend les décisions. Enfin, pas vraiment celle qui prend les décisions. Seulement pour les petites choses quotidiennes. Comme où l'on va et ce qu'on fait.

Mes 70 ans m'ont rattrapée sournoisement. Mon mari a appris à être tendre dans ses vieux jours. Il essaie de me faire plaisir. Il a besoin de moi. Ma réussite me reste amèrement en travers de la gorge. Être une femme c'est trop ressentir, beaucoup trop.

Je t'ai dit que tout ça aurait l'air pire que ce ne l'est réellement. Je rigole encore chaque jour. C'est bien d'être une femme, après tout.

Je n'ai pas montré cela à Papa. Je crois qu'il se sentirait blessé et je ne voudrais lui faire de mal pour tout l'or du monde.

En somme, pour moi, être une femme a voulu dire ne pas être capable de prendre les décisions importantes dans ma vie : à quel moment avoir nos enfants, choisir d'aller vivre dans une maison ou en appartement, à la campagne ou en ville, voyager ou rester à la maison. Cela a voulu dire être dominée.

Tout mon amour,

Maman

[1984 note de sa fille : six mois avant d'obtenir son baccalauréat, ma mère a laissé tomber ses études au Hunter College à cause de mon père. Il ne voulait pas qu'elle obtienne un diplôme, parce que lui n'en avait pas.]



AUTOMNE 1997 — HIVER 1998



*chagrin du deuil*



# LEVER DE SOLEIL / COUCHER DE SOLEIL

*10 octobre*

Je pourrais apprendre à aimer le soleil.

plein, rond,

sur le dos du lac flanquant son jaune manteau.

Mais si cerclé de mort.

Un univers de mort.

Tous ces petits points de lumière la nuit luisant à ne pouvoir dans le noir.

*12 octobre*

Le désespoir peut être beau

s'il devient un affranchir de l'espoir, un consentir à être enclos, embrassé par  
le noir.

Sombre tendrement dans la nuit.

Détresse tes peaux de langueurs, de fervents désirs.

(dés/espoir)

ce que tu cherches est ici

# CHAGRIN

*24 novembre*

mon cœur coupé en trois

morceaux de chagrin

ou est-ce quatre ou cinq

écrire semble  
illusoire, élusif, évasif

le cagrin est réel

cagrin pour mon père, mort  
et ma mère, à moi dérobée

si chagrin par ma faute  
s'écrit cagrin au lieu,  
deviendra-il tout autre

peut-être chagrin se fera chute d'eau noire  
et moi grise pierre en dessous  
nacrée ombre et moire  
auréolée dans ma mouillure comme un diamant

peut-être chagrin deviendra amoureuse hissée pieds au ciel  
jupe renversée par-dessus torse et tête  
que brise soulève en volutes sur la rive  
suaire aérien  
drapé sur sa douleur intime,  
sa croupe et ses jambes nues  
qu'enrobe douce brumaille descendue  
du ciel en ce tôt-matin  
protectrice dans la lumière de l'orée d'aube

peut-être chagrin deviendra animal  
privé de langage

un animal dont l'hurlée pure, longue et lasse,  
se noue à l'infini dans une vallée sans arbres  
entre pierres et montagnes jusqu'à  
échouer enfin sur un verdoyant plateau  
où elle se dénoue, s'étale, s'étend pour n'être plus  
qu'un lin de rosée  
à descendre au doux temps dans la terre assoiffée  
rafraîchir vers et asticots  
l'énergie du son gonflant en silence les muscles des semences

le chagrin est né âpre en mon cœur  
une pierre inconnue  
un squatter  
têtu indélogeable  
pour se briser en d'innombrables morceaux  
et crouler lentement, devenir  
un lourd sablon de pépites  
lesté lentement sur le parcours du cœur  
sillonant tout le corps,  
il occupe tout l'espace désormais  
des orteils au bout des doigts  
matière dans l'âme

le chagrin est un désert  
qui mer désire

## DES FANTÔMES À MA FENÊTRE

I.

