

Traduire A. M. Klein : les poèmes oubliés de l'époque de la « Chaise berçante »

Marie Leconte

Mémoire  
présenté  
au  
Département d'Études françaises

comme exigence partielle au grade de  
maîtrise ès Arts (Traductologie)  
Université Concordia  
Montréal, Québec, Canada

Avril 2012

© Marie Leconte, 2012

**UNIVERSITÉ CONCORDIA**

**École des études supérieures**

Nous certifions par les présentes que le mémoire rédigé

par Marie Leconte

intitulé Traduire A. M. Klein : les poèmes oubliés de l'époque de la « Chaise berçante »

et déposé à titre d'exigence partielle en vue de l'obtention du grade de

**Maîtrise ès Arts (Traductologie)**

est conforme aux règlements de l'Université et satisfait aux normes établies pour ce qui est de l'originalité et de la qualité.

Signé par les membres du Comité de soutenance

Natalia Teplova	présidente
David Leahy	examineur
Judith Woodsworth	examinatrice
Sherry Simon	directrice

Approuvé par : Philippe Caignon  
Directeur du département

3 avril 2012 Brian Lewis  
Doyen de la Faculté

## Résumé

Traduire A. M. Klein : les poèmes oubliés de l'époque de la « Chaise berçante »

Marie Leconte

Abraham Moses Klein, poète juif anglophone de Montréal, traite de la thématique canadienne-française dans son recueil emblématique intitulé *The Rocking Chair and Other Poems*, qui fut publié en 1948 et traduit en 2006. Douze poèmes tirés de l'œuvre complète de Klein ne figurent toutefois pas dans cet ouvrage même s'ils semblent aborder le même thème. Mon mémoire contient la traduction de ces douze poèmes, suivie d'un commentaire critique, où sont abordées les notions d'hybridité, de bilinguisme littéraire, d'historicité et de dialogue entre les cultures.

## Abstract

Translating A. M. Klein: The Forgotten Poems from the "Rocking Chair" Era

Marie Leconte

In his collection *The Rocking Chair and Other Poems*, published in 1948 and translated in 2006, Abraham Moses Klein, an Anglophone Jewish poet from Montreal, assembles a series of poems that center on the French Canadian theme. However, twelve additional poems, taken from his complete works, are absent from this collection even though they seem to deal with this same theme. This thesis presents the translation of these twelve poems and a commentary that broaches the concepts of hybridity, literary bilingualism, historical temporality and dialogue between cultures.

## **Remerciements**

Je dédie mon mémoire à Yvon, sans qui mon retour aux études n'aurait jamais été possible. Je tiens à remercier Raphaël et Adalie WuZhi pour leur silence au retour de l'école, Dad pour des moments de solitude sur sa ferme ainsi que pour nos conversations littéraires et enfin Mom pour son éternel enthousiasme à l'égard de mon sujet. La professeure Sherry Simon n'aurait pu être une meilleure directrice en laissant libre cours à mes idées tout en sachant comment m'en extirper et me rediriger quand celles-ci devenaient trop encombrantes. Je remercie également Julie Arsenault et Carole Brunet pour leur travail de révision, ainsi que Gilles Morel d'avoir accédé à ma demande étonnante, en m'accordant l'accès privilégié aux vespasiennes de la Place d'Armes.

## Table des matières

Préface.....	1
Introduction.....	4
La traduction et l'identité .....	8
A. M. Klein et son œuvre.....	17
A. M. Klein .....	17
Changement dans l'écriture de Klein .....	20
Historique du recueil <i>The Rocking Chair</i> .....	24
Les poèmes de 1942 à 1949 jusqu'à la liste des « exclus » .....	26
Les traductions et les commentaires .....	32
1. Le Spectacle de danseuses .....	33
1.1 Traduction .....	33
1.2 Commentaire.....	34
2. La Bibliothèque.....	40
2.1 Traduction .....	40
2.2 Commentaire.....	40
3. Les Vespasiennes .....	46
3.1 Traduction .....	46
3.2 Commentaire.....	47
4. Arrière-train d'anthologie.....	53
4.1 Traduction .....	53
4.2 Commentaire.....	53
5. Le Docteur Drummond.....	56
5.1 Traduction .....	56
5.2 Commentaire.....	56
6. La Vieille dame blanche .....	61
6.1 Traduction .....	61
6.2 Commentaire.....	61

7. Le Ring.....	65
2.1 Traduction.....	65
7.2 Commentaire.....	65
8. le Castor.....	69
8.1 Traduction.....	69
8.2 Commentaire.....	69
9. Square Dominion.....	73
9.1 Traduction.....	73
9.2 Commentaire.....	73
10. M. le juge Dupré.....	78
10.1 Traduction.....	78
10.2 Commentaire.....	78
11. La Parade de Saint-Jean Baptiste.....	82
11.1 Traduction.....	82
11.2 Commentaire.....	85
12. Ô Dieu ! Ô Montréal.....	94
12.1 Traduction.....	94
12.2 Commentaire.....	94
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	103
Annexe 1 – Poèmes de Klein de 1942 à 1949.....	107
Annexe 2 – Poèmes originaux.....	110
Girlie Show.....	110
The Library.....	111
Les Vespasiennes.....	112
Tailpiece to an Anthology.....	113
Doctor Drummond.....	113
The Old White Lady.....	114
Wrestling Ring.....	115
Beaver.....	115
Dominion Square.....	116
M. le juge Dupré.....	116
Parade of St. Jean Baptiste.....	117
O God! O Montreal!.....	120

Annexe 3 – Poème <i>Amor Intellectualis</i> de Oscar Wilde.....	121
Annexe 4 – Photos des vespasiennes, Place d'Armes, Vieux-Montréal .....	122
Annexe 5 – Extrait du poème <i>De Habitant</i> de William Henry Drummond .....	122
Annexe 6 – Photo du restaurant la Vieille France, rue Saint-Jacques .....	124
Annexe 7 – Poème <i>Psalm of Montreal</i> de Samuel Butler .....	124

## **Préface**

Quand l'intention de traduire Klein s'est concrétisée dans mon esprit, j'étais loin de me douter que cette tâche nécessiterait un peu plus d'un an de travail. La recherche qui a suivi m'a rapidement démontré qu'en fin de compte, je n'avais que légèrement scruté la surface non seulement de la traductologie, mais également de la vie de cet individu complexe et fascinant qu'a été Abraham Moses Klein. Cet homme ne laisse personne indifférent, que l'on soit francophone ou anglophone, traductologue ou simple lecteur, juif ou non.

Au départ, biographique, ma recherche est ensuite devenue terminologique, poétique, traductologique, sociale, historique et culturelle. L'écriture de Klein se construit comme un oignon et avant d'en arriver au cœur, il m'a fallu peler longtemps (et même parfois pleurer); je suis cependant consciente qu'une étude limitée à douze poèmes ne m'aura pas permis de saisir l'œuvre de Klein dans son entièreté. Par exemple, ayant été élevée dans la religion catholique, je n'ai que des points de repère limités de la culture juive. L'absence de discussion plus profonde entourant la judaïté de Klein et de son œuvre dans mon texte est donc voulue, non par manque d'intérêt ou de pertinence, mais plutôt par respect des connaissances d'autres chercheurs qui en savent davantage que moi sur le sujet. J'ai voulu demeurer sur un terrain commun à Klein et à moi-même – Montréal et la composition hybride de l'identité.

Les commentaires qui accompagnent les poèmes traduits ont constitué la majeure partie de mon temps de rédaction. Au fur et à mesure que je traduisais les phrases et que je les révisais, je notais mes pensées et mes interrogations. Les commentaires ont été

développés à partir d'associations que j'ai faites entre ce que les poèmes ont évoqué pour moi et les objectifs de recherche mis en place dans l'introduction de ce mémoire : le contexte historique du poème, le contexte dans l'œuvre de Klein, le procédé de traduction et mon hybridité combinée à celle de Klein.

Dans plusieurs poèmes d'A. M. Klein, Montréal, mais plus particulièrement le mont Royal, le centre-ville et le Vieux-Montréal, sont au premier plan. C'est à la suite de la lecture de son poème *The Grain Elevator* que j'ai compris que Klein connaissait très bien le Vieux-Montréal, et ce, bien avant que ce quartier ne devienne à la mode. Tous les recoins de ce quartier me sont connus, car j'y ai été élevée et j'y ai élevé mes enfants à mon tour. Le passage du temps a eu tendance à effacer son histoire. Qu'y avait-il avant l'érection de Chaussegros-de-Léry, au coin des rues Gosford et Notre-Dame? Qui se souvient du Delmo's sur la rue Notre-Dame, ou plus anciennement, du Murray's, sur la rue Saint-Pierre? Depuis quand le parc en face de l'hôtel de ville existe-t-il? Le musée de la Pointe-à-Callière n'était rien d'autre que quatre bancs juchés en haut d'une drôle de butte quand j'allais écouter du jazz sur le trottoir en face de l'Air du Temps. Souvent, il m'arrivait de croiser un petit homme sur la rue Saint-Paul près de la place Royale, qui marchait, une cigarette au bec, presque sans me rendre compte qu'il s'agissait de René Lévesque. Tout cela appartient à Montréal et à l'histoire québécoise, mais les souvenirs de cette histoire sont ceux de ma propre personne qui n'est que québécoise de naissance, un agent incognito, qui, tout en clamant ma « québécité », me suis toujours sentie un peu traître, n'ayant pas remis les pieds sur le sol national avant ma seizième année. Nomade depuis ma naissance, je me suis promenée avec ma famille entre les continents

atlantiques de l'hémisphère Nord jusqu'à seize ans, de sorte que mes notions d'appartenance et d'identité se sont constituées de manière fluide et changeante, que ce soit en matière de culture, de langue ou de nationalité.

Lire la poésie de Klein sur le Vieux-Montréal représente pour moi la découverte d'un être qui a réussi à figer le temps de ce coin de la ville. Ses points de repère géographiques montréalais sont, jusqu'à un certain point, aussi les miens. Son écriture, où le mélange des langues et des cultures est omniprésent, m'est apparue tout à fait normale et compréhensible. Sa culture juive et anglophone m'était familière en raison de ma propre scolarité anglophone à Montréal et mes fréquentations. La manière dont il a observé et raconté le Canadien français m'a réconfortée puisque moi aussi je ne peux que l'observer de l'extérieur. Ainsi, j'ai développé des affinités avec ce poète et son œuvre.

## **Introduction**

Ce mémoire est consacré à la traduction de douze poèmes d'A. M. Klein écrits durant la seconde moitié des années 1940. Malgré un lien évident avec les thèmes canadien-français et montréalais de son recueil *The Rocking Chair and Other Poems*, ces poèmes n'ont pas été inclus dans celui-ci. Tout comme ceux du recueil, ces douze poèmes sont particulièrement intéressants en raison de leur corrélation, non seulement avec la société canadienne-française de l'époque, mais avec le mélange des différentes cultures environnantes. Les situations professionnelle, culturelle et identitaire de Klein – un juif, yiddishophone durant son enfance, anglophone, fils d'immigrants de l'Europe de l'Est, poète, journaliste, éditeur, professeur, traducteur, avocat – lui ont fourni un emplacement inusité, d'où il a pu observer cette autre culture. Plusieurs termes conviennent pour décrire le rassemblement de cultures que l'on retrouve dans la poésie de Klein : cosmopolitanisme, multilinguisme, hybridité (culturelle et linguistique), historicité et dialogue.

Le grand défi de traduire Klein réside dans le fait que sa poésie est déjà en quelque sorte une traduction. En effet, l'œuvre originale peut être envisagée comme une traduction culturelle en soi, ce qui signifie que la traduction vers le français pourrait être considérée comme la traduction d'une traduction.

La « première » traduction, la poésie originale de Klein, est l'expression artistique d'un regard personnel posé sur une culture à laquelle il n'appartient pas, mais qu'il observe régulièrement en raison de sa proximité physique. De plus, cette culture canadienne-française présente une certaine similitude avec la sienne, du fait que les deux

partagent le statut de minorité opprimée.

L'esthétique de Klein s'exprime par l'intégration des langues, des cultures et des espaces géographiques et temporels faisant partie de son environnement. Le métissage de ces différents éléments donne lieu à un texte hybride dans lequel Klein ne cherche pas à assimiler les particularités culturelles et linguistiques, mais plutôt à les faire ressortir.

La « deuxième » traduction, qui est la transposition des poèmes anglais en français, est également une expression artistique. Cependant, cette fois, il s'agit de la mienne et non de celle de l'auteur. Il est important de retenir que, dans la traduction autant que dans le texte original, l'expression de l'hybridité relève de l'individu. À travers cette expression artistique, mon hybridité viendra participer à la composition des traductions. Mais une question se pose d'emblée – comment faire pour traduire un texte hybride? « If a hybrid text is in some sense already a translation, a product of the encounter between two languages, how is this plurilingual, hybrid text itself to be translated? » (Simon 2011, p. 3). La négociation qui s'opère entre les différentes langues et cultures, présentes dans le texte original, doit être réexprimée ou reflétée dans la deuxième traduction. Et pour que ceci se produise, le traducteur doit adhérer à l'esprit hybride du texte et ne pas s'enfermer dans sa culture pour faire son travail, sans quoi une normativisation vers la langue et la culture cible risque de se produire.

La ville de Montréal est très présente dans la poésie de Klein durant la seconde moitié des années 1940. Et c'est dans cette ville chargée d'histoire que j'ai initialement « croisé » le parcours de Klein. En traduisant ses poèmes, j'ai propulsé le moment d'écriture une soixantaine d'années vers l'avant; toutefois, les coutumes, les lieux, et les

événements évoqués dans les poèmes originaux ont été conservés dans les traductions.

La première partie de ce mémoire est consacrée à la question de la traduction et de l'identité. J'y aborde différents éléments traductologiques qui conceptualisent l'espace culturel entourant le traducteur. Avec le Québec comme point de repère, j'examine la notion d'identité et la façon dont un traducteur négocie sa fluidité et son hybridité. Je fais ceci en m'appuyant sur la recherche faite autour des termes suivants : la traduisibilité, le cosmopolitanisme, le multilinguisme et l'habitus. Le temps est également un élément important dans le travail d'un traducteur, et de ce fait, j'aborde le décentrement et l'historicité afin de comprendre la temporalité qui sépare l'original de la traduction. La création d'un texte hybride résulte en partie de la rencontre de tous ces éléments sous des conditions de mixité culturelle.

La partie suivante du mémoire comprend une courte biographie de Klein et les raisons qui l'ont mené à rediriger son regard, au milieu des années 1940, vers le Canadien français; auparavant, la poésie de Klein était concentrée principalement sur le thème de la judaïté. Je termine cette section avec la description de la façon dont j'ai regroupé ces douze poèmes, et la formulation d'une hypothèse pour expliquer leur exclusion du recueil *The Rocking Chair and Other Poems*.

Ensuite, je donne la traduction des douze poèmes. Chaque traduction de poème est accompagnée d'une analyse basée sur quatre critères : le contexte historique du poème, le contexte dans l'œuvre de Klein, mon hybridité combinée à celle de Klein et le procédé de traduction. Ces quatre critères sont répartis en trois sections : le sujet du poème, le contexte du poème et les défis de la traduction.

En conclusion, je reviens sur le transfert de l'hybridité. En tenant compte des notions traductologiques de l'introduction du mémoire, j'examine les éléments qui constituent la voix de Klein et la façon dont ils forment son hybridité. Mon constat est que cette forme de métissage ne peut être analysée et disséquée de la même manière que l'hybridité linguistique, et je termine sur une réflexion plus large au sujet de l'intérêt suscité par ce genre de traduction.

## **La traduction et l'identité**

Antoine Berman explique que l'acte de traduire cherche, entre autres, « à énoncer les conditions d'un dialogue avec les autres cultures – avec les cultures *autres*. [...] La traduction moderne doit être dialogique » (Berman 1984, p. 288). Sherry Simon abonde dans le même sens avec sa notion de *traduisibilité*. Elle définit cette notion comme étant bien plus large qu'une question de langue. La traduisibilité dépend de la capacité de se projeter au-delà des frontières de sa propre expérience. (Simon 2006, p. 17) Les conditions de Berman et la traduisibilité de Simon sont en partie dictées par l'époque et le lieu où se déroule la traduction.

À Montréal, en ce début de vingt et unième siècle, la disposition au dialogue culturel est propice à une plus grande ouverture vers l'Autre. Les frontières qui séparent les différentes cultures présentes dans la métropole sont « poreuses » et la question d'identité pose de plus en plus de problèmes dans sa définition – qui est Québécois? (Maclure 2003, p. xiii) D'après Maclure, il semblerait que la définition de l'identité québécoise est continuellement remise en question au gré des courants migratoires : « international migratory movements are making polyethnicity and hybridity the rule rather than the exception » (ibid., p. 5). Le *pure laine* n'est plus l'unique détenteur de l'identité québécoise. Actuellement, cette identité se diversifie en incorporant d'autres cultures et d'autres langues.

Les auteurs du Québec, pour ne pas dire les auteurs québécois, sont responsables de la métamorphose culturelle présente dans cette quête d'identité : « Writers in Quebec [...] are continually forging and reforging the cultural specificity of their home territory, [...]

and they do so by drawing on their eclectic sources of memory, belonging and identity (local, national, transnational). » (Maclure 2003, p. 5) L'œuvre d'un auteur est déjà une traduction culturelle et parfois même linguistique, dépendamment de l'origine et du parcours de celui-ci; par exemple, *Ru* de Kim Thuy, auteure originaire du Vietnam, est écrit en français. Dans *Le trafic des langues*, Sherry Simon explique que : « [l]à où la “part” de la traduction se manifeste de façon particulièrement transparente, c'est dans la littérature qui se crée aux frontières des identités nationales. » (Simon 1994, p. 25) Étant déjà une sorte de traduction de l'expérience culturelle de l'auteur à sa base, chaque œuvre littéraire, issue du Québec, est imprégnée d'une hybridité et d'un plurilinguisme. (ibid., p. 29) Cette hybridité est composée « [d]es négociations interculturelles du texte [qui] sont matérialisées dans le code linguistique, prenant la forme d'interférences ou renvoyant sur un mode symbolique à sa toile de fond sociolinguistique. [...] Cette part traductionnelle est pour ainsi dire doublée quand le texte est traduit à son tour. » (ibid., p. 26) Le multilinguisme fait partie de cette hybridité et donc, par conséquent, fait partie de la traduction. Meylaerts nous l'explique de la façon suivante : « If we consider multilingualism as "the co-presence of two or more languages" (in a text, individual or society) while translation is traditionally defined as the "substitution of one language for another" [...], then translation and multilingualism are inextricably connected ». (Meylaerts 2010b, p. 227) Depuis les années 1980, le multilinguisme a été reconnu comme source d'innovation en littérature, et cela est dû en partie aux recherches postcolonialistes. Je soulève néanmoins cette question: comment le traducteur fait-il valoir cette ouverture culturelle au moyen de son travail? La notion de cosmopolitanisme

culturel de David Held, développée dans l'ouvrage de Michael Cronin *Translation and identity*, apporte certaines précisions quant à la façon dont le traducteur littéraire doit approcher le transfert culturel. Il doit avoir un recul par rapport à sa propre culture afin de pouvoir la départager de celles des autres : « David Held in his definition of 'cultural cosmopolitanism' claims that it is '*the ability to stand outside a singular location (the location of one's birth, land, upbringing, conversion) and to mediate traditions*' that lies at its core. » (Cronin 2006, p. 11)

Au Québec, la dynamique linguistique est historiquement issue d'une tension binaire, asymétrique, entre les communautés francophone et anglophone. La façon dont les traducteurs gèrent et intègrent cet environnement conflictuel entre deux langues (et deux cultures) dans leurs traductions est d'ailleurs confirmée dans les travaux de chercheurs tels que Gillian Lane-Mercier, Lianne Moyes, Catherine Leclerc, Sherry Simon et Agnès Whitfield.

Le traducteur se retrouve donc au centre du transfert culturel. Sa position est déterminée par certains éléments clés : les cultures et les langues qui l'entourent (source, cible et autres), ainsi qu'un passé culturel et linguistique métissé qui va inévitablement influencer non seulement comment il va traduire, mais ce qu'il va traduire. Par conséquent, le traducteur ne se retrouve jamais *en dehors* d'une entité ou d'un système culturel. Le traducteur se déplace avec son propre système culturel vers l'intérieur d'un autre, un peu comme une poupée russe. (Tymoczko 2010, p. 223) L'angle selon lequel il aborde les entités culturelles dépend entièrement de sa position à l'intérieur de ces entités. Ses choix correspondront à sa perception de l'état du conflit linguistique et culturel du

milieu dans lequel il évolue, et à sa vision artistique.

L'*habitus*, une notion que la sociologie de la traduction a empruntée au sociologue français Pierre Bourdieu, a la capacité de rendre compte de ce positionnement du traducteur. L'*habitus* est ce qui permet à un individu de faire ce qu'il fait de la façon dont il le fait. Ainsi,

L'*habitus* repose sur le socle de l'*habitus* primaire ou originel, composé d'un substrat de comportements hérités dans l'enfance, et est actualisé sous la forme de l'*habitus* spécifique. L'*habitus* spécifique est lui construit sur des dispositions de l'agent qui trouve à s'investir dans les champs et qui en retour modifie le champ où il a trouvé intérêt à exercer son action. (Gouanvic 2006, p. 127)

Donc, le traducteur navigue le champ littéraire en fonction de son *habitus*, qui le guidera dans ses prises de décisions quant aux textes à traduire, aux agents à côtoyer pour mener ses projets de traduction à terme et même aux mots qu'il choisira lorsqu'il traduira. Et, à leur tour, ces choix façonneront le champ dans lequel il se trouve, le champ littéraire en l'occurrence. La médiation des éléments culturels du cosmopolitanisme de Held trouve un parallèle dans trois éléments définis par la sociologie de la traduction, notamment l'*habitus*, l'*illusio* et le champ – d'un côté, il y a le traducteur et sa constitution (l'*habitus* primaire et spécifique), de l'autre se trouvent les éléments culturels du cosmopolitanisme (champs littéraire et culturel) avec lesquels le traducteur devra composer pour réussir la traduction (transférer l'*illusio*, qui est le jeu dans lequel le lecteur doit rentrer). Cette médiation amène le traducteur à adopter une des trois options suivantes dans sa traduction : la première notion implique que le traducteur s'aligne avec rigidité sur la langue et la culture cibles, offrant une traduction imperceptible du point de vue du lecteur, ce qu'on appelle une traduction cibliste; la deuxième notion amène le

traducteur à adhérer à la langue comme à la culture source, ce qui produit une traduction difficile d'accès pour ce même lecteur, soit une traduction sourcière. Finalement, la troisième notion est celle d'une traduction métissée où il y a mélange des langues et des cultures source et cible, et même parfois l'apport d'une troisième langue et d'une nouvelle culture. Cette troisième approche sera aussi celle qui privilégiera une éthique de la traduction en adhérant le plus possible à la prosodie de l'auteur. Cependant, il reviendra au lecteur de décider si cette dernière approche lui est agréable ou non. Les résultats n'en sont pas garantis, car s'éloigner du confort des normes culturelle et linguistique crée souvent une problématique traductionnelle qui outrepassé l'acte de traduire et s'approche du choix politique.

C'est précisément dans cette situation précaire que le texte *hybride* trouve sa signification. Un texte qui mélange les cultures (et parfois aussi les langues) n'a pas toujours une réception sociale ou littéraire très facile. Cela dépend d'une quantité innombrable de variables, dont, entre autres, ce qui a été mélangé et comment cela a été fait. Simon définit le texte hybride comme un texte qui brouille les cartes culturelles (et linguistiques) :

Hybrid texts are those that display "translation effects": dissonances, interferences, disparate vocabulary, a lack of cohesion, unconventional syntax, a certain "weakness" or "deterritorialization" expressed either at the level of linguistic codes or more broadly at the level of cultural or historical references. (Simon 2011, p. 1)

Une variable importante dont il faut aussi tenir compte dans le texte hybride est le laps de temps entre le moment de la sortie du texte original et celui de la traduction. Les conflits et les contradictions qu'entraîne le passage du temps sont des variables décisives

en traduction littéraire. Plus le laps de temps qui s'est écoulé entre la production d'un texte source et sa traduction est important, plus le traducteur devra faire des recherches sur les différents contextes (sociaux, économiques, politiques, etc.) auxquels l'auteur a été confronté. Il n'est pas question de chercher à savoir la raison de ce décalage entre la version originale et la traduction, mais plutôt de chercher à comprendre comment celui-ci influence les choix du traducteur.

En traductologie, ce changement de temporalité a été abordé par Henri Meschonnic. Deux notions fondamentales développées dans son travail aideront le traducteur confronté à l'élément temporel : le décentrement et l'historicité.