Des fantômes se dressent contre le coucher du soleil. Certains que je connais : mon père, mon grand-père, ma grand-mère, et d'autres non — des ancêtres. Et, me souffle la voix d'Ellie dans ma tête, la progéniture. Ma petite-fille et mon arrière-petit-fils sont là, blancs vaporeux, transparents, pareils à l'image qui m'a été donnée des fantômes. Je me remémore mon rêve après la mort de mon père — comme il semblait différent alors, durant nos retrouvailles — comme il était avant qu'il ne tombe malade. Il se tenait bien droit, marchait aisément, avait de la couleur aux joues. Était heureux, gentil, comme il ne l'était pas de son vivant. Il m'avait rendu visite pour me faire savoir qu'il allait bien, pas seulement bien, mais mieux. Qu'il était en compagnie d'ancêtres, et que les vallées étaient vertes et douces. Qu'il était en paix, qu'il était avec ceux qui l'aimaient et qu'il aimait et qu'un jour nous nous verrions là-bas. Je fais signe aux fantômes à ma fenêtre qui s'estompent avec le soleil qui se meurt, et retourne dans mon salon, pour apercevoir mon image dans le miroir. Je crois que c'est moi. Elle sourit faiblement et salue de la main, comme j'ai salué les fantômes à ma fenêtre.

2.

Je vois mon père mort, le frère de celle-là, mort, votre enfant mort. C'est la nuit. Je suis debout dans mon salon sombre, les lumières éteintes, et je peux voir dehors très clairement. Il a neigé — beaucoup de neige — et les morts sont debout, enfoncés jusqu'aux genoux dans le blanc immaculé, qui scintille un peu bleuté au clair de lune. Leurs vêtements sont blancs aussi, blancs vaporeux et longs et flottants, et ils se tiennent par la main, en formant un cercle, se regardant les uns les autres solennellement et...et quoi? Et tendrement. Ils sont fraîchement morts, ils viennent tout juste de mourir hier.

J'allume les lumières du salon, plongeant les morts dans le noir, et je regarde la vitre. Je me vois. Je ne suis pas morte. Je ne suis pas morte encore. Et je suis toute seule dans la pièce. Il n'y a personne à regarder solennellement ou tendrement. Est-ce que la tendresse appartient aux morts? Je ne sais pas. Je ne veux pas mourir tout de suite, même si c'est là qu'est la tendresse. Je vais mourir irrémédiablement, pourquoi se presser. La mort est large et longue, le monde petit et court.

J'éteins les lumières de nouveau. Les morts sont toujours là, mais maintenant ils sont nus, leur peau de la même teinte de blanc bleuté que la neige. Ils commencent à s'évaporer, à se dissoudre dans l'air de la nuit. Lorsqu'ils sont partis, je peux voir qu'ils ont laissé derrière une quatrième personne, quelqu'un que je n'avais pas vu, elle devait être à l'intérieur du cercle, cachée par leurs corps. C'est moi, les joues rosées dans mon manteau d'hiver, saluant de la main en signe d'adieu dans l'air de la nuit.

3.

Une douzaine de bonshommes de neige se tiennent en rangée, une milice hivernale. Il y a quelque chose d'étrange chez eux, ils ne sont pas ronds et mignons, ils n'ont pas de nez en carottes ou d'yeux en raisins, pas de drôles de chapeaux. Ils sont complètement dépouillés — sans yeux, sans nez, sans chapeau... et minces. Des bonshommes de neige minces et plutôt grands. Le soleil du matin se lève dans le ciel et darde ses rayons sur les bonshommes et sur la verte forêt derrière eux. Le soleil fait miroiter une feuille ici et là, d'un tremblement frêle dans l'air calme du matin, ce qui donne à la forêt l'air d'avoir de petites ouvertures, des couloirs, de petits tunnels de lumière. Une forêt estivale en hiver. Les bonshommes de neige commencent à fondre au soleil. Tandis que la neige forme de soyeuses petites rivières, quelque chose de dur et aussi de blanc commence à émerger d'en dessous, comme une sculpture de glace. Peut-être que ce sont des sculptures de glace couvertes de neige. Non, je crois que c'est impossible. Elles fondraient, les sculptures de glace fondraient. Mais tandis que la neige tombe en mottes, sous le chaud soleil, des personnages durs et blancs émergent. Front osseux, orbites sans yeux, clavicule, côtes, hanches, et cuisses — jusqu'à ce qu'une rangée de squelettes se tienne là debout. Ils se tiennent par la main et ensemble font un pas en avant pour s'extirper des petits tas de neige agglutinés à leurs pieds. Ils se dirigent vers un lit qui porte mon père. Étroit mais solide, le lit est de bois foncé, du chêne peut-être, avec quatre montants soutenant un baldaquin en tapis rouge foncé. Les yeux de mon père sont clos et son visage est paisible. Six bonshommes le soulèvent, en formation, trois devant et trois derrière. Tandis qu'ils l'emmènent vers la forêt, je vois ses yeux bleus s'ouvrir et sa bouche sourire.

4.

Le lézard à-gueule-de-chien tombe du ciel rouge, atterrit à quatre pattes juste devant moi, redresse sa tête, et me fixe droit dans les yeux.

« Papa », je dis. « Papa ».

Et comme je dis « Papa », le lézard à-tête-de-chien se change en lézard à-tête-de-papa. La tête se met à pleurer, et continue de pleurer et de pleurer.

« Arrête », je dis. « Je t'en prie, arrête. Pourquoi pleures-tu? »

« Je pleure pour toi, pour ta tristesse ».

« C'est pour ça que tu pleures? Comment ça se passe pour toi? Comment c'est là où tu es? »

« Ça se passe bien pour moi », dit la tête-de-papa.

« Alors si les choses vont bien pour toi, je vais bien aussi ».

La tête cesse de pleurer et le corps du lézard s'étire, laissant choir ses membres, s'allongeant en serpent, et la tête rapetisse et intègre le corps du serpent, et alors le serpent vire au jaune vif, il lui pousse des ailes, et il s'envole.

5.

L'éléphant de mort occupe toute ma fenêtre. Je ne peux rien voir d'autre, juste un mur de gris; si je vais juste au bord de la fenêtre, et presse mon visage contre la vitre, je peux voir son gros battant d'oreille et le bout de sa trompe à ma gauche et sa queue ridiculement petite à ma droite. Mais s'agit-il de l'éléphant de mort? Peut-être que c'est l'éléphant de tristesse. La nuit dernière j'ai rêvé qu'il y avait un éléphant de tristesse entre moi, ma mère et mon frère.

Qui a convoqué cet éléphant de tristesse? Qui peut le bannir?



SHALOM



## CHEVAUX SAUVAGES

Les chevaux sauvages ne galopent  
pas quand ils meurent  
sauf dans les rêves de ceux qui les aimaient  
leurs soyeux bruns et noirs  
à tacher d'ombres la chauffe-à-blanc

des cervelles d'endeuillés

leurs sabots à trotter sur la grise matière  
encore et encore et encore autant

sons de gorge très loin dans le lointain  
à cent lieues de l'image du cerveau  
leurs appels dans l'horizon du ciel

une tempête qui a rendu l'âme.

Tantôt ces coursiers mènent cavalier

(le chevalier sans tête)

tantôt ils galopent sans.

Tantôt ils se gravent en image d'Épinal,  
un cheval seul au galop.

Les chevaux sauvages de vivre aussi immobiles  
dans les hautes herbes, leurs sabots  
s'enracinent des bourgeons  
tapissant leurs oreilles.

## LIEBE ET LIEBE

*début juin 1998*

Pendant la récitation silencieuse de l'Amidah, au service religieux du "renouveau hassidique " mené par Justin et Jane, lors de la retraite à la campagne, près d'Hamilton, mon père et mon grand-père, et aussi ma grand-mère maternelle, Esther — rebelle dans un *tallis* — se tiennent à mes côtés. Où est Liebe, la mère de mon père? J'essaie de convoquer Liebe, mais elle n'apparaîtra pas. Alors, je comprends où elle est — dans mon cœur, elle est en moi, elle est moi — et nous sommes tous debout à réciter les prières ensemble, tous les cinq : Yacov, Meier, Esther, Liebe v'Liebe.