D'après Meschonnic, le décentrement s'explique comme suit :

Pour comprendre l'autre, il ne faut pas se l'annexer, mais devenir son hôte [...] Comprendre quelque chose d'autre, ce n'est pas s'annexer la chose, c'est se transférer par un décentrement au centre même de l'autre.  
(Meschonnic in Berman 1984, p. 297)

Les notions de Berman et de Simon, citées précédemment, et qui font référence au dialogue avec l'Autre, semblent être directement issues du décentrement de Meschonnic. Celui-ci continue et explique que le décentrement est en fin de compte un rapport entre les différents niveaux textuels qui relie l'œuvre originale à sa traduction, une définition dans laquelle le texte hybride de Simon trouve écho :

Le décentrement est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans le système. L'annexion est l'effacement de ce rapport, l'illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d'arrivée, abstraction faite des différences de culture, *d'époque* [mes italiques], de structure linguistique. (Meschonnic 1973, p. 308)

C'est dans la définition de ce qu'est l'annexion que la temporalité ressort –

*différences d'époque*. Le concept de décentrement se trouve naturellement lié au deuxième point de repère du traducteur littéraire qui cherche à produire une traduction culturelle : l'historicité. Meschonnic décrit cette notion comme toute écriture qui est en tension ou en déséquilibre continuels entre « le présent passé passif et l'invention de modes nouveaux du voir, du dire, du sentir, du comprendre [...] » dans lequel se trouve « l'inscription grammaticale de celui qui dit *je* dans son discours. » (Meschonnic 1999, p. 12) En d'autres mots, il s'agit d'une textualité propre au monde de celui qui l'écrit au moment où il l'écrit. Meschonnic ajoute que cela se fait à travers la langue, et que celle-ci « est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font » (ibid., p. 12). Le deuxième texte, la traduction, vient doubler l'historicité avec une superposition dans le temps de langues, de cultures, de peuples, de nations et d'individus. Mais concrètement, comment s'opère cette superposition? Dans son livre *Translation and Identity*, Michael Cronin fait référence à un espace de médiation, le *mutable mobile*, par lequel ce qui y transige se métamorphose sans toutefois perdre son intention initiale :

The version of space through which the object moves is a fluid one, namely one where the connections holding the object change gradually and incrementally (bits are added on, bits break off), which means that the object is both the same [...] and different. (Cronin 2006, p. 27)

Pour faire un parallèle entre cette définition et l'acte de traduire, l'objet dont il est question dans la définition de Cronin pourrait correspondre à la traduction. L'espace représenterait l'habitus spécifique du traducteur, et l'acte de traduire, quant à lui, correspondrait au mouvement à travers cet espace. Plus spécifiquement, l'objet

traductionnel subirait des modifications au cours de son passage entre la culture source et la culture cible. La fluidité de cet espace prend en considération les sociétés, les cultures et les langues source et cible, mais aussi le passage du temps et les effets que cela peut avoir sur ces différentes entités. Cronin prône une approche à la notion du temps qui se conjugue bien avec le *mutable mobile* en s'appuyant sur les idées d'Éric Méchoulan :

Éric Méchoulan speaks of the dual composition of present time. One part of the present is ephemeral, it is over before we are even aware of it, and the other part is durational. The durational present is the present which we remember. It is the accumulation of these durational presents that constitute what we like to call our past. What this implies is that each move in the direction of the future, the passage from one ephemeral present to another, modifies our relationship to the sum total of durational elements in the present but in a dynamic, creative rather than reactive and passive sense. [...]

In this sense, the cosmopolitan moment of connecting up with traditions, cultures and languages from elsewhere would correspond to the most vital element of tradition, its capacity for change. (ibid., p. 33)

Le dernier passage de cette citation est particulièrement important en ce qui a trait à la façon dont le traducteur interprète la composante historique de l'œuvre originale à partir de sa propre situation temporelle, autrement dit, à sa façon de comprendre le passé en fonction de son présent. Ainsi ce passage du temps, se déplaçant du passé vers le présent, est responsable de la transformation ou de la négociation de notre perception du passé, et se réalise à partir du présent.

La stratification de cultures, de langues et d'historicités qui composent l'hybridité de l'auteur et du traducteur est ce qui rend chaque traduction littéraire riche et unique. L'analyse de mes traductions des douze poèmes d'A. M. Klein traitera de l'impact que ces différentes composantes ont les unes sur les autres et de la façon dont ce mélange

d'hybridité, de bilinguisme et de temporalité a été exprimé à l'intérieur de ma traduction.

Pour reprendre Berman : « L'acte éthique [c'est-à-dire traduire] consiste à reconnaître et recevoir l'Autre en tant qu'Autre. » (Berman 1999, p. 74) D'un point de vue purement pratique, la traduction des poèmes de l'anglais vers le français ne pose aucun problème. Cette traduction peut être entreprise par un traducteur de langue maternelle française qui réside en France, par exemple; mais que se passe-t-il avec l'hybridité de l'auteur combinée à celle du traducteur? Ce traducteur n'a pas un statut identitaire précaire comme le traducteur québécois et n'a pas développé une surconscience linguistique (Gauvin 2000, p. 8). Il emploie la langue française comme outil ethnocentriste, de sorte que sa traduction n'est qu'un « exercice de domestication du plurilinguisme » (Leclerc 2010, p. 25) en devenant une sorte de filtre qui *francise* les textes originaux. Afin d'éviter ce genre d'aplanissement, le traducteur devrait trouver ses points communs avec l'auteur et tenter d'accéder au sens du poème au-delà du niveau strictement linguistique. Cette complicité doit constituer plus qu'un exercice intellectuel ou littéraire, et doit prendre racine dans l'habitus respectif de l'auteur et du traducteur. Il s'agit d'une affinité qui n'est pas toujours à la portée de tous les traducteurs.

## **A. M. Klein et son œuvre**

### ***A. M. Klein***

Le plurilinguisme et le pluriculturalisme de Klein ne sont plus à démontrer; il suffit de lire ses poèmes pour le constater. Son milieu, ses origines et le cheminement de sa formation et de sa vie professionnelle laissent présager son affection pour le dialogue entre les cultures et les générations, ainsi qu'un amour profond pour l'histoire. Le métissage de son passé généalogique avec un présent solidement arrimé entre deux cultures avoisinantes (francophone catholique et anglophone protestante) a produit un poète qui est extrêmement conscient de ce mélange, et peut-être même à l'aise avec ce métissage. Mais ce qui est particulièrement marquant, c'est l'équilibre que Klein a su préserver entre ces différents milieux, un équilibre surtout exprimé dans sa poésie.

La popularité et la notoriété d'Abraham Moses Klein ne laissent aucun doute. En effet, tant les critiques francophones qu'anglophones voient en lui un grand poète moderniste, montréalais et canadien, des années 1940. Une quantité importante de distinctions lui ont été octroyées : plus particulièrement, il figure parmi les auteurs recensés dans *L'Histoire de la littérature québécoise* (Biron, Dumont & Nardout–Lafarge 2007) , et le prix annuel de poésie de la *Quebec Writer's Federation* a été nommé en son honneur. Finalement, sur le plan littéraire, nul ne peut omettre de le mentionner en parlant de Montréal, et les livres suivants en témoignent : (*Montréal imaginaire* de Nepveu (1992); *City Unique. Montreal Days and Nights in the 1940 and 50s* de Weintraub (1996)), et plus récemment, le livre *Failure's Opposite* (Ravvin et Simon 2011) lui a été consacré.

A. M. Klein est né à Ratno (Ukraine) en 1909. L'année suivante, sa famille est venue s'installer à Montréal, dans le quartier juif de l'époque, qui correspond aujourd'hui au Mile-End. Il a été scolarisé en anglais dans ce qu'on appelait jusqu'en 1998 le système scolaire protestant anglophone de Montréal. À ce moment-là, le comité catholique francophone du Conseil de l'instruction publique de la province n'acceptait que les étudiants de foi catholique. Par contre, le comité protestant anglophone du Conseil de l'instruction publique était plus ouvert à l'égard de la religion pratiquée par ses élèves, et par conséquent les étudiants de confession juive étaient tolérés. « Jewish pupils of Montreal and Outremont attending the public school system of Quebec [...] would be considered Protestants for educational purposes. » (Anctil in Ravvin et Simon 2011, p. 107) De ce fait, une culture s'est rajoutée à l'hybridité de Klein : « The high school Klein attended, Baron Byng, was on St. Urbain Street near Rachel [...]. [...] Reflecting the neighborhood, the student body was almost entirely Jewish; the school itself, however had a noticeably English atmosphere in that era, many teachers having come from overseas. » (Caplan 1982, p. 33)

Les études talmudiques (judaïsme orthodoxe) entreprises par Klein dès son enfance lui ont permis d'apprendre l'hébreu : « Klein's fondest memories of early childhood all had to do with his initiation into the world of Hebrew language and learning. » (Caplan 1982, p. 32) Son environnement familial était religieux, et son éducation s'est inscrite dans la plus pure tradition hassidique et yiddish de ses parents. Il a fait ses études universitaires à McGill où il excellait en latin et en études classiques. Par la suite, il a fait son droit à l'Université de Montréal, un établissement qui était à l'époque exclusivement

francophone et catholique. Ses études en français et un court séjour en Abitibi, de 1937 à 1938, lui donneront accès à la culture canadienne-française. (Anctil 2004, p. 354)

Klein a été, durant sa vie, tour à tour et même parfois simultanément, poète, avocat, journaliste, éditeur, consultant en relations publiques ainsi que la « plume » de l'homme d'affaires et philanthrope Samuel Bronfman (Caplan 1982). Mais c'est surtout par le biais de ses poèmes que cet homme a continuellement, de façon naturelle, jonglé avec les trois cultures qui l'ont entouré toute sa vie, soit la culture francophone catholique canadienne-française de l'est de Montréal, la culture protestante anglophone de l'ouest de Montréal et ses propres cultures juive et yiddish, ancrées géographiquement entre les deux autres. « Drawing upon the strong traditions and languages that he knew – English, French, Yiddish, Hebrew – Klein was able to play "across" languages and to develop a poetic practice that was polyglot and innovative. » (Raavin et Simon 2011, p. 5)

De son vivant, Klein a publié cinq recueils de poésie – *Hath Not a Jew* (1940), *The Hitleriad* (1944), *Poems* (1934 et 1944) et *The Rocking Chair and Other Poems* (1948) – ainsi qu'un roman, *The Second Scroll* (1951). Il a aussi contribué à un recueil édité par F. R. Scott en 1936, *New Provinces. Poems of Several Authors*, qui constitue le premier recueil d'œuvres modernistes au Canada (Gnarowski 1976, p. vii).

Il a également beaucoup écrit en tant que journaliste dans plusieurs journaux :

Although A. M. Klein's fame as a writer rests very largely on his poetry, his prose writings, which extend over a period of more than a quarter of a century, also represent no mean achievement. For the most part, these writings are in the form of editorials, articles and book reviews prompted by contemporary events during the time that Klein served as editor of *The Judean*, *The Canadian Zionist* and *The Canadian Jewish Chronicle*. (Steinberg 1979, p. 21)

Klein a été rédacteur en chef du *Canadian Jewish Chronicle* durant une quinzaine

d'années. Certains de ses textes en provenance de ce journal ont été regroupés dans les livres *Beyond Sambation* et *A. M. Klein Literary Essays and Reviews*, deux ouvrages édités par Usher Caplan et M. W. Steinberg. Un autre livre, *Selections from the A. M. Klein Papers*, contient une partie des écrits privés non publiés des manuscrits de Klein. Les manuscrits complets de ses écrits privés ont été conservés aux Archives nationales du Canada. Enfin, Elizabeth Popham a édité la correspondance de Klein de 1928 à 1967 dans son ouvrage *A. M. Klein. The Letters*.

L'ensemble de ses poèmes est regroupé chronologiquement dans deux volumes édités par Zailig Pollock. On y compte plus de 350 poèmes originaux et 135 traductions de poèmes. Notons que Klein a également traduit de la poésie de l'hébreu, du yiddish et du latin vers l'anglais. On retrouve même deux poèmes traduits de l'araméen à la fin du deuxième volume de Pollock (Pollock 1990, pp. 721). Klein était un auteur prolifique. Toutefois, dans le cadre de ce mémoire, je me suis concentrée uniquement sur sa poésie écrite à partir de 1942, soit celle sur le thème du Québec.

### ***Changement dans l'écriture de Klein***

Pendant longtemps, le thème de l'écriture de Klein est lié à son identité juive, et il l'exprime en anglais. Il cherche à ancrer sa culture dans une langue autre que le yiddish, qui est sa langue maternelle : « Klein became a writer on the rising cusp of this transition [Anglicization of the Jewish community] and was the first [in Jewish literature] to make the leap from a Yiddish and essentially European tradition to North American modernism. [...] he was the first to assert his Jewish identity through English. » (Simon 2006, p. 62) Cette écriture est par ailleurs décrite par Sherry Simon comme une

*esthétique de l'hybride* qui mélange les langues et où « les strates linguistiques qui s'accumulent renvoient constamment à la pluralité des temps qui constituent le moment présent. » (Simon 1994, p. 108) Dans ses poèmes, Klein exprime sa conscience linguistique dans sa synchronie (plusieurs influences linguistiques et culturelles) et dans sa diachronie (historique de ces langues et cultures). Son style est influencé par les différentes langues qu'il parle (et les cultures qui y sont rattachées) : l'anglais de sa scolarité, le yiddish et l'hébreu de sa famille, de sa religion et de ses ancêtres, et le français de son environnement professionnel. En outre, ses poèmes sont marqués, entre autres, du sceau du latin, de l'anglais de Chaucer, de Shakespeare et de Keats, et de la mythologie grecque des classiques. Cet assemblage est d'une érudition si élevée que peu de gens sont assez compétents pour saisir entièrement ce qu'il écrit. Ce point de vue est corroboré par Pierre Anctil : « To fully appreciate Klein's work, the reader must be well versed in Judaic studies and in several languages, know how to appreciate all literary genres and to be an expert on the subject of the immigration of the Ashkenazi Jews from Eastern Europe – a formidable assignment indeed. » (Anctil 2004, p. 351) Klein nous donne un aperçu de ce mélange distinctif, qu'il nomme le problème de synthèse entre les cultures (Caplan 1982, p. 87), et qui constitue son style personnel, dans la réponse à une lettre envoyée par le critique littéraire Shmuel Niger. Celui-ci lui demandait comment les lecteurs du poème *Hath Not a Jew* allaient faire pour comprendre son poème compte tenu de toutes ces influences linguistiques et culturelles. Voici l'essentiel de la réponse apportée par Klein :

First, as to the question of language. Today English is my daily tongue. I speak it everywhere and always, except to my mother, who understands only

Yiddish [...]

Naturally, therefore if I had to write poetry – and the compulsion thereto I shall not now discuss – it had to be in English. [...] Rilke once made a very pertinent and indeed profound remark when he said that all poetry is an attempt to recapture one's youth and even one's childhood, which was a Yiddish-speaking and Hebrew-thinking one, Mitnagid from my teachers, Chassidic from my father. [...]

English being the language, it is its technique which is applied to the Hebrew theme. [...] One of the chief factors in the creation of poetry is language; my mind is full of linguistic echoes from Chaucer and Shakespeare, even as it is of the thought-forms of the prophets; and if these creep into the text it is further to fulfill the definition of poetry, which suggests but does not say. (Caplan 1982, p. 87)

Vers le début des années 1940, les poèmes de Klein changent. Leur thème reflétait et explorait auparavant sa culture juive, sa religion et sa communauté. Mais dès lors, Klein pose son regard de poète vers l'Autre, vers le Canadien français et la dynamique sociale du Québec (dans les années 1940, le terme identitaire *Québécois* n'existe pas); il le fait sans réduire ou nier sa propre culture. Ses interrogations sont les mêmes qu'avant, mais son regard est tourné vers l'extérieur. Anctil le décrit comme suit :

In Klein's work, support of the Franco-Québécois cause constitutes one of the turning points. In a sense, the publication of *The Rocking Chair and Other Poems* in 1948 marked the abandonment of the theme that had been dear to him until then: the poetic exploitation of his Jewish identity. (Anctil 2004, p. 352)

À la suite des atrocités subies par les Juifs durant la Seconde Guerre mondiale, le Québec se transforme, alors que jusqu'à ce moment fatidique, la société canadienne-française était empreinte d'antisémitisme. Durant la guerre, une sympathie sincère se développe envers la communauté juive, et des liens se tissent entre les deux communautés. C'est précisément à ce moment que le regard de poète de Klein se transforme. Pierre Anctil nous explique comment l'expérience du Canadien français pouvait rejoindre celle du Juif à plusieurs égards :

Above all, [Klein] had direct access through his own experience, to a feeling that gave him empathy with his Francophone compatriots; like them, he belonged to a culture in which family values had an enormous importance and formed an anchor of protection against the siren call of the outside world. (Anctil 2004, p. 353)

Caplan a fait le même constat dans sa biographie de Klein :

Klein clearly felt that as a member of one minority he was well equipped to understand, with an insider's empathy, the virtues and foibles of another. Many of his portraits of Jews and French Canadians contain the same distinctive mixture of satire and sentimentality. His basically conservative nature was attuned to the traditionalism of French Canada as he knew it in the thirties and forties, wherein he saw upheld life's simple, eternal verities: faith and family, order and common humanity. (Caplan 1982, p. 149)

Et même Klein en avait parlé dans une lettre aux éditeurs de *Poetry Magazine*, le 22 juillet 1946 :

I need hardly offer any comments on the subject matter except to say that for an interval I have abdicated from the Hebrew theme which is my prime mover to look upon the French-Canadian in this province: we have many things in common: a minority position; ancient memories; and a desire for group survival. Moreover the French Canadian enjoys much – a continuing and distinctive culture, solidarity, *land* – which I would wish for my own people. So maybe I've not abdicated, but am only travelling *incognito*, disguised as a Frenchman. (Popham 2011, p. 132)

Mais il faut aller plus loin. Une simple affinité avec les Canadiens français ne peut être la seule raison d'un changement si radical. Historiquement, il s'agit de l'époque où la réalité de l'holocauste commence à filtrer en Amérique du Nord. Brian Trehearne démontre que pour Klein la rupture soudaine avec sa judaïté dans sa poésie « coïncide exactement avec les mois durant lesquels l'horreur complète des camps de la mort arrivait aux oreilles de ceux qui, en Amérique du Nord, voulaient l'entendre. » (Trehearne 1999,

p. 124)<sup>1</sup> La violence inouïe de l'holocauste aurait eu comme effet de déconnecter Klein de son thème de prédilection. En ajoutant ce drame historique à sa désillusion reliée au manque de réactions suscitées par ses propres écrits poétiques, Klein cesse de mettre sa judaïté au centre de sa poésie. Brian Trehearne tente de trouver une explication pour ce tournant, mais sans succès :

But having remarked already the later interplay of silence and anxiety over boundaries in Klein's mental life, I find it impossible to nuance the definiteness of his withdrawal from Judaica: especially since his speech continued elsewhere, while rigorous silence forced an exclusion of the matter – of the very men and women – that had given his poetry its fabric for twenty years.

There can be no 'explanation' at the end of such speculations, no use in concluding – to put the matter nakedly – that he stopped writing Judaica and stopped expressing horror at the Holocaust because the enormity of the crime was too great for words. (Trehearne 1999, p. 125)

J'ose émettre l'hypothèse que l'extermination des Juifs en Europe a pu provoquer une scission mentale chez Klein, lui qui avait passé les vingt dernières années à décrire la continuation de la judaïté en Amérique du Nord par le biais de sa poésie. Si je ne peux certifier que cet événement ait, à lui seul, déclenché la fin de la vie littéraire de Klein et, par la suite entraîné son déclin mental, je crois par contre pouvoir avancer qu'il s'agit d'un puissant facteur.

### ***Historique du recueil *The Rocking Chair****

Publié en 1948, le recueil *The Rocking Chair and Other Poems* contient 37 poèmes, et possède une histoire toute particulière. Klein avait envoyé sept poèmes, abordant le

---

<sup>1</sup> Passage original : « coincides exactly with the months in which the full horror of the death camps was reaching those in North America who were willing to hear. » (Trehearne 1999, p. 124)

thème québécois, à la grande revue *Poetry* de Chicago. C'est le manque d'intérêt que le Québec, tant anglophone que francophone, démontrait à l'endroit de son travail qui l'avait poussé à entreprendre cette démarche. (Anctil 2004, p. 356) Après la publication de ses poèmes, l'association noire américaine *The Chicago Poets' Class*, lui a décerné le *Edward Bland Memorial Fellowship*. Ce prix littéraire démontre l'envergure du travail de métissage culturel entrepris par Klein dans ses poèmes : « [The fellowship] is given preferably for a work which most profoundly contributes to or expresses understanding and contact between nations, races, classes, or creeds » (Richter 1946, p. 66). Ce n'est qu'après avoir reçu ce prix que les poèmes ont été publiés par le Congrès juif canadien sous forme de brochure, qui sera rééditée plusieurs fois. Ces poèmes ont dès lors retenu l'attention du public francophone (Anctil 2004, p. 359), de telle sorte que l'éditeur torontois de Klein a fini par publier le recueil que nous connaissons aujourd'hui. *The Rocking Chair and Other Poems* a obtenu le prix du Gouverneur général en 1949 et a gagné le prix littéraire du Québec en 1952, un prix qu'il n'aurait pu gagner si le public francophone ne l'avait pas lu et apprécié et ceci en dépit du fait que son contenu ait été écrit en anglais (Anctil 2004, p. 359). Certains des poèmes du recueil ont été par la suite traduits, essentiellement dans la revue *Ellipse* (en 1987, 1996 et 2001). Le recueil au complet, *The Rocking and Other Poems*, a été traduit par Marie Frankland et publié par les Éditions du Noroît en 2006.

Avec *The Rocking Chair and Other Poems*, Klein s'éloigne du thème prépondérant de la judaïté, mais continue l'exploration d'un propos qui lui est cher, à savoir le rôle du poète dans la communauté :

Having established the poet's role as 'bring[ing] new forms to life' 'by necessity and indirection,' he then set out to fulfill this program as completely as he was ever to fulfill it, in the poems of the next few years which went to make up *The Rocking Chair and Other Poems* (1948). (Pollock 1990, p. xxvi)

Avec l'avènement du modernisme, Klein semble trouver une nouvelle liberté d'expression. L'influence de ses recherches poussées sur James Joyce et l'exploration du thème canadien-français viennent compléter ce nouvel horizon. Et comme mentionné plus haut, le moment semblait opportun en raison du rapprochement amorcé entre les communautés juive et canadienne-française. Pollock décrit ce qui se serait alors produit chez Klein :

These similarities [between Jews and French-Canadians] enabled him to draw on his personal experience to celebrate the richness and vitality of a living community; they also enabled him to confront, with a freedom denied him in his explicitly Jewish poems, the limitations of community as he had suffered them, a crippling narrowness and fearfulness in the face of the unknown. (Pollock 1990, p. xxvii)

Ce nouvel élan a permis à Klein d'écrire les poèmes réunis dans « sa Suite canadienne » (Caplan 1982, p. 152) : « Canadian reviewers and critics who had been following Klein's progress over the years immediately recognized *The Rocking Chair* as his most accomplished work. » On a même comparé Klein à Baudelaire, Rilke et Auden. (Caplan 1982, p. 151)

### ***Les poèmes de 1942 à 1949 jusqu'à la liste des « exclus »***

Klein a écrit un total de 86 poèmes entre 1942 et 1949 (voir Annexe 1). Dans le deuxième tome intitulé *Complete Poems*, édité par Pollock (1982), j'en ai découvert douze qui traitaient le thème canadien-français. Étonnamment, ces poèmes ne se retrouvent pas dans le recueil *The Rocking Chair*, publié par Ryerson Press en 1948; et

par conséquent, ils n'ont pas été traduits par Marie Frankland. Une occasion unique s'offrait peut-être à moi.

Il m'a d'abord fallu catégoriser les 86 poèmes de Klein couvrant cette période, et les notes de Klein, qui apparaissent sous le titre *Contemporary Poet*, ont été particulièrement éclairantes. Klein lui-même semble y avoir réfléchi :

*Statement*

Typical poem would be *about* something

A man called by name		The Noun
A place		
A thing of intellectual interest		

(Pollock et Caplan 1994, p. 99)

Dans son mémoire de maîtrise, Marie Frankland a aussi parlé de catégorisation; en effet, la traductrice des poèmes, réunis dans *The Rocking Chair*, explique ce qui a inspiré la division de l'œuvre de Klein :

Klein s'est inspiré de l'œuvre de Karl Jay Shapiro *Person, Place and Thing* pour diviser le recueil en trois types de poèmes : il décrit différents personnages – individuels ou collectifs – (la religieuse, le notaire, la vieille fille, etc.), certains objets généralement associés à la communauté canadienne-française (la chaise berçante, le rouet, etc.) et enfin divers lieux de Montréal. (Frankland 2004, p. 60)

À partir de cette répartition, j'ai mis en place un système de classification qui m'a permis de sélectionner les douze poèmes.