## PREMIER ANNIVERSAIRE DE LA MORT DE MON PÈRE

*Putnam Valley, New York, 26 juin 1998*

Le deuil est une condition *sui generis* — une condition dont je n'avais jamais, avant si tard dans ma vie, fait l'expérience pour une raison ou une autre, une condition qui a ses propres couleurs, sa propre fréquence, sa propre musique. Toute l'année j'ai nagé dans les eaux du deuil, tantôt à la surface et tantôt dessous, le corps s'allongeant comme une anguille, flottant, sombrant, pagayant — je reste toujours en mouvement, c'est important de rester en mouvement.

Exactement un an après la mort de mon père, je visite l'énorme, l'extraordinaire cimetière d'une incroyable beauté où on l'a mis en terre — dans la campagne du comté de nord Westchester, au pied des contreforts boisés et ondoyants des Catskills dans l'État de New York. Le cimetière est très diversifié. Je peux déceler des sites chrétiens, juifs, bouddhistes et musulmans, et des sites laïques, ou mixtes. Je vois deux familles de Noirs enterrer leurs morts de mon point d'observation sur la plus haute colline de la propriété, où la crypte de mon père se trouve. Au bas de la colline, une grande pierre dégrossie érigée en face d'un lot de tombes, porte l'inscription « Le cercle des ouvriers » en anglais et en hébreu (ou est-ce du yiddish?). Derrière ce site se trouve une arche rectangulaire en marbre, blanc cassé, d'environ quinze pieds de haut et six pieds de large, avec d'étroits piliers rectangulaires. Sur le dessus, on peut lire « Association de bienfaisance américano-sino-cubaine » et par-derrière se trouve un champ de pierres tombales. Mon père devrait être enterré quelque part par ici, avec ses vieux compagnons d'armes. C'est sans doute ainsi qu'il a d'abord entendu parler du cimetière — qui a possiblement été envisagé au départ comme un lieu sûr pour rendre hommage aux partisans de la gauche, pour ensuite devenir un lieu ouvert à tous. Mais mon père n'est pas enterré avec les militants du cercle des ouvriers ou de l'Association sino-cubaine. Il a toujours fait cavalier seul, même communiste. Il ne nous a jamais emmenés à une activité communiste, il se bornait à faire des discours à table au petit déjeuner tous les dimanches à propos du glorieux avenir socialiste où chaque ouvrier aurait des vacances de quatre semaines, une sécurité d'emploi, et un revenu garanti. Il est enterré très loin de ces deux sites, à une longue promenade de distance, dans un grand mausolée, impénétrable, tout marbré, un mur de carrelage avec des noms et des dates. Tout message est interdit sur les plaques extérieures de la crypte, contrairement aux pierres tombales nichées dans l'herbe, où je peux lire « père bien-aimé » ou « mère chérie ». L'incisive concision des inscriptions de la crypte est étrangement appropriée, un commentaire silencieux sur la distance nous séparant de la noire fertilité des vers, des asticots, et des germinations de verdure — ce monde que les arbres affaîsés et les dépouilles des morts réintègrent gracieusement. Quel effroyable fouillis couve perpétuellement en ces cryptes hors-terre? À l'encontre de

la règle juive, mon père a été embaumé, mais ce n'était pas dans un salon funéraire haut de gamme, et je ne crois pas qu'il émergera à des siècles d'ici dans un aussi bon état que Toutankhamon. Tout de même, je peux lui parler en cet endroit, le dessus de ma tête touche le plafond de la crypte et je peux mettre mes mains sur son nom et sur les dates de sa naissance et de sa mort — Murray Scheier 1909-1997 — et je peux me tenir debout sur l'allée bétonnée, entourée du splendide panorama des collines ondoyantes, et réciter les prières en glissant une bougie de *yahrzeit* sous la plaque de la crypte sous la minuscule lame de verre incrustée dans le trottoir qui encercle le mausolée.