Alors que Klein tendait la main à l'Autre, le Canadien français, avec *The Rocking Chair*, Marie Frankland est allée chercher la main tendue de Klein pour la rapprocher du Québécois, avec *La Chaise berçante*. À mon tour, je me propose de poursuivre ce rapprochement et de rajouter un épisode à l'aventure franco-québécoise de Klein. La

traduction donne un deuxième souffle à l'œuvre du poète ou de l'écrivain, et ma décision de traduire les douze poèmes exclus du recueil *The Rocking Chair* s'inscrit dans une continuation logique. Ces poèmes constituent le corpus de traduction pour mon mémoire.

Mais avant de présenter les douze traductions et leur analyse, j'aimerais soulever la question à savoir pourquoi ces poèmes ont été écartés du recueil *The Rocking Chair*. Le livre d'Elizabeth Popham, *A. M. Klein The Letters*, qui relate les échanges épistolaires de Klein avec ses éditeurs, offre des indices pouvant mener à une réponse : « [...] an unusually detailed history exists of Klein's negotiations with editors and publishers about which poems will be published and in which version. » (Popham in Simon et Ravvin 2011, p. 55) Dans une lettre adressée à Marion Strobel de la revue *Poetry*, en 1945, il parle pour la première fois de sa Suite canadienne : « As for other poems, I am at present at work on a batch of Quebec poems. I expect to be finished with all the necessary caresses in about a fortnight, and shall be happy to send them on to you. » (Popham 2011, p. 126) Par la suite, il discutera avec elle à deux autres reprises de l'envoi de ses poèmes. Il prend aussi contact avec Alan Crawley, de la revue *Canadian Contemporary Verse* et Earle Birney, de la revue *Canadian Poetry Magazine*. Et finalement, en juillet 1946, il enverra onze poèmes de sa Suite canadienne aux éditeurs de la revue *Poetry*. C'est par la suite qu'il remportera le Edward Bland Memorial Award.

En octobre 1947, Klein envoie un manuscrit de ses poèmes canadiens-français à Lorne Pierce, éditeur chez Ryerson Press à Toronto. Dans une lettre ultérieure, Klein fait état des problèmes financiers de l'éditeur torontois, et demande le retour de son manuscrit si on ne peut s'engager à le publier. Finalement, dans une lettre envoyée à Pierce en

janvier 1948, nous apprenons que la publication verra le jour au mois de juin de cette même année. Au mois de mars 1948, Klein envoie une longue lettre à Frank Flemington, éditeur adjoint chez Ryerson Press (Trehearne 1999, p. 160) au sujet des changements à apporter à ses poèmes avant leur publication. Le dernier item dans sa lettre indique clairement que *Parade of St. Jean Baptiste* est trop long et que seul le poème expérimental *Montreal* devrait faire partie du recueil. Ses poèmes expérimentaux étaient écrits dans sa « langue bilingue »; il en précise le sens dans la revue *Canadian Forum* : « This is one of a series of experimental poems making trial of what I flatter myself to believe is a “bilingual language” since the vocabulary of the poem is mainly of Norman and Latin origin. » (Pollock 1990, p. 1021) Par la suite, aucun autre changement ne sera demandé ni de la part de Klein, ni de celle de ses éditeurs. Klein a fourni la raison de l'exclusion d'un des douze poèmes. Mais en ce qui concerne les onze autres, mes recherches n'ont apporté aucune réponse concrète pour leur omission du recueil. J'ai donc été dans l'obligation d'émettre quelques hypothèses à ce sujet.

Parmi la liste que j'ai sélectionnée (voir à la page 31), les poèmes composés par Klein au début de son exploration du thème québécois, soit entre 1942 et 1944, semblent plus sombres et plus lugubres, un peu comme s'ils reflétaient un certain dégoût de la vie (Pollock 1990, p. xxiv). Il s'agit spécifiquement de *Girlie Show*, *The Library* et de *Les Vespasiennes*. Dans ceux-ci, Klein va au-delà du regard sur une communauté culturelle pour s'immiscer dans l'univers glauque de la nature humaine. Cela peut être attribué à la façon dont la guerre en Europe a influencé la vision de l'humanité de Klein, qui a aussi été fortement influencé par les écrits de James Joyce à cette époque. Dans l'introduction

du recueil de la poésie complète de Klein, Pollock le souligne : « [o]ne very important factor in this reappraisal [of his writing] was Klein's increasing obsession with Joyce, and his adoption of Joyce as his model of the alienated artist. » (Pollock 1990, p. xxiii) Cette nouvelle obsession change même radicalement les points de repère du poète :

In a sense, Joyce now became for Klein the model that Bialik had been for him in the thirties, and, as the years went by, Klein identified more and more closely with Joyce, the permanent exile, tied, through bonds of kinship and history, to a community that spurned him. (Pollock 1990, p. xxiii)

Le degré de morosité et de sentiment de rejet exprimés dans ces trois poèmes pourrait certainement constituer la raison de leur exclusion du recueil. Comme le dit Pollock, ces poèmes remplis d'amertume « décrivent un paysage urbain sordide ayant peu de ressemblance au Montréal que Klein allait célébrer quelques années plus tard. »<sup>2</sup> (Pollock 1990, p. xxiv) Dans le cas spécifique de *The Library*, la personne qui y est mentionnée n'aurait peut-être pas apprécié le commentaire de Klein à son égard. Si la publication de ce poème avait le potentiel d'entraîner des répercussions négatives dans sa vie personnelle ou professionnelle, le garder à l'écart du recueil aurait donc été une mesure concevable pour éviter tout problème.

Les neuf poèmes restants de la liste des exclus, semblent mieux cadrer avec les poèmes qui ont trouvé place dans le recueil *The Rocking Chair*. Comme Simon les décrit, les poèmes du recueil ressemblent à un carnet de voyage montréalais (Ravvin et Simon 2011, p. 148). Bien que l'œil critique et observateur de Klein, face à la société qui l'entoure, demeurera intact à travers toute sa poésie des années 1940, son regard

---

<sup>2</sup> Passage original: « are set in a sordid urban landscape which bears little resemblance to the Montreal Klein was to celebrate a few years later. » (Pollock 1990, p. xxiv)

s'adoucir dans le dernier tiers de cette décennie. Le désespoir omniprésent, comme dans *Les Vespasiennes*, disparaîtra.

Par contre, si on regarde ces neuf poèmes restants de plus près, on se rend compte que le traitement de leur contenu n'est pas homogène et que la profondeur du propos est inégale. Dans le cas de *Tailpiece to an Anthology*, *The White Old Lady*, *M. le juge Dupré* et *O God! O Montreal!*, la légèreté dans le traitement du contenu et la qualité poétique inférieure, comparativement à ce que Klein produisait habituellement, pourraient avoir fait obstacle à leur inclusion dans le recueil. Par ailleurs, *The White Old Lady* est presque un poème comique, malgré l'évocation de la folie collective des personnages. Bien que l'action de ce poème soit localisée dans un quartier de Montréal, Klein n'y aborde pas spécifiquement le thème de la société canadienne-française. *Doctor Drummond* et *Dominion Square* dépeignent la société anglophone de Montréal, ce qui cadre tout à fait avec le mélange culturel montréalais, mais moins avec la thématique canadienne-française du recueil. Pourtant, on reconnaît bien la verve avec laquelle Klein défend le Canadien français dans *Doctor Drummond*. Il s'agit d'une démarche tout à fait conforme à l'esprit des poèmes du recueil. Pourquoi l'aurait-il exclu ? Finalement, je n'ai pas trouvé de raison autre que celle du choix personnel de Klein, pour exclure *Beaver* et *Wrestling Ring*, ces deux derniers poèmes relevant bien de la société et de la culture canadienne-française. Se pourrait-il que *Beaver* ait été insuffisamment canadien-français pour l'insérer dans le recueil et qu'il ait trop ressemblé aux poèmes des « Confederation Poets », sur lesquels Klein a ironisé dans *Tailpiece to an Anthology*? Dans le cas de *Wrestling Ring*, est-ce la légèreté du sujet traité, la lutte, qui a fait obstacle à son

inclusion? Toutes ces questions ne trouveront malheureusement aucune réponse.

Voici la liste des poèmes oubliés de la Suite canadienne

- 1) *Girlie Show* 1942
- 2) *The Library* 1944
- 3) *Les Vespasiennes* entre 1942 et 1944
- 4) *Tailpiece to an Anthology* entre 1942 et 1944
- 5) *Doctor Drummond* 1946
- 6) *The White Old Lady* 1946
- 7) *Wrestling Ring* 1946
- 8) *Beaver* entre 1945 et 1947
- 9) *Dominion Square* entre 1945 et 1947
- 10) *M. le juge Dupré* 1947
- 11) *Parade of St-Jean Baptiste* 1947
- 12) *O God! O Montréal!* 1947 (Ce poème a été traduit par Robert Melançon dans la revue *Ellipse*, no 56, 1996. Voir p. 94 pour plus de détails)

(Voir Annexe 2 pour la liste complète des poèmes des années 1940)

### **Les traductions et les commentaires**

La traduction de chaque poème est suivie d'une analyse comportant trois parties. La première résume le sujet du poème; la deuxième situe les éléments de contexte entourant l'écriture du poème. Et finalement, la troisième partie présente quelques défis relevés au cours de la traduction. Les poèmes sont présentés en ordre chronologique.

## **1. Le Spectacle de danseuses**

### **1.1 Traduction**

1  
... *Quels sont ces hommes ou dieux? Quelles vierges rebelles?*  
*Quelle folle poursuite? Quelle feinte pour s'échapper? ...*  
Qui sont ces satyres, vulgaires et rustres?  
Quelles vestales, celles-ci, en pantomime de viol?  
Pan vit-il encore? Et son rite est-il encore suivi?  
Je pensais ses flûtes muettes depuis longtemps,  
lui-même remémoré rien que sur un vase;  
Hellas, je pensais, tout de cornes Hellas dormait.  
Qui sont ces danseuses, alors, et ces faunes, qui  
Avec leurs doigts en barbe, sifflent de vulgaires acclamations ?

2  
Avec poitrines frémissantes, et lèvres à jamais entrouvertes,  
Leurs nombrils audacieux, et violents leurs reins,  
Les danseuses enchantent tous les bouts de doigts,  
Tandis que la musique titille ces entre cuisses rassemblés.  
Ô, dans leurs cryptes, là rugissent les petites bêtes  
Prêtes à être sacrifiées! ... l'avant-scène brille,  
Telles les flammes de l'autel, où les comiques se croisent en rencontre  
Agitant leurs baguettes : deux prêtres largement culottés  
Pratiquant le rituel de la louange oblique  
En vénération de l'omphalos sans nom.

3  
Ceci est le temple! Ici les invalides viennent  
Pour se débarrasser des béquilles de leur sexe!  
Quiconque est affligé de sang inerte, ou de membres engourdis,  
Ici resplendit à nouveau; celui, du réflexe mort,  
Demeure inerte à la vue de simples parties publiques,  
Ici trouve son sang, en chèvre-pied, gambadant.  
Ici, pendant que la reine du striptease sarabande sur scène,  
Sur une musique pizzicato en g-string  
Son fessier satiné, lisse ou vite, en sursauts,  
Les épuisés renouvellent, les vieux oublient, leur âge.

4  
Le fils d'Hermès vit! Non pas dans de lumineuses clairières  
Ni dans de sombres forêts cherchent, ses dévots  
Mais entrent ici par les colonnades en marbre

(D'où sourient, à travers les plumes, déesses en photo)  
Le sanctuaire citadin du poilu.  
Les placeurs crient leurs jouets aphrodisiaques.  
Les flûtistes placent leurs anches. Les rideaux prennent leur essor.  
Sans tarder, les jambes et la musique se mettent en branle.  
Les adorateurs enflammés font un tapage joyeux.  
Et à nouveau Pan est dieu, tel qu'il fut dieu jadis.

## ***1.2 Commentaire***

### **1.2.1 Sujet du poème**

Pan est sorti de la forêt grecque et se trouve maintenant dans les salles de spectacles situées dans la ville, où il est acclamé et entouré de plumes, de déesses en photos et de musiciens. Dans ce poème, Klein décrit un spectacle de danseuses en revisitant le mythe de Pan.

### **1.2.2 Contexte du poème**

Durant les années 1940, Montréal est mondialement connu pour ses cabarets et ses boîtes de nuit. Les artistes de scène, les jazzmans et les danseuses exotiques se donnent tous rendez-vous à Montréal pour gagner leur vie. Les mœurs y sont légères et les spectacles abondants. Le poème de Klein nous fait part de cette atmosphère en comparant la reprise du mythe de Pan à la libido retrouvée des hommes, qui sont spectateurs de ce *girlie show*. Klein nous fait part de cette ambiance en recoupant un poème de Keats avec la mythologie grecque et le Montréal des années 1940. Si Keats célèbre la beauté et une certaine pureté dans son poème, Klein de son côté exhibe les excès de l'amour charnel.

L'utilisation du poème *Ode on a Grecian Urn* (1819) de Keats est délibérée. Les deux premiers vers du poème de Klein sont presque identiques aux huitième et neuvième vers

de celui de Keats.

(Keats) What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What struggle to escape?

(Klein) ... *What men or gods are these? What maidens loth?*  
*What mad pursuit? What feigning to escape? ...*

Klein a calqué la structure de son poème sur celle du poème de Keats (poème lyrique), mais il s'est donné la liberté de supprimer la cinquième strophe. Sur le plan structurel, il joue avec la forme du poème de Keats comme s'il s'agissait d'un exercice de style; cependant, il va encore plus loin et tisse un lien avec le thème. Keats nous renvoie à la description d'une image peinte sur une urne, qui évoque une histoire d'amour et de désir, figée à jamais; en revanche, Klein brise cet immobilisme et donne vie aux péripéties charnelles du mythe de Pan. Il le fait en rattachant l'image de la femme sur l'urne de Keats à celle des danseuses exotiques, si présentes et populaires dans le Montréal des années 1940. Comme dans le poème de Keats, il fait allusion à un sacrifice, mais sur une scène de spectacle embrasée de lumière. Les prêtres païens de Keats deviennent les maîtres de cérémonie de Klein :

Waving their wands: two largely trousered priests  
Doing the ritual of the oblique praise  
In worship of the un-named omphalos.

C'est par ce sacrifice, le spectacle de danseuses, que l'homme retrouvera sa vigueur sexuelle.

Klein exprime ici une réalité qui n'est pas liée à sa judaïté. Le poème a été composé au début des années 1940, l'époque à laquelle son moral est ébranlé par l'holocauste. Son regard de poète dépasse une visée intellectuelle, religieuse et littéraire, et cherche à

observer la nature humaine dans son extrême, c'est-à-dire, celle qui choque. Ici, il évoque la sexualité initiée par le jeu d'une allumeuse dans un cadre carnavalesque et grossier. Il continuera dans le même sens dans plusieurs poèmes subséquents, mais c'est une approche qu'il ne poursuivra pas longtemps. En effet, la suite de son œuvre sera plutôt marquée d'un regard qui scrute la communauté francophone du Québec et ce qui l'entoure, en délaissant le côté pervers de la nature humaine.

### 1.2.3 Défis de traduction

En ce qui a trait à la traduction, j'ai rencontré un obstacle majeur avec les deux premiers vers. Il m'a fallu lire l'original, *Ode on a Grecian Urn* de Keats; puis je me suis rapidement tournée vers la traduction d'Ellrodt, dans *l'Anthologie bilingue de la poésie anglaise* de la Bibliothèque de la Pléiade (Bensimon 2005, p. 836). Par contre, celle-ci n'a pas été totalement satisfaisante compte tenu de l'approche traductionnelle retenue dans ce mémoire, et qui se réfère aux notions établies par Meschonnic, expliquées dans l'introduction. En bref, pour l'auteur, le rythme de la langue écrite, y compris sa ponctuation, a une place très importante dans l'œuvre du traductologue, et omettre d'adhérer au rythme de l'original fait dévier la traduction française de son rôle d'hôte. La traduction de ces deux vers de Keats, effectuée par Ellrodt illustre ce principe (Bensimon 2005, p. 836) :

(Keats)            What men or gods are these? What maidens loth? (6/4)  
                      What mad pursuit? What struggle to escape? (4/6)

(Ellrodt)        Quels hommes ou quels dieux? Quelles vierges rebelles? (5/4)  
                      Quelle folle poursuite et quel effort pour fuir? (4/6)

À mon avis, la traduction du deuxième vers est problématique. Keats a divisé son vers en deux phrases ponctuées de deux points d'interrogation, tandis qu'Ellrodt a supprimé un point d'interrogation en faisant l'usage de la conjonction *et*. En enlevant cette conjonction, celui-ci a aussi enlevé le parallélisme de l'anaphore horizontale et verticale entre les deux premiers vers (avec le mot *what*). En plus, il n'a pas maintenu la rythmique syllabique des phrases dans chacun des vers (voir le compte syllabique dans les extraits pour constater la cadence inversée entre les deux vers).

Ce qui m'a incitée à dévier de la traduction d'Ellrodt est le fait que Klein lui-même ait changé la fin du deuxième vers. Sur le plan thématique, sa fin de vers altérée signale la présence du mensonge en introduisant l'idée que l'histoire qui va suivre ne sera que théâtre et tromperie :

... *What men or gods are these? What maidens loth?  
What mad pursuit? What feigning to escape? ...*

Le terme anglais *feigning* trouve sa contrepartie étymologique dans le terme français *feindre*, tandis qu'*escape* trouve la sienne dans *échapper*. De plus, Klein aseptise la suggestion de viol qui ressort dans la version de Keats, en changeant « *struggle* » par « *feigning* ». L'intention derrière le choix des termes utilisés dans ma traduction, présentée ci-dessous, était de respecter la prosodie de l'original :

... *Quels sont ces hommes ou dieux ? Quelles vierges rebelles ? (6/4)  
Quelle folle poursuite ? Quelle feinte pour s'échapper ? ... (4/6)*

Au dix huitième vers, une rencontre sémantique fortuite a donné lieu à une ambiguïté voulue dans la traduction :

(Klein)      Waving their wands: two largely trousered priests

(ma traduction) Agitant leurs baguettes : deux prêtres largement culottés

Le spectacle outrancier décrit dans le poème mène le lecteur à penser que ces deux prêtres sont finalement deux clowns qui préparent la salle. Compte tenu du genre de spectacle proposé, le comportement de ces chauffeurs de salle se doit d'être assez osé pour plaire aux spectateurs, d'où l'utilisation du terme *culottés* dans la traduction. Ce choix reflète clairement mon bagage culturel français, ce terme étant moins utilisé au Québec que, par exemple, *effronté*. Dans le cas de Klein, le fait d'avoir utilisé le mot *trousered* vient certainement du fait qu'un prêtre de l'époque portait la soutane, et non le pantalon. Il a donc voulu mettre l'accent sur le lien entre le mythe grec du prêtre païen et la réalité québécoise du prêtre catholique.

Au vingt huitième vers, il a fallu faire un choix entre deux sens pour le mot *g-string*. Il semble clair que Klein voulait jouer avec les deux sens du terme : le sous-vêtement et la note musicale, jouée sur un instrument à cordes. Le terme *g-string* est parfaitement compris au Québec (exemple : <http://www.cyberpresse.ca/vivre/sexe/200911/13/01-921276-un-g-string-qui-derange.php>), mais malheureusement, il peut perdre son lien sémantique avec la note musicale anglaise. Bien sûr, j'avais le choix d'utiliser le mot *string*, la version plus française du terme, mais puisque le terme intégral original *g-string* est connu au Québec, ce dernier a été retenu. Ce choix a été influencé par le thème du poème (la glorification de la sexualité retrouvée) et par le fait que sa signification anglaise rejoint une clientèle hybride. En effet, le sens musical du terme n'est pas nécessairement perdu pour un lecteur qui provient d'une population hybride et bilingue, qui a l'habitude des mélanges linguistiques. De toute manière, si le lecteur unilingue ne

comprend pas le sens de la note, il comprendra à tout le moins le premier sens, soit le sous-vêtement.

## **2. La Bibliothèque**

### **2.1 Traduction**

Sur le cuir, sous les poutres, contre le chêne,  
nous étions assis et parlions uniquement *d'amor intellectualis*.  
Les livres, à leur place, sur les murs montants,  
étaient lettrés d'or, armoriés, rouges,  
tels des laquais de septième génération debout :  
silencieux, en hypertension, vus et non entendus. Le progrès  
était l'air dans cette salle, raffinement, et douces manières :  
l'industriel originel corrompu réduit à de  
la gentillesse et du tungstène.

Ses opinions étaient sensibles, ses gestes fins,  
fins, et comme ses cigarettes portaient son monogramme.  
La culture des meilleures écoles, jusqu'à l'esprit, la morale et le sport,  
portée avec soin, comme ses habits.  
Il soupira, – depuis les poumons du monde. Il portait son *Weltschmerz*,  
comme une maladie indolore. Les penseurs qu'il citait,  
et la raison pure fut; les poètes, et la gentillesse fut.  
Même le sang qui déplaçait ses cordes vocales  
semblait une intrusion.

Toutefois soudainement, et pour aucune raison du tout,  
son humeur changea, et toutes ses bonnes manières muèrent,  
gouvernante suisse et tuteur anglais morts,  
– ou peut-être plus vivants que jamais ? –  
ce fut un changement de grand écran. Comme si les livres étaient des planches,  
et, d'un bouton, avaient glissé, révélant  
des barreaux, et derrière, du ciment – son secret – où des bêtes sauvages  
bâillaient, et agitaient leurs pattes, tournaient en rond, s'avançaient, rugissaient  
pour leur viande de la semaine.

### **2.2 Commentaire**

#### **2.2.1 Sujet du poème**

Le début du poème dépeint un être raffiné, un personnage qui est le produit d'une  
éducation privilégiée. Le cadre dans lequel il évolue est recherché et compliqué. Son

monde est codifié pour dégager l'intelligence, la retenue, la classe et l'argent. Et soudainement à la fin, Klein fait glisser un faux mur de bibliothèque pour nous révéler la vraie nature du personnage. Ce *robber baron* n'est pas aussi apathique et doux que la description antérieure laisse présager, il est finalement féroce et menaçant, prêt à bondir.

### 2.2.2 Contexte du poème

La gentillesse (*sweetness*) que l'industriel originel corrompu affiche, sous un bon éclairage (*tungsten*), devant le locuteur dans le poème (serait-ce Klein?) n'est qu'un masque dissimulant quelqu'un de violent et d'agressif. Comme l'indiquent les troisième et quatrième vers de la dernière strophe, l'éducation pourrait avoir joué un rôle dans le développement de cette sauvagerie – *Swiss governess and English tutor dead, / – or more than ever alive?* –. Est-ce que ce comportement menaçant divulgué à la fin serait une réaction contre la façade superficielle avec laquelle il a été élevé et forcé de vivre? Est-ce que l'*amor intellectualis* si prisée au deuxième vers est un état aberrant impossible à maintenir en permanence? Allant d'une conversation intellectuelle à la barbarie animale si rapidement dans son poème, Klein amplifie le dénouement en contrastant deux réalités. Le personnage ne parvient pas à camoufler sa nature humaine profonde, il ne peut l'intellectualiser complètement. À la dernière strophe, la voix du poète mue soudainement en quelque chose de plus dur et de plus franc : c'est vraiment l'envers du décor, qui apparaît dans tous les sens du terme. Comme Melançon l'a reconnu au sujet de Klein : « [q]uite often, he plays with contrasts, mixing tones and levels of style with a ferocious irony [...] » (Melançon in Ravvin et Simon 2011, p. 71)

On ne peut que spéculer sur l'identité de cet industriel – de par sa correspondance et

ses écrits dans *Notebooks*, Klein usait du terme « Maestro » en référence à Sam Bronfman. Mais ce dernier n'avait pas été élevé par une gouvernante suisse et des tuteurs anglais. S'agirait-il d'un des descendants de Joseph E. Seagram qui a vendu la compagnie de leur père à Sam Bronfman? Quand Klein utilise les termes *sweetness* et *tungsten* à la fin de la première strophe, serait-ce une référence à la fortune de l'industriel? Il y aurait peut-être aussi une autre explication. Le fait qu'à cette époque l'on fabriquait des ampoules à partir du tungstène (un métal extrêmement dur et lourd), produisant de la lumière, combiné à l'expression figurative « sweetness and light » cadre bien avec la dureté du personnage du poème, qui tente de camoufler sa brutalité sous une apparence inoffensive et douce. Le sens original de l'expression (sweetness and light), qui provient des Grecs et qui s'appliquait à l'art de la poésie, juxtaposé à son sens moderne et ironique de manque de sincérité, est le genre de subtilité que Klein appréciait et aimait utiliser dans sa poésie.