# YUD DE MON CŒUR

*Toronto, le toit*

Je daven sous le ciel du lever de soleil  
vague et divague l'eau devant moi  
lac et ciel un blanc et bleu tallis  
drapé doux sur mes épaules  
ondoyant avec moi, éblouie en prière

mon père est mort

me voici, mon père, sous le ciel  
me voici, mon père, ma mère, mon frère, mon fils,  
ancêtres et descendants, amis et étrangers,

de génération en génération  
me voici

*(I'dor vador  
Hineni)*

de voie en voie  
la voix de la voie  
me voici

*Elohey Avraham, elohey Sarah*  
Souffle d'Abraham, souffle de Sarah  
souffle d'Isaac, souffle de Rebeccah  
souffle de Rachel, souffle de Jacob  
souffle de Leah

*Elohey Meier*  
*ben Yacov v'Liebe*  
Souffle de Meier  
fils de Jacob et Liba

au ras des montagnes cumulus  
s'élevant de l'infini des eaux  
rouge feu s'embrase d'entre brèche au lit des nuages

le soleil entr'ouvre le nuage-montagne  
y pénètre du ciel  
en terre  
illumine  
des ouvertures  
déjà là

mon père est mort

cris d'oiseaux réverbèrent en rondes  
tels chants sacrés  
un oiseau différent tout le temps pareil

mon père est mort

je vois en moi deux graines, une noire  
et petite et luisante et dure

une jaune et douce  
de forme quasi demi-lune  
ou céleste canot

énigmatique cosse  
*jud* de mon cœur

quand t'ouvres t'y trouverai-je?

je prie pour mon père  
prie pour moi  
et les autres  
ceux qui m'ont blessée  
ceux que j'ai blessés  
ceux connus et  
ceux inconnus  
je prie pour la prière

quand t'ouvres t'ouvres pour moi?

## FAUTEUIL ROULANT, 2

La nuit dernière alors que j'allais me coucher, un homme s'est mis à circuler autour de mon lit dans son fauteuil roulant, à la manière des Indiens encerclant des charriots. « Arrêtez, je ne peux pas dormir », ai-je dit. Mais il ne s'arrêtait pas. Alors je suis sortie du lit et j'ai actionné le frein du fauteuil roulant. « Restez assis une minute », ai-je dit. Il marmonna « Pour qui tu te prends? » J'ai enfilé mon manteau par-dessus mon pyjama et poussé son fauteuil dehors par la porte d'en avant. C'était calme et froid, et la lune jetait une âpre lueur blanche sur toutes choses. J'ai descendu la rue en poussant l'homme jusqu'à une falaise et l'ai jeté là, précipitant le fauteuil roulant à sa suite. *Personne ne saura jamais.*

Je suis revenue à la maison, mais ne pouvais plus retrouver le sommeil. Quelque chose clochait dans cette histoire. J'ai décidé de la récrire. Dans la nouvelle histoire, l'homme encerclait mon lit avec son fauteuil roulant. Je me suis levée, j'ai immobilisé le fauteuil et me suis mise debout en face de l'homme. Il s'est arrêté, et nous sommes restés les yeux dans les yeux pendant plusieurs minutes. Je me suis penchée et j'ai embrassé sa joue. Alors que je faisais cela, un oiseau bleu est sorti de sa tête et s'est envolé par la fenêtre ouverte, puis un vent est venu qui a soulevé l'homme, fauteuil roulant et tout, par-delà la fenêtre. Il a flotté à la dérive, vers l'oiseau bleu, qui à présent était un minuscule point dans le ciel. Me penchant à la fenêtre, j'ai souhaité bon voyage à l'oiseau et à l'homme.

Devant moi, la lune descendait, sa blancheur voilée dans l'aube qui pointait, le soleil se levait à l'horizon, encore tu par la brume du matin, et j'ai regardé directement le soleil, ma tête légère et chaude, mes jambes comme deux peupliers enfouissant leurs racines dans le sol.

## SUR LE TOIT D'ARCADIA

Me voici sous le ciel encore, ma peau, ma peau intime, ma chair bleue. Mon cœur explose comme un nid de bébés araignées à la fin de l'hiver, comme cosses d'asclépiades dispersant aigrettes aux quatre vents, s'ouvre comme fleurs sauvages aux crêtes des montagnes.

Un an et trois semaines depuis que mon père est mort.

Et à présent je m'assois de nouveau sous mon affectueux ciel tendre. Mon cœur est différent, il a changé, vieilli d'une autre saison, une saison jamais vécue avant, un cœur vieilli.