Je ne peux prétendre avoir connu un industriel originel corrompu, mais les maisons du *Golden Square Mile* me sont familières, dont Thomson House et surtout Beatty Hall, avec des halls recouverts de bois noble, et des escaliers monumentaux. On peut facilement deviner l'usage des différentes pièces de ces maisons en parfait état de conservation : les salons, les chambres à coucher, les bibliothèques et le quartier des domestiques, entre autres. Ainsi la description que fait Klein de la bibliothèque ne m'est pas si étrangère. Elle me ramène dans ces maisons imposantes de la rue des Pins et de l'avenue Docteur Penfield, sur le flanc de la montagne, là où habitaient les familles les plus riches du Canada, toutes anglophones protestantes. Sybil Bolton, ancienne rédactrice

en chef du *Montrealer*, cite Alvah Beatty, le créateur de cette même revue : « “Seventy percent of the wealth of Canada,” said Alvah Beatty, “is owned by 25,000 people who live within an area of one square mile in Montreal. If you can reach them, you needn’t bother about the rest.” » (Bolton 1966, en ligne) L'utilisation de boiseries sculptées, de marbre et de fresques, qui ornent encore les escaliers et les murs de certaines pièces, reflète le style de vie grandiose et exclusif que menaient ces familles. On y ressent une certaine rigidité, un peu comme dans un musée. La splendeur et le protocole de ces demeures, à l'époque où elles étaient occupées par une famille et leurs domestiques, devaient être impressionnants. Tout ceci transparait dans le poème de Klein. En résumé, il est difficile d'aller chercher davantage de détails faisant partie du contexte historique et personnel de Klein pour étoffer mon interprétation. Par contre, je pense que ce poème s'inscrit bien dans le contexte intellectuel de son œuvre.

Dans *The Library* on retrouve les mots *Weltschmerz*, de l'allemand et *amor intellectualis*, du latin. La paternité du terme *Amor intellectualis*, traduit par *amour intellectuel*, peut être attribuée à deux personnes : le philosophe Baruch Spinoza et le poète Oscar Wilde.

Le concept d'*amor Dei intellectualis* est fondamental dans la philosophie de Spinoza. Il s'agit du raisonnement chez l'homme qui provient de son « *amour [qui] découle de la science intuitive* », nommé troisième genre de connaissance par Spinoza (Millet 1986, p. 133). Les émotions n'en font pas partie. Il s'agit d'un état d'esprit élevé bien au-delà des exigences corporelles et émotionnelles de l'humain. La mention de ce concept tôt dans le poème combinée à l'usage du terme *Weltschmerz* dans la deuxième strophe, renforce la

description du caractère ironique d'un homme qui porte le poids d'un monde imparfait sur ses épaules. *Weltschmerz*, exprime la nature irréconciliable du monde physique et du monde intellectuel ou spirituel.

L'intérêt de Klein pour le philosophe Spinoza date du début des années 1930 au moment du tricentenaire de la naissance de ce dernier. D'après Pollock, Klein se serait procuré une édition du dernier livre de Joseph Ratner *The Philosophy of Spinoza Selected from His Chief Works* et aurait été surpris par son contenu :

Out of curiosity, [Klein] turned to Ratner's recently published "popularization" (Ratner's term, v) and found the account of Spinoza's life and (to a lesser extent) philosophy strikingly relevant to his own central concern, specifically his concern with the role of the creative individual, possessed of a unifying harmonious vision, in a hostile or indifferent society. (Pollock 1983, online)

À la suite de cette initiation à Spinoza, Klein a écrit le poème *Out of the Pulver and the Polished Lens* en 1931. Mais d'après Pollock, la recherche que Klein a effectuée sur Spinoza se serait résumée au seul contenu du livre de Ratner. C'est la vie du philosophe, rejeté par sa communauté, qui a le plus marqué Klein. Treize ans plus tard, dans *The Library*, Klein reprend une des notions philosophiques de Spinoza pour décrire le personnage principal, sans plus. Plus tard, il reviendra au philosophe avec un poème, *Spinoza : On Man, on the Rainbow*, qui sera pour ainsi dire son dernier.

Oscar Wilde, un autre poète moderne, a déjà fait référence, lui aussi, à l'*amor intellectualis*. En effet, un de ses poèmes en porte le titre intégral. Je me suis demandé si Klein avait délibérément voulu faire un lien avec l'*amor intellectualis* de Wilde. Lire le poème de Wilde (voir Annexe 3) m'a procuré une sensation étrange de déjà vu, qui se rapporte directement au poème *Ode on a Grecian Urn* de Keats. Alors que Keats écrit les

mots *the dales of Arcady* dans son vers, Wilde compose *the vales of Castaly* dans le sien. En comparant les poèmes de Keats et de Wilde, on retrouve des références à la forêt, le domaine de Pan, auquel Klein s'est également référé dans *Girlie Show*. Les deux poètes Wilde et Klein ont évoqué les Muses et la musique de *Ode on a Grecian Urn* dans leur poème. Sur une note terminologique, Wilde utilise le mot *empery*, un mot que Klein a également utilisé dans son poème *Parade of St. Jean Baptiste*. Chose intéressante, il s'agit d'un vieux mot anglais qui, par coïncidence pour Keats mais certainement pas pour Klein, a une étymologie française.

### 2.2.3 Défis de traduction

Les deux derniers vers de la première strophe m'ont longtemps laissée perplexe, tant en ce qui concerne le sens que leur traduction : « the original robber baron bred down to sweetness and tungsten ». *Robber baron* n'a pas d'équivalent aussi poétique en français et malheureusement, j'ai dû me satisfaire de mots qui traduisent le sens explicite de l'original – industriel corrompu. Dans le même vers, *bred down to*, n'a pas non plus d'équivalent lexical en français. Le sens de *bred down* renvoie à la reproduction animale – le fait d'atténuer ou augmenter un attribut génétique d'une race au moyen de la reproduction. En utilisant le mot *réduit* dans la traduction, tout le sens de reproduction animale est perdu, et je n'en suis pas satisfaite, car, par ce fait même, je ne peux préfigurer, comme l'a fait Klein, les félins affamés qui se trouvent dans la dernière strophe. L'interprétation de ces deux vers sous-tend l'idée que l'industriel véreux est quelqu'un de féroce, qui fait n'importe quoi pour arriver à ses fins; au fil du temps, sa fortune lui a procuré une légitimité, qui sous un nouvel éclairage, révèle une fausse

douceur, d'où les mots *sweetness* et *tungsten*.

### 3. Les Vespasiennes

#### 3.1 Traduction

Posées pudiquement dans l'entrejambe des squares –  
leur architecture ressemble aux décors dans les rêves :  
le grand escalier aux larges marches ... les rôdeurs inconnus ...  
le plancher tout de carreaux ... les lueurs sur les miroirs  
dansantes de jonquilles ... et devant les niches blanches  
toutes effigies inversées :  
cette mise-en-scène même, cette blancheur qui  
est vue telle qu'elle avait été vue en premier dans les rêves :

un rêve d'anxiété dans lequel des séraphins déchus,  
mutilés par le métabolisme, tels les enfants des hommes,  
obtiennent leur saignée, et transcendent leur corps,  
et se pensent devenus anges à nouveau :  
et ainsi, debout dans ce rêve, moi et les personnes qui s'y trouvent  
savons dans le fond de notre âme chimique,  
dans son ébullition propre, ce qui fut bâti et connu  
même par l'empereur Vespasien,

à savoir : que nous ne sommes pas Dieu. Pas Dieu. Voire, non,  
même pas des anges, mais quelque chose moins que des hommes,  
créatures, maladies, dont les pornoglottes  
identités se découvrent à notre vue  
depuis le *graffiti* derrière la porte-guillotine, –  
(l'ambitieux dessin et sa rime!)  
créatures – l'homo, le pervers, le voyeur,  
tous ceux qui saisissent l'amour et jouent la pantomime.

Voyez comme ils s'attardent ici, tandis que les normaux (Qui ?)  
grimpent hors du souterrain dantesque  
vers le square public, l'éclat, le bleu,  
et revêtent à nouveau leur plumage et le masque  
angélique, et sont 'd'une vaillance retrouvée pour affronter  
toute noble entreprise  
d'amour pur et de tendre espoir spirituel,'  
comme si les latrines n'étant plus, seul le paradis fut !

## **3.2 Commentaire**

### **3.2.1 Sujet du poème**

Le poème nous fait pénétrer dans les profondeurs des vespasiennes, les toilettes publiques de l'époque. Klein décrit une atmosphère lugubre et inquiétante où le côté physique de nos besoins ne peut être nié, que cela soit le simple fait d'aller aux toilettes, ou d'assouvir nos pulsions et nos dépendances moins saines. Ceux qui n'arrivent pas à cacher le côté dégoûtant de leur nature, au vu et au su du monde, sont condamnés à rester dans ce souterrain, tandis que les autres, les *normaux*, ceux qui réussissent à camoufler leur nature perverse derrière des plumes et un masque, sont capables d'en sortir.

### **3.2.2 Contexte du poème**

Ce poème étrange et troublant a été très intéressant à traduire. Je connais depuis longtemps l'existence des vespasiennes dans le Vieux-Montréal et j'ai été surprise de retrouver cet endroit comme sujet principal dans un poème de Klein. Peu de gens aujourd'hui se souviennent de ces endroits. Ces structures urbaines sont beaucoup plus communes en France, surtout à Paris. Ces anciennes toilettes publiques sont situées à deux endroits dans le Vieux-Montréal : la Place Jacques Cartier et la Place d'Armes. Celles de la Place Jacques Cartier sont sous la colonne Nelson et datent de 1913; elles sont fermées et inaccessibles depuis longtemps. Inaugurées dans les années 1930, les vespasiennes de la Place d'Armes n'ont été fermées qu'au début des années 1980. Il est clair que Klein faisait référence à ces dernières et non à celles du square Saint-Louis, comme l'a mentionné Pollock (Pollock 1990, p. 999), du fait que ces dernières ne sont pas souterraines. À l'époque, le bureau d'avocat de Klein était situé au 276, rue Saint-

Jacques Ouest. (Caplan 1982, p. 79) Klein devait se déplacer régulièrement entre le palais de justice et son bureau, ce qui l'aurait mené régulièrement devant les vespasiennes de la Place d'Armes. Dans son poème *Université de Montréal*, Klein mentionne aussi la Place d'Armes, l'endroit où les finissants en droit venaient célébrer la fin de leurs études.

Jusqu'à tout récemment, l'accès aux vespasiennes se trouvait dans une petite cabane à fleurs au coin nord-est de la Place d'Armes. Grâce à Gilles Morel<sup>3</sup> et Luu Nguyen<sup>4</sup>, j'ai eu l'occasion de les explorer durant le grand chantier de construction de la Place d'Armes à l'été 2011 (voir Annexe 4 pour des photos).

Cette visite m'a permis de voir le grand escalier en granite qui tourne lentement vers l'entrée caverneuse, ainsi que les minuscules petites tuiles blanches qui recouvrent le plancher. En guise d'éclairage, on a utilisé un moyen ingénieux, à savoir des blocs de verre industriel, utilisés pour la première fois à Montréal, et qui filtraient la lumière de l'extérieur jusque dans les toilettes. Au cinquième vers, Klein fait référence au poème de Wordsworth, *I Wandered Lonely as a Cloud* (Pollock 1990, p. 999) pour décrire l'éclairage : « dancing like daffodils ». Mais il ne fait pas allusion à la même chose que Wordsworth. Dans *les Vespasiennes*, il n'y a aucun champ de jonquilles baigné par le soleil, mais plutôt un souterrain dans lequel se trouvent les reflets d'une nature urbaine défigurée. On peut également expliquer *ces lueurs dansantes de jonquilles* (ma traduction) de façon plus concrète en tenant compte des lieux eux-mêmes. À l'époque des vespasiennes, les rayons du soleil en provenance de l'extérieur passaient à travers les

---

<sup>3</sup> Coordonnateur du Vieux-Montréal et chef de la Division de l'art public et de la mise en valeur du patrimoine de la Ville de Montréal.

<sup>4</sup> Architecte-paysagiste de la division des projets majeurs de la Ville de Montréal.

blocs de verres, rebondissaient sur la tuile blanche et luisante et finissaient leur chemin sur les miroirs, plus bas. Cet éclairage, qui était en fin de compte un jeu de lumière par ricochet, pourrait vraisemblablement être à la source de cette ambiance *dantesque* décrite par Klein dans la dernière strophe.

Durant ma visite, j'ai eu l'occasion de voir une des portes-guillotines originales (voir le cinquième vers de la troisième strophe) qui se refermait sur les cabinets individuels, bien qu'aucun graffiti n'y figurait (voir photo en annexe). L'aspect physique des lieux évoqué par Klein était tout à fait conforme avec ce que j'ai pu constater lors de ma visite, et ce, malgré la présence d'un chantier de construction et presque cinquante ans de décalage.

Il est intéressant de noter que ce poème se développe différemment du précédent. Dans *Les Vespasiennes*, la face cachée de l'humain, celle derrière le masque que la société nous force à porter, est mise à l'avant pendant trois strophes et demie. Ce n'est que dans la deuxième moitié de la dernière strophe que Klein nous donne un tout petit aperçu du masque lui-même, celui porté quand on sort de cet endroit funeste et que l'on réintègre la société. À l'inverse, *The Library* explore du début à la fin la présentation, la composition et l'effet du masque; ce n'est qu'en dernier ressort que Klein soulève un coin pour nous faire voir ce qui se cache derrière. Chronologiquement, ces deux poèmes se situent au début de sa Suite canadienne et d'après Trehearne, il s'agirait du moment où Klein est confronté à la réalité de l'holocauste (voir la section *Changements dans l'écriture de Klein* de ce mémoire).

Isolée à l'aide de guillemets simples à la fin du poème, la phrase « 'valiant again to

cope with all high enterprise of pure love and sweet spiritual hope' » n'est pas une citation directe, mais semble être, d'après Pollock, une sorte de pastiche de la poésie romantique (Pollock 1990, p. 999). Ma recherche démontre que ce passage contient une fréquence élevée de mots identiques à ceux figurant dans certaines œuvres de Shakespeare, spécifiquement ses sonnets et *Hamlet*, dans *The Giaour* de Lord Byron et même dans les sermons de C. H. Spurgeon, ce qui confirme l'observation de Pollock. Cette dernière référence à Spurgeon est d'autant plus étonnante qu'elle peut être reliée au poème *Psalm of Montreal* de Samuel Butler (voir Annexe 7), un poème auquel Klein a fait référence dans son poème *O God! O Montreal!*, le douzième poème de ma liste de poèmes exclus. Ces rebondissements entre les poèmes de Klein et ceux d'autres poètes donnent une impression de *déjà vu* et viennent confirmer l'étendue de l'univers intellectuel du poète de manière très concrète.

### 3.2.3 Défis de traduction

Quatre éléments linguistiques m'ont posé des difficultés. Premièrement, Klein utilise les mots *privily* et *privies* au premier et au dernier vers. L'usage astucieux de l'adverbe *privily* dans le premier vers n'a pu être rendu dans la traduction. Ne pouvant, en français, jumeler le sens de discrétion avec celui des toilettes, j'ai opté pour le mot *pudiquement*. Quant à l'usage de *privy* au dernier vers, le terme *latrines* m'a semblé plus juste pour la traduction. Le terme *toilette(s)* et sa contrepartie en anglais *toilet* sont sémantiquement ambigus (l'endroit et l'objet lui-même) et ne concordent pas exactement entre les deux langues. Le terme français *latrines* correspond au mot anglais *privy* (GDT).

Deuxièmement, la phrase « the floor that would be counted » au quatrième vers m'a

initialement confondue. Comment fait-on pour compter un plancher? La visite des vespasiennes a rapidement mis fin à cette question. Le plancher est recouvert de minuscules tuiles blanches traditionnellement retrouvées dans les salles de bain ou les toilettes de l'époque (Annexe 4). Dès qu'on arrive en bas du grand escalier, la grandeur même des vespasiennes donne l'impression d'un tapis sans fin composé de ces petites tuiles.

Troisièmement, le dernier vers de la première strophe, « is seen as having been in dreams seen first » a été difficile à traduire. Sa clause enchâssée en anglais est très élégante, mais ne conserve pas cette même élégance en traduction. En français, j'ai initialement simplifié le tout pour ne pas perdre le lecteur : « est vue d'abord dans les rêves ». Mais ce n'est pas exactement ce qu'a écrit Klein. Ce n'est pas une blancheur qui est vue d'abord dans les rêves, c'est une blancheur qu'on reconnaît comme ayant été vue dans les rêves en premier. Et donc, malgré un manque d'élégance, comme dans l'original, j'ai opté pour rendre le sens tel que je l'ai compris avec : « est vue telle qu'elle est vue en premier dans les rêves. »

Et finalement, j'ai dû traduire un autre passage qui faisait référence à un poème de Keats. Attestée également par les notes de Pollock (Pollock 1990, p. 999), cette référence se trouve au vingtième vers du poème de Klein et est directement inspirée du dixième vers du poème *On First Looking Into Chapman's Homer* de Keats :

(A. M. Klein) « identities swim up within our ken » (c'est moi qui souligne)

(John Keats) « When a new planet swims into his ken » (c'est moi qui souligne)

Ayant initialement traduit le vers de Klein de la façon suivante : « identités flottent

vers la surface de notre conscience », je me suis par la suite rendu compte, en lisant la traduction de Robert Ellrodt (Bensimon 2005, p. 822), qu'il s'agissait plutôt de la manifestation ou la révélation d'une vérité lugubre et désespérée exprimée par l'entremise de graffitis localisés sur l'intérieur des portes des toilettes individuelles. Pour Klein, toute personne qui passe par cet endroit ne peut nier cette vérité, car celle-ci est clairement affichée sur les portes en forme de mauvais dessins ou de rimes médiocres. J'ai donc changé ma traduction pour « identités se découvrent à notre vue. »

#### **4. Arrière-train d'anthologie**

##### **4.1 Traduction**

Est-ce lui votre poète canadien, avec le nom étranger ?  
Que connaît-il des sapins ? Peut-il se débrouiller  
Avec des problèmes de vieux français ou de renommée indienne ?  
A-t-il déjà fait surgir de sa rime une fleur indigène ?  
Et lui, l'homme qui va entonner le climat canuck  
La végétation confédérée, la rosée de notre époque ?  
Ô, lui et l'érable ne vont pas s'accorder.  
D'un guide il a besoin pour pagayer en canoë.

Un poète canadien! Pourtant,  
Il n'a pas volé un traître vers  
De la poésie british!

##### **4.2 Commentaire**

###### **4.2.1 Sujet du poème**

Dans *Tailpiece to an Anthology*, Klein se moque ouvertement de ses critiques et de leur vision du Canada. Ces derniers se posent la question, à savoir s'il est en mesure de comprendre ce qu'est leur pays. L'idée qu'un fils d'immigrants (juifs) pourrait être considéré un vrai poète canadien ne cadre pas avec leurs idéaux. Le point de repère poétique de ces juges est cette littérature moraliste et hautaine des *Confederation Poets* qui est calquée sur la littérature victorienne.

###### **4.2.2 Contexte du poème**

Ce poème donne un indice du sentiment de rejet dont a souffert Klein une grande partie de sa vie : sa poésie circulait dans sa communauté et dans le milieu littéraire, mais il ne se sentait pas reconnu à la hauteur de son talent. Pollock nous explique ceci : « Klein seems

to never have felt able to express openly his full range of feelings towards his community, a community which was essential to his sense of himself as a man and poet, but which never, in his eyes, fully understood or supported him. » (Pollock 1990, p. vxii)

Les poètes modernistes, dont Klein, ont blâmé les poètes de la confédération (*Confederation Poets*) pour avoir imposé un modèle de poésie traditionnelle, érigée en canon, et pour avoir retardé au Canada l'apparition du mouvement moderniste.

The prevailing tradition in Canadian verse, at this time, was one that had been established by the poets of the Confederation: Charles G.D. Roberts, Bliss Carman, Archibald Lampman and Duncan Campbell Scott. This poetry, although striving for a certain Canadian quality, was very much the offspring of English Victorian verse. The majority of versifiers in Canada were to cling to this mode of expression until the beginning of the 1940's. It was up to a few poets to begin infusing the Modernist spirit into Canadian poetry. (Norris 1982, en ligne)

À travers ce poème, Klein semble exprimer l'incompréhension et le manque de soutien, venant d'une partie de la communauté littéraire, ce qu'il n'était pas capable de faire face à sa propre communauté (juive). Il est ironique de constater, dans la dernière strophe, le fait qu'on lui reproche de ne pas avoir *volé* de vers de la poésie anglaise du dix-neuvième siècle, bien que Keats et Wordsworth, entre autres, apparaissent régulièrement dans sa poésie. Bref, pour être un bon poète canadien, il fallait plagier les vieux poètes anglais. *Tailpiece to an Anthology* fait ressortir le peu d'importance que revêt un poème de Klein dans la littérature canadienne traditionnelle; comme le titre nous l'indique, même à la fin d'une anthologie, même en guise de remplissage, il n'était pas assez canadien pour qu'on y intègre ses poèmes.

Somme toute, il s'agit d'un poème d'un moindre intérêt, ce qui pourrait justifier son exclusion du recueil *The Rocking Chair and Other Poems*. Malgré la légèreté et l'humour

du propos, on a l'impression que Klein évacue sa frustration à la suite du rejet fort probable de l'un de ses poèmes. Finalement, *Tailpiece to an Anthology* tombe surtout dans l'autodérision.

#### 4.2.3 Défis de traduction

Le poème est court et dans la première strophe, la rime est structurée en croisé (ABAB). Voulant aussi essayer de garder une structure rimée, j'ai cependant dû me contenter de confectionner une rime plate (AABB) dans ma traduction. Pour accommoder la rime, au sixième vers, j'ai opté pour le mot *époque* en référence à la rosée, car une rime avec *canuck* (au cinquième vers) n'était pas des plus évidentes. Le glissement de sens qu'occasionne ce changement n'est pas obscur si on tient compte du fait que le poème fait référence à un style poétique vieilli. En revanche, j'ai tenu à conserver le terme *canuck* (qui signifie *canadien*, tout autant que *Canadien*) dans la version française du poème. Utilisé à l'origine par les anglophones, il s'agit d'un mot qui existe depuis longtemps (1835). Encore aujourd'hui, nous le retrouvons en guise de nom pour l'équipe de hockey de Vancouver.

## **5. Le Docteur Drummond**

### **5.1 Traduction**

Il est à se demander si vraiment il  
les voyait, s'il les connaissait davantage qu'en tant que type,  
si, en fait, son amusement professionnel –  
le docteur vigoureux de sa poigne ouverte –  
ne l'a pas induit en confusion à déduire  
la santé de ses patients et l'irlandais de la sienne.

Certainement de ses gaies études de cas  
qui maintenant  
pour des rencontres en deux langues ne sont qu'élocution,  
personne n'aurait jamais reconnu sa clientèle.

Considérez ce patricien paternalisant le *patois*,  
Considérez ces *habitants*, la rusticité de leur esprit et leurs  
motifs,  
et vous les verrez tel qu'il les a vus – tel des autochtones *blancs*,  
des personnages issus d'un Québec comique,  
de langue ni britannique ni bretonne, une gent de fable,  
une deuxième classe d'aborigènes,  
dociles, domestiqués, de très bons employés,  
d'une humilité telle que même leur tristesse  
s'est faite dialecte pour une farce.

Il est facile d'imaginer le docteur,  
au club, au salon, ou dans le wagon fumeur,  
bâtir sur sa pratique une réputation  
de raconteur.  
Mais le vrai rythme de leur pouls  
son battement l'ignore,  
et de la température de leurs journées, des frissons  
de leurs désespoirs, des fièvres de leur croyance,  
son mercure est silencieux.

### **5.2 Commentaire**

#### **5.2.1 Sujet du poème**

Il est clair que Klein ne témoigne pas d'affection envers le poète William Henry

Drummond : le poème est une condamnation en ligne droite du poète et de son travail littéraire. Les poèmes de Drummond ne sont que de *gaiés études* de cas, dans lesquelles le Canadien français est méconnaissable dans son statut de minorité opprimée. Il accuse Drummond de ridiculiser et rabaisser ce dernier, surtout par le biais de sa langue et de sa prononciation.