Nous ne nous « remettons » pas de ces morts. Elles nous transforment. Nous les portons dedans nos peaux, et devenons des êtres humains différents.

Je peux m'asseoir bien à l'abri sous la vaste membrane bleue du ciel dans ma nouvelle peau, peau sous peau, en profond respect.

ANNEXE AU *YUD DE MON COEUR*  
*KADDISH POUR MON PÈRE*  
GLOSSAIRE ET NOTES SUR LE TEXTE

*(Tous les mots du glossaire sont en hébreu, à moins d'indication contraire. Les définitions aisément recensées dans n'importe quel dictionnaire ou encyclopédie, comme celles des mots « hébreu » ou « yiddish » ne figurent pas dans ce lexique. Il existe de nombreuses manières d'épeler des mots hébreux ou yiddish, tant dans la langue d'origine qu'en translittération, en raison de facteurs tels que période historique, géographie ou ethnicité. Selon ce qui était propice à un texte, j'ai utilisé une forme d'hébreu contemporain ou biblique. Quant au yiddish, j'ai utilisé la translittération qui m'était la plus familière, celle du côté paternel de ma famille.)*

**Adonai** – Un des termes bibliques pour Dieu.

**Amidah** – Prière centrale du service religieux du Sabbath.

**Daven** – Prier.

**Elat Chayyim** - "Arbre de Vie." Elat Chayyim est un lieu de retraite spirituelle du mouvement de renouveau juif s'inspirant de la tradition mystique kabbalistique. Il est situé dans la région montagneuse des Catskills dans l'état de New-York.

**Elohey Avraham, elohey Sarah** – Traduction littérale et traditionnelle : « Dieu d'Abraham, Dieu de Sarah ». Justin Lewis a offert la traduction, « Force d'Abraham », qui possède également un lien étymologique avec le mot « Elohey ». J'ai choisi d'utiliser le terme « souffle ». Cette phrase et celles qui suivent jusqu'à « souffle de Leah », sont tirées du début de l'Amidah (voir ci-dessus). La version plus traditionnelle de la prière n'inclut pas le nom des femmes, mais les Juifs aux valeurs égalitaires les ont ajoutés. J'ai écrit « Elohey Meier/ben Yakov v'Liebe/Souffle de Meier/fils de Jacob et Liba » – ajoutant les noms de mon père, de mon grand-père et de ma grand-mère paternels à ceux des ancêtres.

**Ess, ess, mein kind** - (yiddish) mange, mange, mon enfant.

**Goyim** - (yiddish) Gentils (langue populaire).

« **Hassidique réformiste** » — Le judaïsme réformiste, un des trois courants principaux du judaïsme (réformiste, conservateur, orthodoxe), est considéré comme étant le plus moderne et le plus libéral. L'hassidisme (l'adjectif est « hassidique ») est un mouvement du judaïsme ayant vu le jour au 18<sup>e</sup> siècle et encore important de nos jours; il met l'accent sur le mysticisme, la prière, le zèle religieux et la joie. Il y a un certain chevauchement entre les mouvements hassidique et orthodoxe. (Il n'existe pas, à proprement parler, de mouvement « hassidisme réformiste », mais peut-être que Justin Lewis et Jane Enkin en créeront un, un mouvement aux valeurs égalitaires, qui serait progressif politiquement et resterait pénétré des aspects mystiques, liturgiques et joyeux)

**Hineni** - "Me voici" or "Je suis ici." Dans la Genèse, la réponse donnée par

Abraham à l'appel de Dieu.

**Hoopah** — Un dais nuptial sous lequel les époux se tiennent durant la cérémonie de mariage juif.

**Kaddish** — prière récitée à l'enterrement; elle ne mentionne ni la mort ni le défunt, mais exalte la gloire du divin.

**Kasher v'kadosh** - Propre (approprié) et sacré.

**Kodesh** - (yiddish) Sacré.

**Kinderlech** - (yiddish) Enfants.

**Kosher** - (yiddish) Propre (approprié). Terme le plus souvent associé, dans le public en général, à un mode d'alimentation et une méthode préconisée de préparation des aliments, mais qui réfère également à la manière appropriée de faire certaines choses, notamment en ce qui a trait aux rituels.