### 5.2.2 Contexte du poème

Dans son poème, Klein dénonce la vision ethnocentrique de Drummond à l'égard du Canadien français et l'accuse principalement d'en dénigrer la langue. En voici quelques exemples :

au neuvième vers – « for two-tongued get-togethers are elocutional, »

au onzième vers – « Consider this patrician patronizing the *patois*, »

au quinzième vers – « of speech neither Briton nor Breton, a fable folk, »

au dix-neuvième vers – « made dialect for a joke. »

Klein dépeint l'état de condescendance et de complaisance, qui atteignent leur paroxysme dans les treizième et quatorzième vers de ce poème : « and you will see them as he saw them – as *white natives*, / characters out of comical Quebec, ». L'utilisation de *white natives* nous laisse supposer que Klein saisit parfaitement l'opinion de Drummond, et nous rappelle le titre de l'œuvre de Pierre Vallières *Nègres blancs d'Amérique*, publiée vingt-deux ans plus tard, à la fin de la Révolution tranquille. Le parallèle entre les termes *native* de Klein et *nègre* de Vallières est percutant : le premier fait référence à l'autochtone nord-américain dominé par le colonisateur impérialiste, et le second au peuple noir d'Afrique asservit par les blancs d'Amérique du Nord. Les deux désignent une

population opprimée. Le rajout du mot *white* par Klein et *blanc* par Vallières ramène les deux désignations directement au Canadien français. Dans le poème de Klein, la minorité canadienne-française et sa façon de parler l'anglais, ainsi que leur propre langue, sont vues par Drummond comme une forme de divertissement humoristique pour l'élite.

La poésie de Drummond a récolté un grand succès au cours du dix-neuvième siècle et au début du vingtième. Ses écrits ont été reconnus et ont marqué la littérature canadienne-anglaise. Cependant, au fur et à mesure que le vingtième siècle avançait, sa réputation a reculé. Certains critiques, dont bien sûr Klein, ont accusé Drummond et sa poésie de projeter une fausse image du Canadien français et de manquer grandement de rectitude politique. Il s'ensuit que l'ethnocentrisme de la poésie de Drummond est frappant. *The Habitant* nous présente ouvertement ce qui s'apparente à caste inférieure. (Voir Annexe 5 pour un extrait de *The Habitant*.)

Aujourd'hui, avec le recul du temps, il est possible d'établir une certaine corrélation dans les parcours respectifs de Drummond et de Klein. Les deux sont des immigrants (bien que de différents statuts), ils exercent une profession libérale et font tous deux partie d'une certaine élite. Dans leur poésie, Klein et Drummond compatissent avec le Canadien français, à la différence que Drummond les observe d'un point de vue ethnocentrique (colonisateur) tandis que Klein ressent une connexion plus profonde avec eux (ils font tous deux partie d'une minorité opprimée, la position du colonisé). Le point de vue ethnocentrique persiste dans la poésie de Drummond et prend de l'ampleur avec le temps. Il est facile de comprendre comment celui-ci finit par offenser la société canadienne-française, qui s'affirmera de plus en plus au cours des décennies suivantes.

Il y a aussi une similitude linguistique dans les textes poétiques de Drummond et de Klein; elle se reflète dans une certaine flexibilité linguistique. Ces deux poètes ont voulu transmettre leurs observations du Canadien français, même s'ils n'appartenaient pas à cette population et qu'ils ne partageaient pas leur culture; linguistiquement, Drummond l'a fait en transcrivant leur dialecte, et Klein, en insérant, entre autres, le lexique du français dans ses poèmes anglais. Ce genre d'assemblage linguistique délibéré est un des aspects les plus concrets et les plus visibles d'un texte hybride. Malgré une grande différence d'approches et de points de vue dans leur poésie, ces deux poètes composent des textes hybrides. C'est la juxtaposition des contextes historiques, celui de Drummond et celui de Klein, qui offre cet angle comparatif. Klein, bien évidemment, se porte à la défense du Canadien français opprimé, en raison de la sympathie qu'il ressent pour cette communauté. Drummond, lui, veut partager sa connaissance de ce *peuple de braves gens* en étant fidèle à leur manière de s'exprimer :

[...] I have endeavored to paint a few types, and in doing this, it has seemed to me that I could best attain the object in view by having my friends tell their own tales in their own way, as they would relate them to English-speaking auditors not conversant with the French tongue. (Drummond 1897, en ligne)

Le regard anthropologique (et ethnocentrique) de Drummond est à l'opposé du regard pluriculturel et empathique de Klein – l'un, Drummond, essaie de tailler un portrait poétique en fonction de l'aspect extérieur et superficiel du Canadien français et l'autre, Klein, veut trouver une sorte d'âme sœur en essayant de comprendre les motivations profondes qui animent cette communauté.

### 5.2.3 Défis de traduction

La traduction de ce poème a soulevé très peu de difficultés linguistiques en tant que telles. Cependant, le dernier vers de la première strophe a exigé un choix dans son interprétation : « his patients' health and Irish from his own ». La question posée est à savoir si le passe-temps de poète de Drummond ne serait pas à la source d'une confusion dans l'évaluation de ses patients, serait-il en train poétiser la santé de ses patients, les Canadiens français? Le fait d'être irlandais aurait-il également pour effet de le distancer de ces derniers? C'est l'utilisation de l'adjectif *Irish* qui est à la source de l'ambiguïté. En traduisant le vers de la façon suivante : « la santé de ses patients et l'irlandais de la sienne », je présume que l'adjectif serait remplaçable par le nom *Irishness*, mais en conservant une forme adjectivale. Par contre, en français, le mot peut également signifier la langue du pays, et donc prend en même temps une forme nominale. On peut donc considérer qu'une ambiguïté est maintenue dans la traduction, bien qu'elle ne soit pas la même que dans l'original.

Au douzième vers, la traduction du terme *homespun* (avec *rustique*) n'a pas maintenu la connotation folklorique de l'original, mais a su garder le ton péjoratif global du vers, ce que j'ai considéré plus important à transmettre. Klein voulait démontrer à quel point Drummond rabaisait non seulement le parler local du Canadien français, mais tout son esprit et sa façon de vivre.

## **6. La Vieille dame blanche**

### **6.1 Traduction**

Le placotage paniqué se répétait chaque année.  
Les voisins, agrippant l'ébonite, chuchotaient *Police!*  
Le coin Côte-des-Neiges encore! Les lumières s'allument, les lumières s'éteignent!  
Elle est ici!

Et tous les soirs le sergent, péniblement : Police.  
Et entendait : elle est debout à chaque fenêtre en même temps.  
Elle descend les stores blancs, mais on voit son ombre.  
Des monstruosité

ont lieu dans cette maison. Le sergent rassemble les preuves.  
Rapport : quelqu'un d'anémique est en train de devenir blanchement fou.  
Idem : ce logement est un lieu de contrebande pour lépreux,  
une cache de diamants.

Un repaire enfumé. Cherchez-y vos disparus et vos morts –  
étouffés par des linges, emmurés dans le plâtre blanc.  
Des visiteurs, nous savons, sont venus sans être vus, et le vice présent  
ne peut être révélé.

Mais chaque fois que la police se pointa, franchit le seuil d'entrée,  
il n'y avait qu'une vieille dame blanche, frêle, comme de la poudre,  
avec un sourire plaisant, habitant seule, et personne  
d'autre du tout.

### **6.2 Commentaire**

#### **6.2.1 Sujet du poème**

Au moyen d'une narration habilement rythmée, le poème de Klein fait état d'un amalgame de craintes et de préjugés véhiculés par un voisinage inquiet : de présumés événements se déroulent à l'intérieur d'une maison appartenant à une vieille dame (blanche). Obligé d'écouter et de prendre tout en note, le policier se rend sur les lieux

pour constater qu'il ne s'agit que d'une vieille dame inoffensive.

### 6.2.2. Contexte du poème

Klein situe le poème dans le quartier Côte-des-Neiges de Montréal, considéré un peu comme la campagne à cette époque. Dès les années 1940, les immigrants juifs les plus prospères décident de se déplacer vers des quartiers plus confortables dont, entre autres, Côte-des-Neiges. Il n'y a donc rien d'exceptionnel à ce que Klein parle de ce quartier.

L'utilisation astucieuse de ponctuation (le deux points en particulier) à travers le poème permet à Klein de faire intervenir deux interlocuteurs (la police et les voisins inquiets), interposés d'un narrateur. L'alternance des intervenants n'est pas évidente à la première lecture, mais une fois l'astuce comprise, le va-et-vient entre les locuteurs du poème nous permet de discerner la voix des voisins avec leurs préjugés et la voix de la police, qui les croit atteints d'une certaine folie collective. Un fait intéressant demeure : la raison de ces préjugés reste inconnue. Klein ne nous informe aucunement au sujet de ce qui aurait pu déclencher cette méfiance. Les indices se résument à un affolement général, qui arrive une fois par année (au premier vers), et qui se produit en soirée (au cinquième vers). Serait-ce la nuit de l'Halloween? Les voisins dénoncent à la police, par téléphone (*the black cup*), de soi-disant situations plus farfelues les unes que les autres (troisième et quatrième strophes). La police agit en garde-fou entre la collectivité, empreinte de craintes et de préjugés, et la personne qui les subit, la vieille dame blanche. Ou, se pourrait-il qu'elle cache véritablement des squelettes dans son placard?

Quand Klein aborde le sujet de la folie dans sa poésie, le lecteur averti se demande toujours si ce n'est pas une prémonition macabre de son état à venir. Ce petit poème

amusant, mais trouble, laisse présager la folie de Klein, peut-être bien enfouie et camouflée. Celle-ci peut même se montrer au grand jour sans qu'on puisse la prendre au sérieux.

### 6.2.3 Défis de traduction

Le rythme imposé par la ponctuation et la structure anecdotique du poème lui confère une certaine légèreté. La terminologie vieillie se remarque aisément grâce à l'utilisation des mots de la langue courante de l'époque comme *jangles* et *black cup*. Klein fait aussi allusion à une fumerie d'opium avec *smoke-filled den*, alors que de nos jours on parlerait d'une piquerie pour héroïnomanes. Cette approche détone, comparativement à celle dans ses autres poèmes, qui semblent écrits à l'aide d'un vocabulaire beaucoup plus recherché.

En français, j'ai cherché des mots qui puissent transmettre un vocabulaire propre à la langue parlée. Par exemple, j'ai fait appel au mot *ébonite* qui fait référence non seulement au caoutchouc noir durci utilisé dans la fabrication de téléphones, mais à l'objet lui-même en argot français. Dans le poème de Klein, *black cup* se réfère directement à la forme et la couleur de l'objet. En traduction, le sens du mot contient déjà la couleur de l'objet, une coïncidence fortuite.

Au quatorzième vers, « *cased in the white plaster wall* » a été traduit par « emmurés dans le plâtre blanc ». En français, *cased in a wall* se traduit par un seul mot : *emmurer*.

Dans l'ensemble, *The White Old Lady* se distingue nettement des autres poèmes de la liste des exclus. Klein n'interprète pas l'évènement qui se répète dans le quartier d'une année à l'autre : il ne fait que le décrire. Il n'utilise pas sa terminologie habituelle,

inspirée d'un anglais provenant des classiques et de l'anglo-normand, ce qui change le niveau de langue du poème.

## **7. Le Ring**

### **2.1 Traduction**

L'entonnoir inversé répand sa lumière comme de l'alcool  
sur l'arche romaine des torsos enroulés :  
position, prise et emprise; sous leur cuir  
les muscles aussi gros que des souris : autour du square;  
comme le sexe des étalons la corde raide et ronde :  
tout est force, odeur d'homme, et puissance.

Maintenant, regardez :

Voyez, comme le favori tient le méchant sur sa hanche,  
écartelé,  
lumineux de sueur, de lumière, et de douleur –  
le p'tit gars dans la sixième rangée en arrière – un frère ? –  
saute sur son siège.

Ses bras remplissent l'arène; son anémie  
coule dans les veines bleues de la fumée de cigarette;  
l'aiguille du tatoueur sa voix :

*Donnes-y-là ! Donnes- y!*

Dans son siège, il retombe  
exténué.

### **7.2 Commentaire**

#### **7.2.1 Sujet du poème**

La première strophe met en scène un combat de lutte avec une description de la violence physique entre les deux lutteurs. À la deuxième strophe, comme dans un film, Klein change d'angle, tourne la caméra vers les spectateurs et la fixe sur un individu en particulier. Il décrit l'effet, également très physique, du jeune homme, au combat. Alors que les lutteurs incarnent un état physique athlétique quasi animal, le spectateur, lui, est un *little runt*, doté d'un physique maladif, qui ne peut que s'exciter sur son banc et s'exténuer en agitant ses bras dans tous les sens.

### 7.2.2 Contexte du poème

Au Québec, la lutte a été, et est toujours, un sport extrêmement populaire. Cette activité sportive professionnelle a vraiment pris son envol dans les années 1940 avec le promoteur Eddie Quinn. Celui-ci a su attirer des milliers de spectateurs aux combats qui se déroulaient en hiver dans l'ancien Forum, sur la rue Ste-Catherine, et en été dans le Stade Delorimier. Les notes sur ce poème, qui figurent dans *Complete Poems, Part 2*, révèlent que Klein était un admirateur invétéré de la lutte, malgré le fait qu'il savait pertinemment qu'il s'agissait de combats arrangés. D'après H. S. Abramson, auteur d'un article sur Klein dans le *Jewish Standard*, l'affection que Klein démontrait pour ce sport violent était probablement en réaction à son éducation pacifique. (Pollock 1990, p. 1015) L'article en question a été écrit en 1936. À cette époque, un des endroits populaires pour les combats de lutte était le Mount-Royal Arena, au coin des rues Mont-Royal et St-Urbain. Son emplacement était non loin du cœur du quartier juif de l'époque et très proche d'où habitait Klein au 4857, rue Hutchison, près du boulevard St Joseph. (Caplan 1982, p. 135)

Bien que plus court, ce poème ressemble à *Girlie Show*, puisqu'il évoque aussi une activité populaire et sociale de l'époque. Ces deux poèmes tissent un lien direct avec l'histoire et la culture de l'environnement montréalais des années 1940. Klein démontre son engouement pour la lutte, un sport très prisé à Montréal; par contre, il ne s'insère pas dans l'action de ce poème, comme il le fait dans *The Library* ou *Les Vespasiennes*.

### 7.2.3 Défis de traduction

Dans ce poème, la terminologie m'a posé davantage de problèmes. J'ai initialement

traduit « The inverted funnel pouring... » par « L'entonnoir inversé déverse... ». Mais l'assonance et la consonance malheureuses créées par cette traduction obstruaient l'image élégante de la version anglophone, dans laquelle on peut voir un grand entonnoir qui bascule et qui déverse de l'alcool. J'ai donc opté pour l'usage du terme *répand*, qui correspond non seulement au sens de *pouring*, mais reprend également l'occlusive sourde *p* dans le mot anglais.

Par ailleurs, il est intéressant de noter à quel point le niveau de langue change du début à la fin. Dans la première strophe, l'anglais est travaillé et littéraire. Klein décrit les lutteurs avec des références au latin (*muscles as big as mice* – *musculus* qui signifie littéralement petite souris en latin [Pollock 1990, p. 1016]). Son vocabulaire est riche et varié, comme à son habitude. Mais dans la deuxième strophe, les descriptions sont plus courtes et les mots moins riches, comme s'il essayait de changer le rythme de l'action. Il a fallu tenir compte de ce facteur dans la traduction.

Dans le onzième vers, Klein utilise le terme *runt*. En première traduction, le mot *rejeton* avait été choisi. Mais étant un mot moins courant et plus français de France, il a été préférable de trouver une référence plus commune, voire plus québécoise, sans toutefois se tourner vers le joul. Utiliser le joul en traduction pour la poésie de Klein est problématique. Le niveau d'anglais employé par Klein, étant habituellement plus littéraire et travaillé, ne correspond pas à celui de l'oralité du joul. Il a fallu trouver une expression familière et informelle en français qui soit similaire à *little runt*. Le choix de *p'tit gars* concorde non seulement avec le sens de l'anglais dans le poème, mais aussi à un usage francophone approprié. L'élision de la voyelle *e* dans le mot *petit*, donnant *p'tit*,

renvoie à la langue orale plus familière. Ma justification de ce choix s'appuie sur deux éléments. Premièrement, *petit gars* n'a pas le même sens que *p'tit gars*. L'expression sans élision fait référence à un enfant en bas âge, tandis que l'expression familière avec élision peut aussi signifier un jeune plus âgé, qui peut être de petite taille.

## **8. le Castor**

### **8.1 Traduction**

Il lève son visage d'entre deux âges bêché des racines,  
entend l'agitation lointaine de l'automne. *Le temps file !*  
Bientôt saoul des sucres sylvestres, il sourit en rondins :  
les joies de l'habitat.

Brindilles, branches, tronc mordillé – ils le dentent et le défensif;  
ses pieds palmés de boue, il brille comme en sueur;  
à présent en eau profonde il bâtit sa forêt, fruitée  
de poissons, venteuse de courants, frémissante de silence.

Approche givre, et glace sa boue!

Approche automne floconneux

Son herbage hiberne!

Approchez mois de poudrerie

et toitez-le de blanc par dessus ses plinthes en cristal :  
il attend le printemps – en animal triton.

### **8.2 Commentaire**

#### **8.2.1 Sujet du poème**

Le castor est le personnage principal du poème et donne vie au changement de climat, qui se produit entre l'automne et l'hiver. On y ressent le plaisir du castor à ronger le bois et à préparer son habitat pour les mois d'hiver, durant lesquels il sera bien à l'abri des intempéries dans son environnement aquatique préparé depuis longtemps. Un défi est lancé à l'hiver pour venir confronter l'animal. Mais cette confrontation n'aura jamais lieu, car le castor est tout aussi à l'aise dans la forêt que dans l'eau, sous la glace, bien protégé jusqu'au printemps.

### 8.2.2 Contexte du poème

Pourquoi Klein a-t-il écrit un poème avec le castor comme sujet principal? À son époque, le symbole historique du Canada se trouvait déjà sur la pièce de cinq cents, et ce à partir de 1939. Malgré cette interrogation, le sujet de ce poème semble demeurer en lien avec le thème canadien-français dans la poésie de Klein, mais est-ce vraiment le cas? Avec le temps, le castor, une figure symbolique, est devenu plus étroitement et plus officiellement lié avec le Canada qu'avec le Québec, qui s'est vu attribuer le harfang des neiges comme emblème en 1987. Le timbre nostalgique et complaisant des vers a surtout retenu mon attention. Est-il possible d'imaginer le Canadien français rural du milieu du vingtième siècle à la place de ce castor, en train de se préparer pour l'hiver? Cela semble être à l'opposé de ce que Klein affiche dans la plupart de ses poèmes de la Suite canadienne. On ne ressent pas ici la connexion profonde, issue d'un destin semblable entre deux communautés, juive et canadienne-française. Je n'ai trouvé aucune trace de commentaires au sujet de ce poème, que ce soit dans les ouvrages de Pollock, de Caplan, de Waddington ou dans la revue *Ellipse*. Même dans les *Notebooks*, Klein lui-même ne l'a pas commenté, probablement parce qu'il le trouvait de moindre importance.

### 8.2.3 Défis de traduction

L'absence de contexte de ce poème est amplement compensée par le défi qu'a occasionné sa traduction. La façon dont Klein a agencé ses mots en changeant certains rôles syntaxiques m'a compliqué la tâche : les noms sont devenus des verbes (*teeth*, *tusk*, *breezed*, *fruited* et *roof*); à une occasion, un verbe intransitif est devenu transitif (*smiles logs*) et dans un style typiquement kleinien, on constate l'inversion de clauses (*in deep*

*water builds his forest, his herbage hibernate et whitely roof him over*). Le poème est également rempli d'allitérations – *far ferment of the fall, bitten bole, fruited with fish, flakeful fall, herbage hibernate*. Cet assemblage syntaxique particulier oblige une lecture attentive afin de suivre l'auteur dans l'imagerie qu'il crée. Les aspects les plus difficiles à traduire ont surtout été associés au vocabulaire. Dans le premier vers, Klein utilise *middle-aged cabby-face* pour décrire le visage du castor. Présente dans une traduction de Rabelais par Urquhart en 1653, la référence au mot *cabbies*, suivi du mot entre crochets « [bêches] » en note de traducteur, a permis de découvrir le sens du terme d'origine. *D'entre deux âges* a été choisi pour traduire *middle-aged*. Cette expression correspond bien au fait d'avoir atteint un plateau de la vie – n'étant pas vieux, mais ayant assez vécu pour ne plus se retrouver à la merci de l'hiver qui approche.

La prochaine complication s'est située au cinquième vers avec les noms *teeth* et *tusk* que Klein a converti en verbes. Les branches et les brindilles que le castor tient entre ses dents lui donnent l'allure d'un animal plus imposant qu'il l'est en réalité en le dotant de grandes défenses. Alors dans la traduction, j'en ai fait de même en transformant les noms en verbes : « Brindilles, branches, tronc mordillé – ils le dentent et le défensifent ».

Au douzième vers, Klein reprend cette transformation grammaticale de nom en verbe avec *roof*. Le mot français correspondant, *toît*, ne se convertit pas esthétiquement en verbe. J'ai donc opté pour *toiture* afin d'en faire : « et toiturez-le de blanc par dessus ses plinthes en cristal ».

Enfin, l'expression qui a exigé le plus de réflexion se trouve au second vers : « *The time!* » Le temps qui s'écoule ne se fait pas attendre; l'automne se fait entendre au loin

avec les feuilles qui s'agitent dans les arbres, il faut donc se préparer pour l'hiver sans perdre de temps. Mais comment traduire ceci? La locution « *Le temps!* » ne traduit pas l'urgence ressentie en anglais; de plus, elle crée une ambiguïté en ajoutant la notion « du temps qu'il fait » en englobant la préoccupation des intempéries hivernales à venir, ce qui n'est pas du tout compris dans l'original. J'ai donc préféré la locution « *Le temps file!* » qui représente bien le temps qui file à toute allure, comme en anglais.

## **9. *Square Dominion***

### **9.1 *Traduction***

Ici dans une soudaine clairière précipitée entre les briques  
notre culture prend une pause afin de rassembler les indices  
qui façonnent le pays en miniature  
qui montre, dans un espace à peine plus grand qu'un pâté de maisons  
le pays composé : ses arbres indigènes bien aimés;  
lettrées sur la pelouse, quelques pétales de sa flore;  
et dans ses chemins croisés la forme d'un drapeau.  
Nos valeurs sourient dans ce square, nos [...], nos manières :  
le gâteau de noces de trente étages en pierre à chaux  
La Sun-Life enfournée pour consacrer sa semence;  
les apôtres en toiture qui en verdoyant bénissent leurs ouailles  
et les hommes sur les bancs qui ne se lèvent que pour mendier.  
Nos dialectes : le bronze de Bobby Burns  
estimé des hommes d'affaires une fois l'an,  
la calèche au coin, roulant depuis la vieille France  
et l'éloquence étrangère de la porte d'hôtel  
convergent, comme dans une salle d'écoute radiophonique, ici.  
Mais ne s'attardent pas; mais bruient donc  
en tramway à travers la ville angulaire, en passant par le  
tunnel à travers la montagne vers les banlieues, en  
train qui siffle de ce terminus  
vers le plat, le haut, le sombre, les distances ensoleillées.

### **9.2 *Commentaire***

#### **9.2.1 *Sujet du poème***

Ce poème offre un aperçu réaliste du Montréal d'une autre époque, celle où l'anglophone protestant régnait en maître sur l'économie et le commerce. Klein y symbolise l'ordre britannique sur le territoire canadien par l'Union Jack, la richesse et le commerce par l'imposant bâtiment de la Sun Life. La culture y est représentée par la statue du poète Bobby Burns, et la religion du Canadien français par les statues et la cathédrale

anciennement nommée Saint James (actuellement Marie-Reine-du-Monde). Le poème de Klein est un prisme qui décompose Montréal en une série de nuances culturelles et dialectales. (Bentley 2011, en ligne) Ce portrait socioculturel est d'autant plus kleinien qu'il fait ressortir les nombreux dialectes entendus à Montréal rappelant sa *jargonning city*. Cette fois-ci, Klein fait référence à l'anglais, au français, et à *l'éloquence étrangère* des voyageurs. Ces langues convergent les unes vers les autres dans cet espace qui ressemble à *une salle d'écoute radiophonique* et de là, partent en tramway, ensuite en train, de plus en plus loin vers l'ouest.

### **9.2.2 Contexte du poème**

On ressent véritablement la fierté de Klein pour la composition hétéroclite, multiculturelle et coloniale du Canada. Cependant, la culture juive ne figure pas ouvertement dans son poème : on ne retrouve aucun symbole dans cet espace géographique de Montréal.