**Liebe, Liba** — Le prénom de ma grand-mère paternelle est translittéré de diverses manières en yiddish – Liebe, Liba, Libe (prononcé "Li-buh," accent sur la première syllabe – signifiant "amour" en yiddish et en allemand). L'épellation "Liebe" domine dans ce recueil, puisque c'est celle qui est utilisée sur les documents de voyage de ma grand-mère. Le prénom gravé sur la pierre tombale dans un cimetière de la ville de New York est « Liba ».

**Liebe v'Liebe** — (allemand/yiddish) Liebe et Liebe.

**L'dor vador** — « de génération en génération ». Un refrain de la liturgie hébraïque, incluant l'Amidah (voir ci-dessus). (Prononciation: « luh-door, vahdoor » — dans les deux mots, l'accent est mis sur la deuxième syllabe. La prononciation a sa pertinence dans le poème où figure « l'dor vador »<sup>1</sup>)

**Nit-Gedayget** — (yiddish) sans souci, libre.

**Sheyneh meydeleh** — (yiddish) jolie fille.

**Tallis** — (yiddish) châle de prière porté exclusivement par les hommes, selon la tradition.

**Teffilin** — (yiddish) petite boîte en cuir pour la prière. Munie de lanières pour l'attacher au bras et à la tête, elle est portée exclusivement par les hommes, selon la tradition.

**Torah** — Les cinq premiers livres de la bible hébraïque; l'ensemble des règles du judaïsme et de ses enseignements.

**Yahrzeit** — (yiddish) Jour anniversaire de la mort d'un parent ou d'un proche.

---

<sup>1</sup> Note de la traductrice : dans le texte anglais, *l'dor vador* est suivi de *From door to door / the door of the door*, créant un fort lien par assonance entre le sens du *door* hébreu (*génération*) et la notion de passage avec *door* (porte) qu'il est impossible de reproduire en français avec *door*. Pour évoquer le passage générationnel et le passage de voies, j'ai traduit : *de voix en voie / la voix de la voie*.

**Yakahbear** — (yiddish et anglais) Il est courant, avec le yiddish, de laisser tomber les consonnes finales et d'unir certains noms, de sorte qu'un homme nommé « Yakov Ber » pourra se faire appeler « Yakahber ».

**Yakov** — Jacob

**Yisborach, v'yistabach, v'yispoar, v'yisroman, v'yisnaseh, v'yishador, v'yishalleh, Vyishalloi, sh'meh d'kudsho, b'rich hu** — Un verset du Kaddish (vois ci-dessus). Traduction : « Béni, loué et glorifié, exalté, vénéré et honoré, adoré et louangé, soit le Nom du Saint, Béni soit-Il ».

**Yis'gadal v'yiskadash sh'may rabah** — Le premier verset du Kaddish (voir ci-dessus). Traduction : « Magnifié et sanctifié soit le Grand Nom de Dieu ».

**Yud** — La dixième lettre de l'alphabet hébreu, dont la valeur numérique est 10 (toutes les lettres de l'alphabet hébreu sont aussi des nombres). Dans le système kabbalistique du mysticisme judaïque, toutes les lettres/nombres hébraïques possèdent une signification spirituelle, mais le « yud » est particulièrement puissant. Il est la première des quatre lettres représentant le nom imprononçable de Dieu (les lettres « yud, hey, vav, hey » — qui, chacune étant une voyelle silencieuse, ne peuvent être prononcées ensemble); sur la page, le « yud » ressemble à un petit point, ou à un guillemet anglais simple. Il possède aussi, à mon avis, la puissance de sa valeur en chiffres arabes, adjoignant le « I » et le « 0 » côte à côte. Dans les textes mystiques judaïques, le « yud » suggère, entre autres choses, l'infinitude du divin, le passage vers le divin, le mystère du divin, l'unicité du divin, le divin en tant que grand vide.