Le poème de Klein est étonnamment d'actualité. En dépit de sa récente rénovation terminée à l'été 2011, le Square Dominion, nommé en 1967 *square Dorchester*, du côté nord du boulevard René-Lévesque, et *Place du Canada*, du côté sud de ce même boulevard, demeure un endroit plus étroitement lié au Canada qu'au Québec dans l'esprit des Québécois. L'énorme *Unity Rally* du 27 octobre 1995 – réunissant environ 150 000 participants en désaccord avec la souveraineté du Québec à trois jours du vote référendaire – a laissé une image indélébile dans l'esprit des Québécois souverainistes qui ont perdu ce suffrage par une fraction de pourcentage. Les dessous politiques de cet évènement provoquent encore de nombreuses discussions animées, et on peut penser que

le choix de l'emplacement pour ce *rassemblement de l'unité* n'a certainement pas été fait par hasard. Même plus loin dans le poème, Klein mentionne le tunnel sous le Mont-Royal; récemment, ce même tunnel, encore aujourd'hui extrêmement achalandé par nos trains de banlieue, a fait la une des journaux en raison de son manque de sécurité (novembre 2011 – La Presse); et finalement, Klein parle de la gare Bonaventure, qui est aussi connue de nos jours sous le nom de Gare Centrale. Il est rassurant de savoir que ces points de repère géographiques existent encore et qu'ils ont tous autant d'importance de nos jours.

Le ton extrêmement colonialiste, où l'anglophone est plus en relief, pourrait constituer la raison possible de l'exclusion de ce poème du recueil *The Rocking Chair*. La satire du colonisateur anglophone, protestant, membre fondateur du pays est aux antipodes de la vie du Canadien français décrit dans *Parade of St. Jean Baptiste*. Dans *The Library*, Klein démontre avec brio l'influence anglo-protestante qu'il a subie lors de son passage à l'école secondaire Baron Byng et à l'Université McGill et fait à peine allusion au pouvoir francophone, le clergé, en mentionnant les apôtres qui coiffent la cathédrale St-Jacques. De façon tout aussi minime, au quinzième vers, il nous rappelle les origines du Québécois avec sa *vieille France*.

Un fait amusant est ressorti des vers quinze à dix-sept, alors que je les faisais lire par un professionnel de l'industrie de la restauration et du tourisme du Vieux-Montréal et du centre-ville. Il m'a raconté que, dans les années 1970, les calèches du Vieux-Montréal portaient de la rue St-Jacques, en face d'un restaurant nommé La Vieille France (Annexe 6), et se dirigeaient vers le grand hôtel Windsor du Square Dominion. Il m'a été

impossible de savoir si cet itinéraire était similaire à la fin des années 1940, mais quoi qu'il en soit, j'ai trouvé la coïncidence bien poétique.

the calèche at the curb rolled from old France  
and the hotel-door's foreign eloquence  
converge...

la calèche au coin, roulant depuis la vieille France  
et l'éloquence étrangère de la porte d'hôtel  
convergent...

### 9.2.3 Défis de traduction

Dans *Dominion Square*, la limpidité du rythme va en s'accéléralant, de l'image du square jusqu'au voyage dans la ville et dans le temps, qui mène éventuellement vers le reste du pays. Les mots et les vers en anglais sont courts et précis. En français, ils prennent de la longueur et parfois ne parviennent pas à la même fluidité de pensée. Tout particulièrement le vers suivant :

and the men on benches who only rise to beg. (Klein)

et les hommes sur les bancs qui ne se lèvent que pour mendier. (traduction)

Dans la phrase nominale *les hommes sur les bancs*, la répétition de l'article alourdit le vers et la négative *ne...que* vient l'allonger davantage. Un autre endroit où cet effet est également ressenti est au quatrième vers – *a city block* devient *un pâté de maison*. Le sens est correct, mais le *pâté de maisons* ne transmet pas la vision des grands immeubles du centre-ville de la même façon.

Et finalement, l'hypotypose rendue vivante par le verbe *dropped* dans premier vers (« Here in a sudden meadow *dropped* amongst brick ») a été traduite par *précipitée* (« Ici

dans une soudaine clairière *précipitée* entre les briques »). Il a fallu trouver un mot dont le sens était en mesure de recréer l'image de cette clairière qui apparaît soudainement au sol, entourée de bâtiments imposants et en hauteur.

## ***10. M. le juge Dupré***

### ***10.1 Traduction***

M. le juge Dupré a toutes les qualités.  
Particulièrement la gratitude.

*Exempli gratia :*

Il n'y a dans la cour de Dupré –  
depuis que M<sup>e</sup> Hamelin de la firme  
Hamelin, Hamelin, Couillard et Foy  
lui a obtenu et offert son siège sur le banc –  
il n'y a dans la cour de Dupré  
jamais de causes perdues  
jamais, au grand jamais perdues  
par Hamelin, Hamelin, Couillard et Foy.

### ***10.2 Commentaire***

#### **10.2.1 Sujet du poème**

Ce petit poème ironique, une accusation à peine voilée, suggère qu'un certain monsieur Dupré aurait obtenu son siège de juge à la cour, à l'aide de pressions exercées par une firme d'avocats malhonnêtes.

#### **10.2.2 Contexte du poème**

L'humour, sur le monde juridique, prend toute la place dans ce petit poème, et le sujet, a une résonance bien actuelle. La nomination des juges est redevenu un sujet d'actualité au Québec depuis la Commission Bastarache, mise sur pied au printemps 2010. Le patronage dans ce processus soi-disant intègre ne fait guère de doute alors que des listes de candidats potentiels, bien souvent amis du parti au pouvoir circulent entre les ministres avant que le ministre de la Justice exerce son choix. Klein, quant à lui, va encore plus loin

dans sa dénonciation en nous informant que le juge nommé, le juge Dupré, se sent redevable à son *commanditaire*, et par conséquent lui laisse gagner ses causes. Étant lui-même avocat, il se pourrait que Klein parle en toute connaissance de cause, par contre il fait rarement allusion à sa vie professionnelle dans sa poésie. Toutefois, il a déjà fait référence à Samuel Bronfman et au travail de « nègre » qu'il a accompli pendant très longtemps pour lui, comme dans son poème *My Dear Plutophilanthropist*. Il se peut que ce poème, *M. le juge Dupré*, soit le fruit d'une frustration professionnelle, à la suite d'un événement concret, survenu lors de sa pratique de droit. Il s'agit du seul poème qui fait référence aussi directement à sa profession d'avocat. Cependant, il m'apparaît évident que *M. le juge Dupré* ne pouvait se retrouver dans le recueil *The Rocking Chair and Other Poems*. L'accusation qui y figure, bien que tournée en dérision, est sérieuse et aurait pu causer des problèmes à Klein, mettant en péril sa pratique de droit. Il ne faut pas oublier que cette profession constituait son principal gagne-pain, sans quoi il n'aurait pu se permettre d'écrire sa poésie; il devait donc le garder à l'abri de tout conflit.

En traduction, le poème a pris une tournure qui, à la lecture, prend des airs surréalistes d'un poème de Jacques Prévert (*au grand jamais* – utilisé au dixième vers de la traduction – est le titre d'un poème de Prévert). Klein utilise ici un style inhabituel; les mots choisis et leur disposition dénotent un style dépouillé, et la répétition du nom du cabinet d'avocats ponctue la fin du poème de façon très rythmique. Ensuite, le nom de ce cabinet d'avocat est caricatural en soi, et je m'explique. Premièrement, le ton pompeux de la répétition des noms de famille identiques de tous les « partenaires », afin d'afficher leur importance, veut mettre en évidence le statut social prétendument élevé des avocats.

Deuxièmement, le sens péjoratif des deux derniers noms de famille Couillard et Foy, peut susciter un sourire, renvoyant au Canadien français qui a des couilles (du culot) et la foi. De prime abord, le nom de la firme peut sembler étrangement francophone dans ce poème de langue anglaise. Il faut savoir qu'à cette époque, au Québec, le seul moyen d'accéder au pouvoir et de sortir de la misère pour l'homme francophone était de devenir soit prêtre, soit avocat. La faculté de droit de l'Université de Montréal, un univers francophone que Klein connaissait bien, y ayant étudié lui-même, donnait un accès à la profession d'avocat. Il a même écrit le poème *Université de Montréal*, qui se trouve dans le recueil *The Rocking Chair*, au sujet de cette faculté et de ses étudiants.

### 10.2.3 Défis de traduction

Le ton rafraîchissant du poème, plutôt que de constituer un problème au moment de traduire, m'a beaucoup plu. Le style, surtout à la fin de la deuxième strophe, s'apparente aux comptines d'enfants avec leurs rimes et leur rythmique à base de répétitions :

(comptine d'origine montréalaise)

Turlututu chapeau pointu  
Maman voulait m'y battre.  
J'ai passé par la p'tite rue,  
Maman m'a pas battue.  
(Baucomont 1976, p. 129)

Comme le poète unanimiste Georges Chennevière l'a très bien constaté au sujet des comptines d'enfants :

L'onomatopée, l'énumération fantaisiste, l'imitation, le jeu inconscient des sonorités, la périodicité de mètres prêtent à ces improvisations enfantines une valeur éternelle et profonde. Je fais peu de cas du poète et du musicien qui ne tirerait pas profit de pareilles leçons. Il suffit d'avoir un peu d'oreille pour saisir

dans ces vers, en apparence puérils, une des correspondances intimes qui ont enrichi le fond et la forme de la poésie et de la musique moderne. (Baucomont 1976, p. 25)

L'oreille de Klein avait déjà saisi ces subtilités dans la poésie qu'il avait composée pour les enfants au début des années 1930, publiée principalement dans son recueil *Poems* en 1934. (Pollock 1990, p. xviii) La rime en alternance dans son poème *Doctor Dwarf* (Pollock 1990, p. 292) rend bien ce ton amusant et enfantin.

Du côté linguistique, cela a entraîné la conversion du premier vers de la deuxième strophe en phrase négative – « Il n'y a dans la cour de Dupré » – afin de traduire *no cases* par *jamais de causes* au neuvième vers – « jamais de causes perdues ».

## ***11. La Parade de Saint-Jean Baptiste***

### ***11.1 Traduction***

En banderole, et en rang, et à ses places fixées  
l'enfilade de vêtements colore l'air.  
Roulent ici les bâtons des tambours ronds  
ruminant au commencement, et ici sonnent  
annonciatrices, ultramontaines, les  
fanfares du jubilé!  
Elle se meut : festive et puissante la chevalerie  
avance le chef, la loi en croupe et courbettant –  
la fin et la force, tresse et muscle ondulants –  
Ô centaures en gambade!

Tous se meuvent comme dans un jardin, se mouvant entre  
de gaies altitudes de fleurs, populeuses  
de tous les quartiers et comtés bourgeonnants ici :  
rubans et contenances, joies et couleurs –  
nuances du méridien, le bleu,  
le rose, le vert, le blond, toutes lumineuses  
de ce riche spectacle devenu héliotrope,  
gracieux et lévitant : le Québec, son peuple :  
flottement de visages; badinage de pétales :  
du profond des banlieues font surface sur  
le Réal pour espionner l'Imagination.

Applaudissements! Ovations de hourras! Là passent  
devant les visages fleurissants, imagées, les  
fables animalières, les mythes du crayon de l'écolier,  
le voyage et la découverte de la nourrice :  
rédimé et peint est l'Indien;  
les sirènes des lacs chantent à nouveau; et la sorcellerie  
à nouveau change Cendrillon en princesse,  
(par Massicotte, recherche; et courtoisie  
de Simpson et d'Eaton T. et fils)  
résiste ! résiste ! le cocher de la *chasse-galerie*.  
Oh, tous, – parents, leurs enfants en épauettes –  
Ici tous sont dauphins d'une emperie disparue.

Le grand progéniteur ! Hébert ! Salut  
comme dans un tableau revivifié  
le fiat pionnier, le geste patrimonial

qui déracine la forêt en prairie !  
Surgissent, les visions de fermes parcellisées par les rivières !  
Conjurées, les paroisses en parallélogrammes,  
le foyer verdoyant de la chapelle ! (Cette scène,  
habitants de la ville poussiéreuse et enfumée  
emmurés en canyons de granite et contraints,  
ne voile-t-elle pas vos yeux des mémoires  
sylvestres, champêtres ? Ne palpite-t-elle pas de peine  
courante nostalgique loin de l'usine  
vers les libertés des montagnes et la large campagne ?)

Maintenant, dans leur vision, des paroisses  
avec les gonfalons émergent juvéniles  
l'école et les séminaires, puissants de race :  
nom après nom, de grande fame caténaire,  
orgueilleux de tradition. Martyr et saint  
chrysostome leurs standards. L'aspiration  
les entoure, et le douaire futur du pouvoir –  
régénère, augmente : la nation.  
Les berceuses sont ses antennes; ainsi survit  
le Québec phyloprogéniteur; ainsi il grante la survie  
à la culture germée qui est ailleurs enterrée.  
Oui, ici avec les étudiants et leurs docteurs en casaque,  
les anges d'Aquin dansent leurs danses,  
et marchent les mascottes pieuses de Saint-François.

Québec, Québec, qui depuis les longs temps blanchis –  
*infidelium partes* – a multiplié  
ses païennes bêtes et ses sauvages peints –  
(tandis que Rome s'est arrondi du dôme de St-Pierre  
et l'Europe verticale de constellations  
soutenues par les tours et les croix) – est toujours riche  
de royaumes spirituels fondés par les Jésuites,  
et de Sabbats des moines de Yamachiche.  
Les croix de clergé, luxe armorial,  
toujours vivifiées de leurs insignes  
l'air évangélique, et les bénédictions  
douce-digitales de prêtres et d'éminence  
quadrillent toujours l'instant inhospitalier.

Et soudain! la camaraderie et les farces.  
Ablutionné et pompeux, guindé, le maire rotond  
(souvenez-vous dans Maisonneuve son discours animé –  
*Cyrano, né p'tit gars de Sainte-Marie* ?)

maintenant avec la chaîne, et magistral,  
se promène, flanqué des hauts gradés de la ville.  
Ceux-ci ne sont pas allégoriques; le peuple  
familier, toujours, comme si face à des candidats,  
crie des allusions, des scandales; parodie  
les clichés et la suave rhétorique.  
Mais non concernés et ternes, les élus marqués  
marchent les reconnaissances à travers la colonnade –  
ineffablement corrects.

Patronal, d'une héraldique récente :  
le piston sinistral, la coigne scutiforme,  
le blason et le baron des banques, – la seigneurie  
du capital, nouveaux maîtres du domaine.  
Regardez, le voici, le magnifico de la pulpe,  
et ici le nabab de la mine du Nord;  
cet homme c'est les fourrures, et cet homme les hommes  
le désignent factotum. Aux serviteurs pour leur gage,  
*le peup'*, le docile, les incognitos  
pauvres, ils leur offrent l'hommage de la journée,  
mais ils savent que leurs saisons leur appartiennent,  
étant loyaux, peu coûteux, liges.

Ô qui peut mesurer la puissance des symboles ?  
Le geste hiératique meurtrier du chagrin ?  
La glose sur la souffrance ? Le jouet bijouté  
qui emporte au loin quotidiennement l'angoisse ?  
Pendant les saisons grises et le cœur frustré,  
donc, ces rituels, qui sont une thérapie,  
un apaisement cérémonial. Ô  
simple et seul sur le calendrier  
le jour du Baptiste avec rite et ravissement teinte  
la douleur qui pour son annuaire de jours  
dansera, réfractera, les images de cette seule journée.

Partie est l'enfilade; le peuple  
en groupes chromatiques à travers les boulevards  
se dispersent; les spectateurs des bancs et des poteaux, descendent;  
le trafic ganté gesticule; les klaxons sonnent;  
tout mouvement est pastel; gala et gai  
le tramway bruyant de pique-niques.  
C'est un prélude aux pléiades  
qui de pyrotechniques cette nuit seront illuminées  
*pères de famille* idylliques et contents,

et dans le bocage dense l'ancienne expérience intime.

## ***11.2 Commentaire***

### **11.2.1 Sujet du poème**

Le sujet de ce poème monumental est la parade annuelle de la Saint-Jean Baptiste qui défile, encore aujourd'hui, sur les artères principales de la ville de Montréal tous les 24 juin. Klein y brosse un portrait social du Canadien français de l'époque – coloré, joyeux et sous l'emprise de plusieurs pouvoirs religieux, financier, politique et social qui l'obligent à se définir à travers eux.

### **11.2.2 Contexte du poème**

Il faut avoir une certaine *chutzpah* (une certaine audace) pour entamer la traduction de ce poème monolithique n'étant ni Juive, ni entièrement Québécoise. Mais Klein non plus n'appartenait pas à la culture et à la communauté qui fait l'objet de ses vers. Il s'est approché d'un univers qui, de nos jours, est un terrain glissant pour quiconque « n'appartient » pas à cette culture, car celle-ci fait aussi figure d'identité nationale. À la fin des années 1940, la dynamique culturelle canadienne-française était très différente. La Révolution tranquille allait devoir attendre un peu plus d'une dizaine d'années avant de pouvoir changer la donne. Je ne peux, avec certitude, deviner ce qu'un Canadien français aurait ressenti à la lecture de ce poème en 1947 mais la très sérieuse *Action universitaire* de Montréal y alla de son compliment à l'endroit de Klein [...] : [...] Il y a chez Klein une certaine tendance à l'observation à la fois ironique et amusée qui lui permet la reconstitution de tableaux charmants, où le trait frôle parfois la caricature, sans jamais aucune trace d'aigreur ou de moquerie. (Ancil 1997, p. 117)

Aujourd'hui, je soupçonne une grande majorité de Québécois de ne connaître ni l'existence de Klein, ni l'histoire de la communauté juive de Montréal. Il faut une grande ouverture d'esprit pour comprendre la démarche de Klein dans son approche poétique à cette culture *Autre*. Klein a prodigué un effort dans ce poème pour transmettre sa compréhension du Canadien français à son lecteur. Est-il possible que ce même lecteur perçoive cet effort tel que Klein a perçu celui de Drummond dans son poème *The Habitant*, c'est-à-dire empreint de condescendance et d'ethnocentricité?

Klein voit la situation sociale, culturelle et politique du Canadien français à travers le filtre de sa propre culture. Ceci a été clairement établi par les recherches de Pierre Anctil, Usher Caplan, Zailig Pollock, Ira Robinson, Sherry Simon, Miriam Waddington, et bien d'autres qui se sont penchés sur Klein et son écriture. Donc, ce regard kleinien ne serait-il pas enclin à une certaine forme d'ethnocentrisme ? Et si cela s'avère être le cas, est-ce qu'elle est mauvaise en soi ? La capacité de recul nécessaire à l'auteur ou au traducteur pour éviter d'acculturer son travail vient, en partie, du temps qui s'écoule entre l'objet ou le sujet des écrits et les écrits eux-mêmes. Klein, lui, n'en avait aucun vis-à-vis du Canadien français et de sa situation sociale, puisqu'ils vivaient tous les deux ces événements en même temps. Par contre, il avait une distanciation beaucoup plus grande par rapport à sa propre culture juive et yiddish et la modernité du monde qui l'entourait. Il a pris son bagage ethnique et culturel avec lui dans sa lorgnette, s'est dirigé droit vers l'environnement qui se trouvait à proximité de lui et a écrit ses poèmes. Loin de moi de vouloir juger Klein dans son approche, il me faut simplement en tenir compte dans la traduction et ne pas user de mon propre manque de recul pour acculturer son travail au

nom de la rectitude politique afin de plaire aux lecteurs. Je trouve ce poème excessivement intéressant en raison du regard que porte Klein sur l'ensemble d'une communauté, et édifiant en ce qui a trait à sa composition linguistique. À la troisième strophe, il se permet une critique parfois moqueuse en ce qui concerne la commandite des mythes canadiens-français par les grands magasins de l'époque, ou bien l'appel d'une vie plus simple à la campagne pour les citadins, à la cinquième strophe. Il caricature également le territoire « des sauvages », avec *infidelium partes*, qui finissent par être soumis à la religion, à la septième strophe. Klein fait aussi référence au Canadien français comme un *peup'* facilement amadoué par les industriels qui l'exploitent. Il conclut le poème avec le fait que cette journée n'est qu'un répit annuel, accordé aux Canadiens français par les riches et puissants industriels, et qu'ironiquement, ces mêmes Canadiens français semblent heureux et satisfaits de cette maigre pitance. La lecture du poème peut donner l'impression d'une parodie triste, mélancolique et fatidique où Klein remet en question la représentation des symboles.

Il n'est pas facile de faire comprendre au lecteur occasionnel que cette façon de traiter un sujet si délicat fait partie d'une tradition juive, qui consiste à parodier l'objet concerné. Le problème est que cette tradition juive n'est pas perçue comme aimable dans la culture canadienne-française et québécoise. Cet obstacle de compréhension entre deux mondes culturels (Margolis citant Klein in Raavin et Simon 2011, p. 87), c'est-à-dire ce qui est permis en regard des sensibilités culturelles dans la littérature juive versus ce qui est permis en regard des sensibilités dans la littérature canado-anglaise, est toujours d'actualité.

L'appréciation et la compréhension de ce poème en français rencontrent un obstacle encore plus grand avec la notion de l'identité nationale québécoise rajoutée au mélange. La question principale du Québécois pourrait être : de quel droit Klein pense-t-il pouvoir donner *son* interprétation de *notre* combat culturel et en plus [pour les plus sensibles] de s'en moquer ? Le fait que Klein appartenait aussi à une minorité opprimée, tout comme le Canadien français de son époque, ne saurait faire le poids aujourd'hui en réponse à cette question; le lien de minorité opprimée à minorité opprimée, avec lequel Klein s'identifiait, est trop lointain. Au Québec, de nos jours ce qui nous distingue les uns des autres, c'est la langue. Klein est, à toute fin pratique, considéré comme un anglophone pour le francophone. Même si Klein a visé très juste dans sa description du défilé de la Saint-Jean, sa position actuelle, en dehors de la communauté québécoise, le maintient en équilibre précaire. Dans quel sens le lecteur québécois francophone basculera-t-il ? Va-t-il aimer ce que Klein a écrit ou sera-t-il outré ?

De nos jours et depuis toujours, la Saint-Jean Baptiste, sa parade et maintenant son spectacle au parc Maisonneuve, suscitent une ardeur patriotique de la part des Québécois, surtout en ce qui concerne l'expression de la langue française, organe par laquelle passe son identité. Le fait que Klein écrive en anglais le classe immédiatement dans le camp opposé, celui de l'anglophone. Est-ce que ses opinions nuancées, situées en dehors de la langue d'usage (la langue tutélaire), sont assez fortes pour attirer la sympathie des Québécois ? Récemment, à l'automne 2011, le Mouvement Montréal français (MMF) exigeait le boycott des commerces qui ne respectaient pas la Loi 101. Ce boycott visait spécifiquement les commerces arborant des enseignes en langue anglaise. Et pourtant,

comme mentionné dans l'introduction, la porosité de cette identité québécoise laisse entrer quantité d'autres cultures, mais comme le MMF l'indique, à condition qu'elles utilisent le français pour communiquer. Catherine Leclerc l'explique de cette façon : « C'est que la langue en contexte québécois, est à la fois un cheval de bataille et une source de tensions. Dans le discours médiatique et politique, elle apparaît comme le point névralgique par lequel se constitue l'identité culturelle. » (Leclerc 2011, p. 58) Dans ce cas-ci, il est difficile de démêler le politique et l'histoire de la littérature.

Dans le contexte de l'œuvre de Klein, ce poème a été publié en 1948 dans la quatrième édition de la brochure émise par le Congrès juif canadien intitulé *Huit poèmes canadiens* ainsi que dans l'édition de février du *Canadian Forum*. (Anctil 2004, p. 358) À cette époque, Klein avait été loué par la communauté canadienne-française pour sa sensibilité à son endroit. Mais il a suffi d'une lettre de Klein au réviseur de chez Ryerson Press pour exclure ce poème du recueil *The Rocking Chair and Other Poems*. Ce poème emblématique sur la parade de la Saint-Jean Baptiste renvoie à une symbolique puissante en ce qui a trait au peuple et à l'identité canadienne-française. Comme l'a remarqué Sherry Simon, la majorité des poèmes du recueil *Rocking Chair* sont non seulement urbains mais nous baladent dans la ville de Montréal pour mettre en lumière les nuances, les contradictions et la variété de cette urbanité et ce, malgré le titre du recueil qui met l'emphase sur l'état d'inertie de la vie rurale québécoise (Simon in Ravvin et Simon 2011, p. 148). *Parade of St. Jean Baptiste* correspond tout à fait avec ce regard et à ce que Pierre Nepveu appelle « an astonishing mapping of Montreal » (Nepveu dans *Ellipse* 1996, p. 74) Le poème concorde parfaitement avec les poèmes du recueil.

### 11.2.3 Défis de traduction

Traduire ce poème a été un défi important. Certains aspects particulièrement tenaces ou fortuits ont forcé des choix de traduction qui n'ont pas toujours été satisfaisants.