## NOTES

« **Le nez de mon père** » (pp. 10-13) — Il est défendu d'embaumer les morts selon la règle juive, qui veut que les Juifs soient généralement enterrés le lendemain de leur mort (à l'exception du Sabbath, où l'enterrement est prohibé), et prescrit une manière de préparer le corps. Étant relativement nouvelle venue au judaïsme, et n'ayant pas assisté à des funérailles depuis nombre d'années, je n'étais pas consciente de la règle prohibant l'embaumement quand j'ai écrit ce poème. Mes sentiments étaient instinctifs.

« **Fauteuil roulant, I** » (p. 17) — *Parfois il n'y a pas assez de pierres* est une phrase tirée du film *Forest Gump*.

« **Elat Chayyim** » (pp. 27-28) — *La chance ne sourit qu'aux esprits bien préparés* est une citation de Louis Pasteur.

« **Fromage cottage** » (pp. 30-33) — Le fromage cottage (ou le *pot cheese* comme mes grands-parents et ma tante Bertha l'appelaient), est une spécialité juive traditionnelle.

« **Souvenirs décousus. . .** » (pp. 67-70) — « Désormais, je suis sorcière d'entre les sorcières . . . elle n'avait pas peur ». Dans la traduction anglaise des cinq livres de Moïse (les cinq livres de la bible hébraïque) par Stone — plus précisément dans l'Exode (22 :17) —, on peut lire la phrase suivante « You shall not permit a sorceress to live » (tu ne permettras pas à une sorcière de vivre). Le commentaire de l'édition Stone résume la vision du commentateur biblique Rashi (ayant vécu au Moyen-âge) : « La peine de mort s'applique autant à l'homme qu'à la femme usant de sorcellerie, mais le verset utilise le féminin parce que cette activité était plus courante chez les femmes. Le Talmud enseigne que [le mot hébreu pour sorciers] est une contraction de [phrase en hébreu] "ils [les sorciers] récusent le cortège divin" (*Sanhedrin* 67b). Par définition, la sorcellerie est une tentative de prendre le contrôle de la nature en usant des pouvoirs de l'impureté et par conséquent, de récuser la domination de Dieu »<sup>2</sup>. Le commentaire de l'édition Stone résume ensuite la vision ultérieure du commentateur médiéval Ramdam à propos de la peine. —"You shall not permit a sorceress to live"(tu ne permettras pas à une sorcière de vivre) : « C'est une expression plus affirmée que celle de simplement statuer qu'elle encoure la peine de mort. Ceux qui s'adonnent à la sorcellerie sont extrêmement dangereux pour les autres, de par la nature séduisante et corrosive de ce type d'activité. Devant de tels grands dangers, la Torah exhorte la nation à les combattre avec zèle »<sup>3</sup>. Certains commentateurs contemporains proposent une traduction/interprétation plus libérale de ce passage.

« **Correspondance** » (pp. 71-76) — Les deux lettres présentées sous « Correspondance » sont tirées d'une correspondance véritable entre moi et mes parents. Mon père a écrit la lettre signée « Avec tout mon amour, Papa » et ma mère a écrit la lettre signée « Avec tout mon amour, Mère ». La question à laquelle ils répondaient est tirée de lettres que je leur ai écrit individuellement. « Correspondance entre Fille et Père . . . » a d'abord été publié dans mon recueil *Second nature*.

« **Chevaux sauvages** » (p. 85) — Ce poème a d'abord été publié dans *Second Nature*.

---

<sup>2</sup> Note de la traductrice. Le texte cité a été ici traduit et l'original se lit ainsi : « "The court-inflicted death penalty applies equally to male and female sorcerers, but the verse uses the feminine because this activity was more common among women. The Talmud teaches that [the Hebrew word for sorcerers] is a contraction of [the Hebrew sentence] 'they [sorcerers] deny the Divine retinue' (*Sanhedrin* 67b). By definition, sorcery is an attempt to assume control of nature through the powers of impurity and thus to deny God's mastery."

<sup>3</sup> Note de la traductrice. Le texte cité a été ici traduit et l'original se lit ainsi : "This is a stronger expression than simply stating that she incurs the death penalty. Those who engage in sorcery are extremely dangerous to others, because of the corrosive and enticing nature of such activity. Regarding such greater dangers, the Torah exhorts the nation to root them out zealously."