De prime abord, le poème est long : il contient 119 vers et est divisé en dix strophes. Klein le parsème de mots anglo-normands, dont l'étymologie est commune au français et à l'anglais. Mais il y a aussi tout le milieu et les origines juives de Klein qu'il ne faut pas mettre de côté. Par exemple, à la première strophe, Klein fait appel aux *fanfares of jubilee*. L'année du jubilé (*the year of Jubilee*) est définie dans la Torah comme une année d'émancipation et de restitution que l'on déclare de la façon suivante :

by the blast of trumpets throughout the land; during [the year of jubilee] the fields were to be left uncultivated, Hebrew slaves were to be set free, and lands and houses in the open country or unwalled towns that had been sold were to revert to their former owners or their heirs. (OED, en ligne)

Le sens de ce défilé pour le Canadien français, mentionné au début du poème de Klein, rejoint tout à fait la définition citée ci-haut :

Roll now with the batons of the tambours round  
ruminant with commencement, and now sound  
annuciative, ultramontane, the  
fanfares of jubilee!

Pour le Canadien français, la journée de la Saint-Jean Baptiste était sa journée d'émancipation. Faire correspondre l'évènement de la religion juive à l'évènement culturel canadien-français a permis à Klein de tracer un lien entre les deux communautés, comme une main tendue vers l'Autre. Klein est passé maître dans ce genre de finesse littéraire et c'est exactement ainsi que son hybridité s'exprime, en superposant un aspect d'une culture sur une autre, sans jamais forcer l'assemblage. Dans le cas de Klein, sa judéité et son

attachement à la communauté demeurent essentiels à sa personne : « it is impossible to understand [him] without taking his Jewishness into serious consideration. » (Robinson in Ravvin et Simon 2011, p. 98), « ... for him, belonging to a community never meant the exclusion of others. » (Melançon in Ravvin et Simon 2011, p. 74) Donc, il a fallu garder cette sensibilité bien en vue durant la traduction.

Dans le dernier vers de la deuxième strophe, Klein écrit « the Real to spy Imagination ». La majuscule est très rarement utilisée autrement qu'en début de phrase par Klein et même cela, pas régulièrement. Mais ici, il en emploie deux en milieu de vers : *Real* et *Imagination*. Se pourrait-il que *Real* soit Montréal, Mont-Royal ou une combinaison des deux ? Voici les quatre derniers vers de la strophe :

... Québec, its people:  
flotation of faces; badinage of petals:  
profound from the suburbs surfaces on  
the Real to spy Imagination

S'agirait-il d'une grande quantité de personnes qui affluent du fond des banlieues vers Montréal pour assister à ce défilé afin d'être émerveillées par les chars allégoriques, les uns plus imaginatifs que les autres ? Mais alors, pourquoi une majuscule à *Imagination* ?

Du côté linguistique, la traduction a occasionné son lot de difficultés. D'une part, les mots *bilingues*, provenant du vocabulaire anglo-normand et latin, ont facilité leur correspondance vers le français; voici une liste des *mots bilingues* les plus évidents : enfilade, vestment, tambours, ruminant, commencement, annuciative, puissant, undulant, populous, vert, badinage, epaulettes, deracinating, verdant, immured, campestral, champaign, berceuse, cassock'd, armorial, ablute, promenades, suave, clichés, colonnade,

paronial, sinistral, seigneurie, domain, quotidien, dolor, annuaire, pleiades, illumine, boskage. Mais dans la traduction, tout le côté *bilingue* du poème s'est métamorphosé. La sonorité plus *normande* qu'*anglo* dans l'original a changé de place. J'ai voulu faire ce que Klein lui-même avait fait dans son poème – il fallait que des mots français retiennent des origines anglophones pour maintenir cette *bilinguisation*. Le problème est que ces mots ne sont pas les mêmes que ceux que Klein a employés pour créer son contraste linguistique entre le français et l'anglais. Par exemple, le deuxième vers de la première strophe, *the enfilade with vestment colours the air*, devient en français *l'enfilade de vêtements colore l'air*. La version française ne retient aucune sonorité anglophone. Par contre, le cinquième vers de la quatrième strophe, *Surge, visions of farms the rivers parcelled out!* est devenu en traduction *Surgissent, visions de fermes parcellisées par les rivières*. Le terme *parcelliser* n'est pas un verbe fréquemment utilisé en français, il a une sonorité plutôt anglaise, surtout si on tient en compte l'expression *parcelled out* qui est beaucoup plus commune en anglais. Dans ce cas, j'ai donc inséré cette sonorité anglophone. Voici quelques-uns des mots à sonorité anglophone dans la traduction, et qui ont tous une étymologie anglo-normande ou qui proviennent de l'ancien français (OED) : mouvoir, redimer, emperie, progéniteur, parcelliser, mémoire, fame, antienne et coigne.

L'anglais se *francise*, Klein le prouve d'une façon magnifique et élégante, mais le français, lui, redoute et repousse toujours un peu son anglicisation en raison de l'importance de la culture francophone, ici au Québec. L'expérimentation bilingue de Klein peut s'effectuer vers le français, je crois l'avoir prouvé avec ma traduction. Robert et Charlotte Melançon, de même que Marie Frankland le font aussi dans leurs traductions

de l'autre poème bilingue de Klein, *Montreal*. Mais la réception d'une telle traduction n'est pas assurée avec le grand public. La réalité littéraire de la communauté québécoise moderne ne fait guère place pour ce genre de texte. Il y a une certaine singularité à traduire ce poème en français en essayant de l'angliciser linguistiquement. Cela n'irait-il pas à l'encontre des exigences du français en tant que langue tutélaire? Mon intention implicite et prioritaire dans le travail de traduction est de me conformer à la voix de Klein et non d'acculturer son travail. Le fait qu'un tel poème puisse créer une polémique n'est pas non plus de mauvais augure. Bousculer les frontières linguistiques pour mieux bousculer les frontières culturelles est un aspect inhérent à une éthique de la traduction.

## **12. Ô Dieu ! Ô Montréal !**

### **12.1 Traduction**

Ceux-ci n'étaient qu'insinuations :  
Louis Fréchette, poète, acculé à la faillite,  
Et Butler dans le Musée des beaux-arts  
(discoboles encoquillés et nymphes en brassière)

*Notre* siècle est explicite.  
L'échelle salariale  
des employés municipaux de la Ville de Montréal  
*Concordia Salus*  
classe le bibliothécaire (adjoint) juste en dessous  
du palefrenier de première classe.

Holà Pégase !

### **12.2 Commentaire**

#### **12.2.1 Sujet du poème**

Dans ce dernier poème, Klein pose un regard ironique sur l'art, la culture et le matérialisme de la société qui l'entoure. En s'appuyant sur la vie de Louis Fréchette, un poème de Samuel Butler et le salaire du bibliothécaire adjoint à la ville de Montréal, Klein affirme que la société n'accorde qu'un statut inférieur au poète comme à l'artiste dû à son manque de valeur sur le plan économique.

#### **12.2.2 Contexte du poème**

Sur les douze poèmes exclus, c'est le sixième qui mentionne un poète et qui contient un commentaire sur le rôle du poète dans la société. Klein y fait référence à deux poètes : Louis Fréchette, un avocat comme lui, qui fut acculé à la faillite par un journal, dont il était propriétaire, et Samuel Butler, qui, dans son poème *Psalm of Montreal*, (voir

Annexe 7) se moque de l'ignorance puritaine de Montréal envers la nudité représentée dans les beaux-arts, spécifiquement pour une sculpture du discobole. Mais c'est surtout dans la deuxième strophe que l'on peut parfaitement saisir le commentaire personnel de Klein sur la façon dont la société perçoit le rôle du poète : son utilité est négligeable, et l'argent, nettement plus important. Le poème date de 1947 et l'utilisation du cheval pour le transport ou le travail urbain commençait à être chose du passé à Montréal, mais, comme Klein le souligne si allègrement, le poste de bibliothécaire (adjoint) demeure tout de même inférieur à celui de palefrenier de première classe. On ressent le fait que la société dévalorise le travail intellectuel et artistique et ceci au profit de n'importe quel autre travail.

### 12.2.3 Défis de traduction

Bien qu'il ne soit pas inclus dans le recueil *The Rocking Chair*, ce poème a néanmoins déjà été traduit, par Robert Melançon, et se retrouve dans le numéro 56 (1996) de la revue *Ellipse*. Il s'agit du seul des douze poèmes pour lequel j'ai trouvé une traduction; cette découverte m'a permis de comparer les deux versions puisque la mienne était terminée quand j'ai lu la traduction de Melançon. J'ai fait deux corrections qui m'ont semblé pertinentes: *Galerie d'art* est devenu *Musée des beaux-arts* et *(aide) bibliothécaire* est devenu *le bibliothécaire (adjoint)*.

Deux autres aspects de la traduction se sont révélés intéressants. Premièrement, au quatrième vers, Melançon a traduit les termes anglais *jockstrapped* et *brassiered* par *en caleçon* et *en soutiens-gorge*, tandis que j'ai préféré garder un lien sémantique avec *jockstrapped*, l'appareil de protection génitale que les hommes portent durant la pratique

d'un sport; j'ai donc opté pour une transformation néologique du mot coquille (encoquillé). Le terme *coquille* contient le même sens que jockstrap (Termium). Quant aux *nymphes*, j'ai décidé de les doter de *brassières* plutôt que de soutiens-gorge. Le mot *brassière* est un vieux terme français du dix-septième siècle qui signifie soutien-gorge (OED), et c'est également un terme couramment utilisé au Québec.

Le deuxième point d'intérêt dans la traduction se situe dans le dernier vers du poème : l'interjection *Whoa* de Klein est devenu *Hue* dans la traduction de Melançon. Par contre, je l'ai traduit par *Holà*. Ma recherche lexicologique a clairement classé l'interjection de langue française *hue* comme exprimant un ordre pour avancer, tandis que l'interjection de langue anglaise *whoa* utilisée par Klein est classée comme un ordre pour arrêter. D'où mon usage de l'interjection *holà*, exprimant l'ordre d'arrêter ou de ralentir. En revanche, l'interprétation de ce vers et du poème entier trouve racine dans les mythes grecs. Pégase est le symbole de la poésie et de l'inspiration créatrice. Dans ce poème de Klein, c'est toute la société qui retient et décourage le travail du poète, donc le freine. Ce n'est sûrement pas un hasard si Klein parle du palefrenier, qui prend soin des chevaux; il y a une certaine ironie en lien avec Pégase, du fait que celui-ci est aussi un cheval.

Finalement, le titre du poème est un rappel de *Psalm of Montreal* de Samuel Butler, dans lequel il répète le vers « O God! O Montreal! » à la fin de chacune des sept strophes de son poème (Annexe 7). Le thème fait allusion à une visite de Butler à Montréal, durant laquelle il rapporte le manque de culture des citoyens, indifférents à l'art. Melançon a traduit *O God! O Montreal!* par *O mon Dieu ! O Montréal !* ce qui, d'après moi, crée une ambiguïté issue de l'expression *mon dieu !* dans laquelle on retrouve un aspect de surprise

ou de consternation. Contrairement à Melançon, j'ai préféré conserver un ton plus révérenciel, qui rappelle les psaumes de la Bible, et j'ai décidé de maintenir *Ô Dieu*; d'ailleurs, plusieurs des poèmes de Klein sont calqués sur le style du psaume, un poème lyrique biblique. Dans son poème, Klein exprime sa consternation face au manque de culture intellectuelle de la société montréalaise, et je dois admettre qu'on le ressent très bien dans le titre français choisi par Melançon.

## Conclusion

Dans l'introduction de ce mémoire, j'ai encadré la traduction culturelle avec des notions définies par les termes suivants : cosmopolitisme, hybridité (culturelle et linguistique), historicité et dialogue. Le terme clé est l'hybridité; qui donne leur raison d'être aux termes énumérés dans la liste ci-dessus. Il faut aussi comprendre que l'hybridité elle-même peut être subdivisée. Par exemple, dans le cas ma recherche, l'hybridité est culturelle, mais s'exprime clairement au niveau linguistique à au moins une occasion dans le poème *Parade of St. Jean Baptiste*.

Un texte peut afficher une hybridité culturelle au moyen d'une seule langue (Simon 2011, p. 1) ou par l'insertion de quelques mots d'une deuxième (et pourquoi pas, troisième, ou quatrième) langue et elle peut s'étendre jusqu'au colinguisme que Catherine Leclerc explique comme « la possibilité d'un plurilinguisme qui défie les hiérarchisations conventionnelles et opère un véritable partage des langues. » (Leclerc 2010, p. 27) Quand à la traduction d'un texte hybride, elle doit prendre sa propre dimension hybride; cela va au-delà de l'hybridité du texte de départ. L'hybridité de la traduction vient du métissage des cultures du traducteur lui-même (la composition de son habitus) et peut s'exprimer linguistiquement différemment ou de la même manière que le texte hybride de départ. Le croisement de la culture française, dans mon cas, est ressorti avec l'utilisation de l'adjectif *culotté* dans la traduction de *Girlie Show* et du nom *ébonite* dans la traduction de *The Old White Lady*, ou encore dans le néologisme *rotond* dans *Parade of St. Jean Baptiste*. Ma fascination d'enfance pour les mythes grecs m'a facilité l'interprétation de certains éléments, comme le mythe de Pan, la présence de Pégase et de leur signification

pour le poète. Les images du Canadien français et la dynamique relationnelle avec le Canadien anglais ne m'étaient pas étrangères à cause d'une partie de mes racines familiales du côté maternel : ma grand-mère était Irlandaise (anglophone) et mon grand-père Canadien français.

Dans le cas des douze poèmes de Klein, traduits dans ce mémoire, le thème dominant est le Québec et sa population. Quand on examine les contextes individuels, une grande disparité de ses portraits et de ses propos apparaît dans ces poèmes; par contre, ils prennent un certain sens si on les replace dans le contexte élargie de toute la poésie de Klein des années 1940. Klein n'a pas uniquement composé des poèmes sur le thème canadien-français. Parmi les poèmes restants, il a aussi exploré la mort, la guerre, l'holocauste et la poésie. Au début de la décennie, il a même composé deux poèmes qui, bien qu'ils fassent allusion à la guerre, avaient comme sous-thème la judaïté (*Desideratum* et *The Golem*). En revanche, il faut reconnaître que sa « Suite canadienne » constitue la grande majorité des poèmes de cette époque. En dépit des changements de thèmes, une chose demeure à travers toute la poésie de Klein : sa voix. Peu importe le poème, cette voix, animée par son ton, sa sonorité et son hybridité, reste emblématique et reconnaissable à travers l'œuvre au complet.

Klein observe la culture canadienne-française par l'entremise de la sienne, la culture juive, mais aussi au moyen de la culture anglophone protestante, liée à son éducation secondaire et universitaire. Ces entités culturelles complètement distinctes se côtoient régulièrement dans l'environnement montréalais de l'époque de Klein et continuent de le faire encore aujourd'hui. C'est dans cet espace métissé que se conçoit l'hybridité. Celle de

Klein, comme toutes les autres, forme un tout que l'on ne peut pas disséquer. Meschonnic nous aide à comprendre l'hybridité grâce à l'historicité – l'expression de la, ou des cultures et de l'époque du *je*, qui se trouvent dans tout texte et qui passent par la langue. La voix de Klein devient la définition de son d'hybridité : « For Klein, language is not merely a code as a means of communication; rather it is the individual speech of a singular person in particular circumstances, for which non other could be substituted » ou, encore plus loin, la multiplicité de voix exprimée par la sienne : « [e]ach voice is a chorus of voices. » (Melançon in Ravvin et Simon 2011, p. 69, 74) Cette voix est *l'endroit* par lequel les cultures rentrent dans l'écriture. Meschonnic emploie le terme *inextricable*<sup>5</sup> en parlant de ce mélange. Il est impossible de décortiquer les éléments qui composent cette voix de la même manière qu'avec les subtilités linguistiques. C'est pour cette raison que l'hybridité culturelle de Klein n'a jamais pu faire obstacle à mon travail de traduction, elle a été l'expression même de sa voix.

Le cosmopolitisme est très utile en ce qui concerne la construction ou l'interprétation de l'hybridité de l'auteur et du traducteur. Au moyen du cosmopolitisme, le traducteur (tout comme l'auteur) se construit une image virtuelle de son monde culturel métissé et se positionne à l'intérieur de celui-ci : il construit ainsi son hybridité. Il s'agit d'une image métacognitive qui lui permet d'assimiler les cultures qui l'entourent avec la sienne. Klein, lui, se retrouve dans le contexte pluriculturel de Montréal, spécifique au moment de la composition de ses poèmes, ce que j'ai nommé la « première traduction ». Quand l'auteur et le traducteur agissent en conséquence de ce

---

<sup>5</sup> « la langue est le système du langage qui identifie le mélange inextricable entre une culture, une littérature, un peuple, une nation, des individus, et ce qu'ils en font. » (Meschonnic 1990, p.12)

cosmopolitanisme (en écrivant ou en traduisant), ils expriment leur hybridité. Cette hybridité est constituée des éléments culturels et temporels qui sont croisés, chevauchés et mélangés dans le texte (l'expression du « *je* » de Meschonnic et la « voix » décrite par Melançon). L'auteur et le traducteur déterminent le choix de ces éléments (consciemment ou inconsciemment) en dialoguant avec ces cultures Autres au moyen de leur écriture.

Mais finalement, à quoi sert la traduction culturelle ? Quel est l'intérêt et la valeur intrinsèque de ces poèmes et de leurs traductions en regard d'une quête d'identité en constante mutation, qu'elle soit québécoise, canadienne-française, juive, personnelle ou autre? La littérature est souvent à l'avant garde des changements et décrit l'apparition de nouvelles hybridités. Elle permet de donner un visage à ces mélanges culturels qui, par la suite, deviennent autant de jalons dans le questionnement sur l'identité. La poésie des années 1940 de Klein est étonnamment contemporaine non seulement dans les choix de sujets abordés mais aussi dans la façon qu'il traite ceux-ci; son œil *moderne* confirme la manière dont on perçoit notre présent.

En ce moment, en notre époque, la politique a décrété que l'identité québécoise passe par la langue. Toutes les cultures ont accès à l'identité québécoise; la condition sine qua non d'inclusion est qu'elles s'expriment en français. Pour que ceci se fasse, Berman nous a dit qu'il faut « [...] *passer par la traduction, c'est-à-dire par un rapport intensif et délibéré à l'étranger.* » (Berman 1994, p. 57) Et comme Gilles Marcotte le fait valoir, cette obligation de traduire est nécessaire « pour occuper plus complètement [notre] territoire, ce territoire qui est en même temps, indivisiblement, celui de l'autre par excellence... ». (Marcotte 1998, p. 11) Plus les œuvres d'A. M. Klein et d'autres poètes

anglophones et allophones de Montréal seront traduites, plus elles auront la chance d'enrichir cette identité qui se renouvelle sans cesse.

## Bibliographie

- ANCTIL, Pierre (2004). « A. M. Klein: The Poet and his Relations with French Quebec » *in*: Menkis, R. et Ravvin, N., dirs (2004) *The Canadian Jewish Studies Reader*. Calgary, Red Deer Press.
- \_\_\_\_\_ (1997). « A. M. Klein : du poète et de ses rapports avec le Québec français » (1997) *Tur malka : flâneries sur les cimes de l'histoire juive montréalaise*. Sillery, Québec; Saint-Laurent, Québec, Septentrion; Diffusion Dimedia.
- \_\_\_\_\_ (2010). *Trajectoires juives au Québec*. Québec, Presses de l'Université Laval.
- BAUCOMONT, Jean, GUIBAT, Frank et al (1976). *Les comptines de langue française*. Paris, Seghers.
- BENSIMON, Paul, dir. (2005). *Anthologie bilingue de la poésie anglaise*. Paris, Gallimard.
- BENTLEY, D. M. R. (2011). *Chapter 6 The Centre in the Square: Civic Spaces and Places* [en ligne]. London, Ontario, Canadian Poetry Press, [http://canadianpoetry.org/canadianArchitexts/essays/centre\\_in\\_the\\_square.html](http://canadianpoetry.org/canadianArchitexts/essays/centre_in_the_square.html). [Lu 25 novembre 2011].
- BERMAN, Antoine (1984). *l'Épreuve de l'étranger culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris, Gallimard.
- BIRON, Michel, DUMONT, François & NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth (2010). *Histoire de la littérature québécoise*. Montreal, Boréal.
- BOLTON, Sybil. (1966). The Golden Square Mile. *The Montrealer* [en ligne], 40. <http://www.canadianmysteries.ca/sites/redpath/archives/newspaperormagazinearticle/5074en.html>. [Lu février 8 2012]
- BUTLER, Samuel & STREATFEILD, R. A. (1904). *Seven Sonnets; and, A Psalm of Montreal*. Cambridge, England, printed for private circulation.
- CAPLAN, Usher (1982). *Like One that Dreamed: A Portrait of A. M. Klein*. Toronto; New York, McGraw Hill Ryerson.
- CRONIN, Michael (2006). *Translation and Identity*. London; New York, Routledge.
- DRUMMOND, William Henry (1897). *The Habitant and Other French-Canadian Poems*. New York; London, G. P. Putnam's Sons.

- FRANKLAND, Marie (2004). *Babel : traduire l'Autre; suivi de La chaise berçante*. Université de Montréal.
- FRYE, Northrop (1995). *The Bush Garden. Essays on the Canadian Imagination*. Concord, Ontario, House of Anansi Press Limited.
- GNAROWSKI, Michael (1976). *New Provinces: Poems of Several Authors – Introduction by Michael Gnarowski*. Toronto, University of Toronto Press.
- GODBOUT, Patricia (2004). *Traduction littéraire et sociabilité interculturelle au Canada : 1950 - 1960*. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- GOUANVIC, Jean-Marc (2006). « Au-delà de la pensée binaire en traductologie : esquisse d'une analyse sociologique des positions traductives en traduction littéraire ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 19, no 1, p. 123-134.
- \_\_\_\_\_ (2007). « Objectivation, réflexivité et traduction. Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction » in: Wolf, M. & Fukari, A., dirs (2007) *Constructing a Sociology of Translation*. Philadelphia, John Benjamins.
- KLEIN, A. M. (1948). *The Rocking Chair and Other Poems*. Toronto, The Ryerson Press.
- \_\_\_\_\_ (1951). *The Second Scroll*. New York, Knopf.
- \_\_\_\_\_ / CAPLAN, Usher et STEINBERG, M. W. (1987). *Literary Essays and Reviews*. Toronto; Buffalo, Toronto University Press.
- \_\_\_\_\_ / POLLOCK, Zailig (1990). *Complete Poems*. Toronto, University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_ / POLLOCK, Zailig (1990). *Complete Poems. Ill. 2. Original Poems, 1937–1955 and Poetry Translations. – 1990. – XVI S., S. 454–1115*. Toronto, University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_ / DOWNIE, Mary Alice, GELTNER, Gail et ROBERTSON, Barbara (1990). *Doctor Dwarf and other poems for children*. Kingston, Ontario, Quarry Press.
- \_\_\_\_\_ / POLLOCK, Zailig et CAPLAN, Usher (1994). *Notebooks: Selections from the A. M. Klein Papers*. Toronto; Buffalo, University of Toronto Press.
- \_\_\_\_\_ / FRANKLAND, Marie (2006). *La chaise berçante*. Montréal, Éditions du Noroît.

- LANE-MERCIER, Gillian (2006). « Writing-translating (from) the In-Between: An Interview with Gail Scott ». *Studies in Canadian Literature*, vol. 31, no 2, p. 173-192.
- LECLERC, Catherine (2010). *Des langues en partage ? : cohabitation du français et de l'anglais en littérature contemporaine*. Montréal, XYZ Éditeur.
- MACLURE, Jocelyn (2000). *Récits identitaires : le Québec à l'épreuve du pluralisme*. Montréal, Editions Québec Amérique.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Quebec Identity: The Challenge of Pluralism*, traduit du français par Peter Feldstein. Montreal, Ithica, McGill–Queen's University Press.
- MARCOTTE, Gilles (1999). « Neil Bissoondath disait... ». *Québec Studies*, vol. 26, no Fall/Winter 1998/1999, p. 6-11.
- MEITINGER, Serge (1999). *Armand Robin, traduire, non traduire, se traduire* [en ligne]. Chateaubriand, France, <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/meitinger3.htm>. [Lu 22 novembre 2011].
- MESCHONNIC, Henri (1973). *Pour la poétique II, épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*. Paris, Gallimard.
- \_\_\_\_\_ (1999). « Introduction. En commençant par les principes » (1999) *Poétique du traduire*. Paris, Verdier.
- MEYLAERTS, Reine (2010a). « Habitus and Self-Image of Native Author-Translators in Diglossic Societies ». *Translating and Interpreting Studies*, vol. 5, no 1, p. 1-19.
- \_\_\_\_\_ (2010b). « Multilingualism and Translation » in: Gambier, Y. et Van Doorslaer, L., dirs (2010) *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam, Philadelphie, John Benjamins Publishing.
- MILLET, Louis (1986). *Spinoza*. Paris, Bordas.
- NEPVEU, Pierre (1996). « A City in Verse. Montreal in Contemporary Quebec Poetry » traduit du français par D.G. Jones. *Ellipse.*, vol. 56, p. 61-78.
- \_\_\_\_\_ / MARCOTTE, Gilles (1992). *Montréal imaginaire : ville et littérature*. St-Laurent, Québec, Fides.
- NORRIS, Ken (1982). The Beginnings of Canadian Modernism. *Canadian Poetry: Studies/Documents/Reviews* [en ligne], Fall/Winter, <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjrnl/vol11/norris.htm>. [Lu février 8 2012].

- POLLOCK, Zailig (1983). « A Source for A. M. Klein's "Out of the Pulver and the Polished Lens" » [en ligne]. *Canadian Poetry*, vol. 12, no Spring/Summer, <http://www.uwo.ca/english/canadianpoetry/cpjr/vol12/pollock.htm>. [Lu 25 novembre 2011]
- PRÉVERT, Jacques, GASIGLIA–LASTER, Danièle et LASTER, Arnaud (1992). *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard.
- RAVVIN, Norman et SIMON, Sherry, dirs (2011). *Failure's Opposite: Listening to A. M. Klein*. Montréal, McGill–Queen's University Press.
- RICHTER, Anne J, dir. (1946). *Literary Prizes and Their Winners*. New York, R. R. Bowker and Co.
- SIMON, Sherry (1994). *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*. Montréal, Boréal.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Translating Montreal: Episodes in the Life of a Divided City*. Montreal, McGill-Queen's University Press.
- \_\_\_\_\_ (2012). Hybridity and Translation. In: Gambier, Y. et Van Doorslaer, L., dirs *Handbook of Translation Studies*. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamins Publisher.
- TYMOCZKO, Maria (2010). « Ideology and the Position of the translator: In What Sense is a Translator 'In Between'? » in: BAKER, M., dir. (2010) *Critical Readings in translation Studies*. New York, Routledge.
- WEINTRAUB, William (2004). *City Unique: Montreal Days and Nights in the 1940 and '50s*. Toronto, McClelland & Stewart.
- WHITFIELD, Agnes, dir. (2005). *Le métier du double. Portraits de traductrices et traducteurs littéraires*. Montreal, Fides.
- WILDE, Oscar et MURRAY, Isobel (2009). *Complete Poetry*. Oxford; New York, Oxford University Press.

## Annexe 1 – Poèmes de Klein de 1942 à 1949

La datation des poèmes est celle employée par Zailig Pollock dans *The Collected Works Complete Poems, Part 2* et inclut toute la poésie de Klein, publiée et non publiée. Étant incapable de dater l'année exacte de la composition de certains poèmes, Pollock les range à l'intérieur d'une tranche d'années dans laquelle il est certain qu'ils ont été écrits.

RC = traduits par Marie Frankland

E = les « exclus »

1942

1. Autobiographical
2. Come Two, like Shadows
3. Dentist
4. Desideratum
5. Et j'ai lu tous les livres
6. Girlie Show **E**
7. The Golem
8. Love
9. My Dear Plutophilanthropist
10. Pawnshop RC
11. Penultimate Chapter
12. That Legendary Eagle, Death
13. Variation of a Theme

1942/1943

14. The Hitleriad

1943/1943

15. Actuarial Report
16. And in that Drowning Instant
17. Not All the Perfumes of Arabia (1<sup>ère</sup> version)

1944

18. Address to Choirboys
19. Basic English
20. Bread RC
21. Commercial Bank RC
22. The Green Old Age RC
23. The Library **E**

24. Montreal RC
25. Ni la mort ni le soleil
26. A Psalm of Genealogy
27. Spring Exhibit

1942/c. 1944

28. Epitaph
29. Les Vespasiennes **E**
30. Of Tradition
31. Post-War Planning
32. Saga the First
33. Song without Music
34. Tailpiece to an Anthology **E**
35. Tribute to the Ballet Master (1<sup>ere</sup> et 2<sup>e</sup> versions)

1944/1945

36. Portrait of the Poet as Landscape RC (avec section omise, non traduite)

1945

37. Indian Reservation: Caughnawaga RC
38. The Provinces RC
39. The Rocking Chair RC
40. Sonnet Unrhymed

1945/1946

41. Air-Map RC
42. The Break-up RC
43. The Cripples RC
44. For the Sisters of the Hotel Dieu RC
45. Frigidaire RC
46. Grain Elevator RC
47. M. Bertrand RC
48. The Snowshoers RC
49. The Sugaring RC

1946

50. Doctor Drummond **E**
51. The Notary RC
52. Political Meeting RC
53. Quebec Liquor Commission Store RC
54. The Spinning Wheel RC
55. The White Old Lady **E**
56. Sestina of the Dialectic
57. Meditation upon Survival

1946

- 58. At Home
- 59. Lowell Levi
- 60. Portrait, and Commentary
- 61. To the Lady Who Wrote about Herzl
- 62. Wishing to Embarrass Me, but Politely
- 63. Wrestling Ring **E**

1945/1947

- 64. Beaver **E**
- 65. Dominion Square **E**

1947

- 66. Elegy
- 67. Song of Innocence
- 68. Annual Banquet : Chambre de Commerce RC
- 69. Dress Manufacturer : Fisherman RC
- 70. Filling Station RC
- 71. Hormisdad Arcand RC
- 72. Krieghoff : Calligrammes RC
- 73. Les Filles Majeures RC
- 74. Librairie Delorme RC
- 75. Lone Bather RC
- 76. Lookout: Mount Royal RC
- 77. M. le juge Dupré **E**
- 78. Monsieur Gaston RC
- 79. The Mountain RC
- 80. Parade of St. Jean Baptiste **E**
- 81. Pastoral of the City Streets RC
- 82. Sire Alexandre Grandmaison RC
- 83. Université de Montréal RC
- 84. Winter Night: Mount Royal RC

1947

- 85. O God ! O Montreal ! **E**

1948

- 86. Cantabile

## Annexe 2 – Poèmes originaux

### *Girlie Show*

1

... *What men or gods are these? What maidens loth?*  
    *What mad pursuit? What feigning to escape? ...*  
Who are these satyrs, ribald and uncouth?  
    What vestals, these, in pantomime of rape?  
Does Pan still live? And is his rite still kept?  
    I thought his flutes were silenced long ago,  
    Himself remembered only on a vase;  
Hellas, I thought, all hornèd Hellas slept.  
    Who are these dancers, then, and these fauns, who  
    With beard of fingers, whistle lewd applause?

2

With quivering breasts, and ever-parted lips,  
    Their navels bold, and violent their loins,  
The dancing girlies thrill all fingertips,  
    As music titillates the assembled groins.  
O, in their crypts, there roar the little beasts  
    Ready for sacrifice! ... The footlights blaze,  
    Like altar-flames, where meeting comics cross  
Waving their wands: two largely trousered priests  
    Doing the ritual of oblique praise  
    In worship of the un-named omphalos.

3

This is the temple! Here the crippled come  
    To throw sway the crutches of their sex!  
Who ails of sluggish blood, or members numb,  
    Glow here again; who, of the dead reflex,  
Stays clod at sight of the mere public parts,  
    Here finds his blood, goat-footed, capering.  
    Here, as the strip-tease queen struts on the stage,  
To music pizzicato on g-string,  
    Her satin'd buttocks, smooth or quick, by starts,  
    The spent renew, the old forge, their age.

4

The son of Hermes lives! Not in bright glades  
    Nor in dark forests, seek his votaries,

But enter here through marbled colonnades  
    (Where smile, from feathers, photo'd goddesses)  
The city sanctuary of the shaggy one.  
    The ushers cry their aphrodisiac toys.  
        The flutists set their reeds. The curtains soar.  
At once, the legs and music are begun.  
    The inflamed devotees make joyful noise.  
        And once more Pan is god, as he was god of yore.

### ***The Library***

On leather, beneath rafters, beside oak,  
we sat and talked only of *amor intellectualis*.  
The books, at their stances, on the mounting walls,  
Gold-lettered, crested, red,  
like seventh-generation lackeys stood:  
dumb, high-blood-pressured, seen and not heard. Progress  
was air in that room, refinement, and soft manners:  
the original robber baron bred down to  
sweetness and tungsten.

His opinions were sensitive, his gestures fine,  
fine, and like his cigarettes were monogrammed.  
The culture of the best schools, to wit, morals and sport,  
worn neatly, like his clothes.  
He sighed, – from the world's lung. He had *weltschmerz*,  
like a painless disease. Thinkers he quoted,  
and was pure reason; poets, and was kind.  
Even the blood moving his vocal cords  
seemed an intrusion.

Yet suddenly, and for no reason at all,  
his temper changed, and all his breeding sloughed,  
Swiss governess and English tutor dead,  
– or more than ever alive? –  
it was a cinema-change. As if the books were boards,  
and, at a button, had slid away, revealing  
bars, and behind, cement – his secret – where wild beasts  
yawned, and waved paw, circled, ran forward, roared  
for the week's meat.

## *Les Vespasiennes*

Dropped privily below the crotch of squares –  
its architecture is like the sets in dreams:  
the wide slow staircase ... the unknown loiterers ...  
the floor that would be counted ... the mirrors' gleams  
dancing with daffodils ... and before their white niches  
all effigies reversed:  
precisely that mise-en-scène, that whiteness which  
is seen as having been in dreams seen first:

an anxiety dream where fallen seraphims,  
maimed by metabolism, like children of men,  
do get their leeching, and rise above their limbs,  
and think themselves the angels once again:  
and thus, standing in that dream, I and its persons  
know at the chemical core,  
at the bubbling self, that which was built in and known  
even by Vespasian the Emperor,

namely: that we are not God. Not God. Why, not,  
not even angels, but something less than men,  
creatures, sicknesses, whose pornoglot  
identities swim up within our ken  
from the *graffiti* behind the amputate door, –  
(the wishful drawing and rhyme!)  
creature – the homo, the pervert, the voyeur,  
all who grasp love and catch at pantomime.

See how they linger here, while the normal (Who?)  
climb up from the subterranean dantesque  
into the public square, the shine, the blue,  
and don again their feathers and the mask  
angelic, and are 'valiant again to cope  
with all high enterprise  
of pure love and sweet spiritual hope,'  
as if no privies were and only paradise!

*Tailpiece to an Anthology*

Is this your Canadian poet, with the foreign name?  
What does he know of fir trees? Can he get along  
With matter of old French or Indian fame?  
Has ever a local flower sprouted in his song?  
And this the man to sing Canadian weather  
Confederated vegetation, Canuck dew?  
O, he and the maple do not go together.  
A guide he needs to paddle his canoe.

A Canadian poet! Why,  
He has not stolen even a single line  
From British poesy!

*Doctor Drummond*

It is to be wondered whether he ever really  
saw them, whether he knew them more than type,  
whether, in fact, his occupational fun –  
the doctor hearty over his opened grip –  
did not confuse him into deducing  
his patients' health and Irish from his own.

Certainly from his gay case–histories  
that now  
for two-tongued get-togethers are elocutional,  
one would never have recognized his clientele.

Consider this patrician patronizing the *patois*,  
consider his *habitants*, the homespun of their minds and  
motives,  
and you will see them as he saw them – as *white* natives,  
characters out of comical Quebec,  
of speech neither Briton nor Breton, a fable folk,  
a second class of aborigines,  
docile, domesticate, very good employees,  
so meek that even their sadness  
made dialect for a joke.

One can well imagine the doctor,  
in club, in parlour, or in smoking car,

building out of his practise a reputation  
as raconteur.  
But the true pulsing of their blood  
his beat ignores,  
and of the temperature of their days, the chills  
of their despairs, the fevers of their faith,  
his mercury is silent.

### *The Old White Lady*

The panic jangles repeated themselves every year.  
The neighbours, clutching the black cup, whispered *Police!*  
The Cote des Neiges place again! Lights come on, lights go off!  
She is here!

And every evening the sergeant, wearily: Police.  
And heard: She is standing at all of the windows at once.  
She is pulling down white blinds, but we see her shadow.  
Monstrosities

go on in that house. The sergeant takes evidence.  
Report: Someone anaemic is going whitely mad.  
Ditto: That dwelling is a smuggling place for lepers,  
a cache for diamonds.

A smoke-filled den. Seek there your missing and dead –  
muffled by linens, cased in the white plaster wall.  
Visitors, we know, have come unseen, and there's a vice  
that can't be said.

But every time the police came, stepped into the hall,  
there was only a white old lady, frail, like powder,  
with a pleasant smile, living alone, and no one  
else at all.

### ***Wrestling Ring***

The inverted funnel pouring its light like alcohol  
upon the Roman arch of the wheeling torsos:  
stance, grapple, and grip; under their leather  
muscles as big as mice: about the square,  
like the sex of stallions the round taut rope:  
all is vigor, mansmell, and potence.

Now, look:  
See, as the favorite has the villain on the hip,  
spreadeagled,  
luminous with sweat, light, and pain –  
the little runt in the sixth row back – a sibling? –  
hop on his seat.  
His arms fill the arena; his anaemia  
flows through the blue veins of the cigarette smoke;  
the tatoouer's needle his voice:  
*Donnes-y-là ! Donnes-y !*  
Into his seat, he drops back  
exhausted.

### ***Beaver***

He lifts his middle-aged cabby-face from roots,  
hears the far ferment of the fall. *The time!*  
Soon drunk with juice of timber, he smiles logs:  
the joy of habitat.

Twigs, branches, bitten bole – they teeth him and tusk him;  
mud webs his feet, he shines as if with sweat;  
now in deep water builds his forest, fruited  
with fish, by currents breezed, by quivering quiet.

Come frost, and ice his mud!  
his herbage hibernate!  
Come flakeful fall  
Come flurrying months  
and whitely roof him over his crystal plinths:  
he waits the spring – a merman animal.

### *Dominion Square*

Here in a sudden meadow dropped amongst brick  
our culture pauses to gather up the clues  
that shape dominion in its miniature,  
that show, in little more than a city block  
the composite land: its loved indigenous trees;  
lettered on lawn, some petals of its flora;  
and in its criss-cross paths the shape of a flag.  
Our values smile in this square, our [...], our modes:  
the thirty-storied limestone wedding-cake  
the Sun Life baked to sanctify its seed;  
the roofed apostles who bless in green their flock,  
and the men on benches who only rise to beg.  
Our dialects: the bronze of Bobby Burns  
beloved of the businessman his once a year,  
the calèche at the curb, rolled from old France  
and the hotel-door's foreign eloquence  
converge, as in a radio sound-room, here.  
But do not linger; but are bruited hence  
by streetcar through the angular city, by  
tunnel through mountain to the suburbs, by  
the trains that whistle from this terminus  
into the flat, the high, the dark, the sunlit distances.

### *M. le juge Dupré*

M. le juge Dupré has all the qualities.  
Especially gratitude.

#### *Exempli gratia:*

There are in Dupré's court –  
since Mtre. Hamelin of the law firm of  
Hamelin, Hamelin, Couillard & Foy  
got him and gave him his seat upon the bench –  
there are in Dupré's court  
no cases ever lost  
not ever, ever lost  
by Hamelin, Hamelin, Couillard & Foy.

### *Parade of St. Jean Baptiste*

Bannered, and ranked, and at its stances fixed  
the enfilade with vestment colours the air.  
Roll now the batons of the tambours round  
ruminant with commencement, and now sound  
annunciative, ultramontane, the  
fanfares of jubilee!  
It moves: festive and puissant the chivalry  
advances chief, low crouped and curvetting –  
finish and force, undulant muscle and braid –  
O centaurs en gambade!

They move as through a garden, moving between  
gay altitudes of flowers, populous  
of all the wards and counties burgeoning here:  
ribbons and countenances, joys and colours –  
nuances of meridian, the blue,  
the rose, the vert, the blond, all lambencies  
to this rich spectacle turned heliotropic,  
graceful and levitant: Quebec, its people:  
flotation of faces; badinage of petals:  
profound from suburbs surfaced on  
the Real to spy Imagination.

Applause! Ovation of hourras! There pass  
before the flowering faces, imaged, the  
animal fables, myths of the crayon'd class,  
the nursery's voyage and discovery:  
redeemed and painted is the Indian;  
lake sirens chant again; and sorcery  
again makes princess out of Cendrillon,  
(by Massicotte, research; and courtesy  
of Simpson's and of Eaton T. and Son)  
last! last! the coachmen of *chasse-galerie*.  
Oh, all, – parents, their infant epaulettes –  
Here all are dauphins of a vanished empery.

The grand progenitor! Hébert! Salute  
as acted en tableau revived  
the pioneer fiat, the patrimonial geste  
deracinating forest into prairie!  
Surge, visions of farms the rivers parcelled out!  
Conjured, the parish parallelograms,

the chapel's verdant foyer! (Does not this scene,  
habitants of the fumed and pulverous city  
immured in granite canyons and constrict,  
does it not veil the eyes with memories  
sylvan, campestral? Does it not palpitate pain  
current nostalgic away from the factory  
to the mountain liberties and large champaign?)

Now, into their vision, from the parishes  
with gonfalons emergent juvenal  
the school and seminaries, potent with race:  
name after name, catena of grand fame,  
tradition-orgulous. Martyr and saint  
chrysostomate their standards. Aspiration  
surrounds them, and the future dowers with power –  
regenerate, augmentative: the nation.  
The berceuses are its anthems; thus survives  
philoprogenitive Quebec; thus grants survival  
unto the spired culture elsewhere tomb'd.  
Yes, here with students and their cassock'd doctors,  
the angels of Aquinas dance their dances,  
and march the pious mascots of St. Francis.

Quebec, Quebec, which for the long blanched age –  
*infidelium partes* – multiplied  
pagan its beasts and painted savages –  
(while Rome was rounded with St. Peter's dome  
and Europe vertical with tower and cross  
supported constellations) – is still rich  
of realms spiritual the Jesuits founded,  
and Sabbaths of the monks of Yamachiche.  
Crosses of clergy, luxe armorial,  
still vivify with their insignia  
the evangelical air, and benedictions  
douce-digital from priests and eminence  
still quadrilate the inhospitable tense.

And sudden! camaraderie and jokes.  
Ablute and pompous, staid, the rotund mayor  
(remember in Maisonneuve his gestured discourse –  
*Cyrano, né p'tit gars de Ste. Marie?*)  
with chain of office now, and magistral,  
promenades, flanked by seniors of the city.  
These are not allegorical; the people

familiar, still, as if with candidates,  
cry out allusions, scandals; parodize  
the clichés and the rhetoric suave.  
But unconcerned and bland, the marked elect  
march recognitions through the colonnade –  
ineffably correct.

Patronial, of recent heraldry:  
the piston sinistral, the scutcheon coin,  
blazon and bar of bank, – the seigneurerie  
of capital, new masters of domain.  
See, this is he, the pulp magnifico,  
and this the nabob of the northern mine;  
this man is pelts, and this man men allow  
factotum. To the servants of their wage,  
*le peup'*, the docile, the incognito  
paupers, they do offer the day's homage,  
but know their seasons appertain to them,  
they being loyal, inexpensive, liege.

O who can measure the potency of symbols?  
The hieratic gesture murdering grief?  
The gloss on suffering? The jewelled toy  
that sports away quotidian the anguish?  
For the grey seasons and the frustrate heart,  
therefore, these rituals, which are therapy,  
a ceremonial appeasement. O  
single and sole upon the calendar  
the baptist's day with rite and rapture tints  
dolor that for its annuair of days  
will dance, refract, this one day's images.

Departed is the enfilade; the people  
in groups chromatic through the boulevards  
disperse; spectators benched and poled, descend;  
the traffic gauntlets gesture; klaxons sound;  
all motion is pastelled; gala and gay  
the picnic-loud tramway.  
It is a prelude for the pleiades  
that pyrotechnic will this night illumine  
*pères de famille* idyllic and content,  
and in the dense boskage the ancient intimate experiment.

***O God! O Montreal!***

These were but innuendo:  
Louis Fréchette, poet, assigning in bankruptcy,  
And Butler in the Gallery of Art  
(discoboli jocktrapped and brassiered nymphs)

*Our* century's explicit.  
The scale of wages  
of the municipal employees of the City of Montreal  
*Concordia Salus*  
ranks the librarian (assistant) just below  
the first-class stableman.

Whoa Pegasus!

### **Annexe 3 – Poème *Amor Intellectualis* de Oscar Wilde**

OFT have we trod the vales of Castaly  
And heard sweet notes of sylvan music blown  
From antique reeds to common folk unknown:  
And often launched our bark upon that sea  
Which the nine Muses hold in empery,  
And ploughed free furrows through the wave and foam,  
Nor spread reluctant sail for more safe home  
Till we had freighted well our argosy.  
Of which despoilèd treasures these remain,  
Sordello's passion, and the honied line  
Of young Endymion, lordly Tamburlaine  
Driving his pampered jades, and more than these,  
The seven-fold vision of the Florentine,  
And grave-browed Milton's solemn harmonies.

**Annexe 4 – Photos des vespasiennes, Place d'Armes, Vieux-Montréal**



## Annexe 5 – Extrait du poème *De Habitant* de William Henry Drummond

Les quatre premiers vers du poème de William Henry Drummond suffisent pour démontrer la façon dont il a *traduit* l'accent du Canadien français en anglais.

De place I get born, me, is up on de reever  
Near foot of de rapide dat's call Cheval Blanc  
Beeg mountain behin' it, so high you can't climb it  
An' whole place she's mebbe two honder arpent.

De fader of me, he was habitant farmer,  
Ma gran' fader too, an' hees fader also,  
Dey don't mak' no monee, but dat isn't fonny  
For it's not easy get ev'ryt'ing, you mus' know –

All de sam' dere is somet'ing dey got ev'ryboddy,  
Dat's plaintee good healt', wat de monee can't geev,  
So I'm workin' away dere, an' happy for stay dere  
On farm by de reever, so long I was leev.

O! dat was de place w'en de spring tam she's comin',  
W'en snow go away, an' de sky is all blue –  
W'en ice lef' de water, an' sun is get hotter  
An' back on de medder is sing de gou-glou –

Le poète lauréat du Québec, Louis Fréchette, inscrit ceci dans l'introduction de *The Habitant and Other French – Canadian Poems* de W.H. Drummond, publié en 1897 :  
« En lisant les vers de M. Drummond, le Canadien français sent que c'est là l'expression d'une âme amie. »

**Annexe 6 – Photo du restaurant la Vieille France, rue Saint-Jacques**



**Annexe 7 – Poème *Psalm of Montreal* de Samuel Butler**

Stowed away in a Montreal lumber room  
The Discobolus standeth and turneth his face to the wall;  
Dusty, cobweb-covered, maimed and set at naught,  
Beauty crieth in an attic and no man regardeth:  
O God! O Montreal!

Beautiful by night and day, beautiful in summer and winter,  
Whole or maimed, always and alike beautiful –  
He preacheth gospel of grace to the skin of owls  
And to one who seasoneth the skins of Canadian owls:  
O God! O Montreal!

When I saw him I was wroth and I said, “O Discobolus!  
Beautiful Discobolus, a Prince both among gods and men!  
What doest thou here, how camest thou hither, Discobolus,  
Preaching gospel in vain to the skins of owls?”  
O God! O Montreal!

And I turned to the man of skins and said unto him, “O thou man of skins,  
Wherefore hast thou done thus to shame the beauty of the Discobolus?”  
But the Lord had hardened the heart of the man of skins  
And he answered, “My brother-in-law is haberdasher to Mr. Spurgeon.”  
O God! O Montreal!

“The Discobolus is put here because he is vulgar –  
He has neither vest nor pants with which to cover his limbs;  
I, Sir, am a person of most respectable connections  
My brother-in-law is haberdasher to Mr. Spurgeon.”  
O God! O Montreal!

Then I said, “O brother-in-law to Mr. Spurgeon’s haberdasher,  
Who seasonest also the skins of Canadian owls,  
Thou callest trousers ‘pants,’ whereas I call them ‘trousers,’  
Therefore thou art in hell-fire and may the Lord pity thee!”  
O God! O Montreal!

“Preferrest thou the gospel of Montreal to the gospel of Hellas,  
The gospel of thy connection with Mr. Spurgeon’s haberdashery to the gospel of the  
Discobolus?”  
Yet none the less blasphemed he beauty saying, “The Discobolus hath no gospel,  
But my brother-in-law is haberdasher to Mr. Spurgeon.”  
O God! O Montreal!