



HAL
open science

Histoire des traductions de la poésie yiddish en langue allemande à partir de 1945

Caroline Puaud

► **To cite this version:**

Caroline Puaud. Histoire des traductions de la poésie yiddish en langue allemande à partir de 1945. Linguistique. Sorbonne Université; Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2022. Français. NNT : 2022SORUL058 . tel-03900405

HAL Id: tel-03900405

<https://theses.hal.science/tel-03900405v1>

Submitted on 15 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV : Civilisation, cultures, littératures et sociétés.

Laboratoire de recherche : REIGENN
Représentations et identités. Espaces germanique, nordique et
néerlandophone

THÈSE

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ ET DE L'UNIVERSITÉ
HEINRICH-HEINE

Disciplines : Études germaniques / études yiddish

Présentée et soutenue par :

Caroline PUAUD

le : 1er décembre 2022

Histoire des traductions de la poésie yiddish en
langue allemande à partir de 1945
vol. 1

Sous la direction de :

M. Bernard BANOUN – Professeur, Sorbonne Université
Mme Marion APTROOT – Professeur, Université Heinrich-Heine

Membres du jury :

M. Werner WÖGERBAUER – Professeur, Université de Nantes
M. Simon NEUBERG – Professeur, Université de Trèves
M. Marc CAPLAN – Professeur, Université Heinrich-Heine
Mme Delphine BECHTEL – Maître de conférences HDR, Sorbonne Université

Fondation
pour la
Mémoire
de la
Shoah

Thèse réalisée avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah.

Remerciements

Je remercie tout d'abord mes directeurs de recherche, Monsieur Prof. Bernard Banoun et Madame Prof. Marion Aptroot pour leur soutien et leurs précieux conseils tout au long de ce travail de thèse.

Merci au CIERA et à la Fondation pour la Mémoire de la Shoah qui m'ont aidée à mener à bien ces recherches.

Merci à Peter Comans, Efrat Gal-Ed, Andrej Jendrusch ainsi qu'à la fille de Hubert Witt, Ines Eck, d'avoir accepté de répondre à mes questions.

Merci également aux enseignantes des séminaires de littérature yiddish et des universités d'été. Je remercie tout particulièrement Batia Baum de m'avoir initiée à la traduction du yiddish et d'avoir nourri ma réflexion pour ce travail de thèse.

Pour m'avoir accompagnée à la BNF, au Zéphyr ou au Louis, merci à Anne-Julie, Bastien, Hugo, Lou, et Marion.

Un grand merci à mon équipe de relecteurices : Bastien, Hugo, Lou, Luis, Marion, Marjo, Olive et Nat.

Merci à Potiron pour sa présence apaisante pendant ces derniers mois de rédaction.

Merci à ma famille pour son soutien.

Ce travail est dédié à la mémoire de Patrice dont le souvenir m'a accompagnée pendant toutes ces années de thèse.

Enfin, merci à Luis, pour tout.

Table des matières

Remerciements	5
Notes sur la transcription	11
Introduction	13
Traduire le yiddish après 1945 : l'impossible quête ?	13
Nouvelles approches de la traduction du yiddish : pour une réhabilitation de la traduction	17
Les rapports entre yiddish et allemand : parenté et conflits	19
État de la recherche	22
Choix du corpus et méthodologie	25
PREMIÈRE PARTIE Traduction et réception de la poésie yiddish dans l'espace germanophone	39
I - La poésie yiddish en allemand avant 1945	40
A - Les premières traductions du yiddish en allemand : coïncidence et paradoxe	40
1 - Première vague de traductions (1897-1914)	41
2 - Deuxième vague de traductions (1914-1920) : la nouvelle popularité de la littérature yiddish	49
B - Le rapport au yiddish et à la traduction chez les médiateurs et traducteurs : discours et controverses	52
1 - Berthold Feiwel : le yiddish, « une langue comme une autre »	52
2 - Fritz Mordechai Kaufmann : le yiddish comme altérité radicale	54
3 - Ludwig Strauß : la traduction comme « événement poétique »	55
4 - La controverse : les traductions d'Eliasberg face à Gershom Scholem et Kaufmann	57
5 - Kafka : l'inquiétante familiarité du yiddish	61
C - Les premières traductions allemandes d'Itzik Manger dans les années 1930 : la possibilité d'une rencontre	67
1 - Alfred Margul-Sperber : à la découverte d'un « poète européen »	68
2 - Mascha Kaléko : passeuse entre deux mondes	71
II - Traduire le yiddish en allemand dans l'après-guerre : entre urgence et résistance (1945-1962)	74
A - En Allemagne : l'impossible dialogue	74
1 - Yiddish et allemand dans l'Allemagne d'après-guerre : deux mondes à part	75
2 - La redécouverte de la littérature du <i>shtetl</i> : reconstruction d'un mythe	77
3 - Regards et discours sur la langue yiddish dans l'Allemagne d'après-guerre : sous le signe de la continuité	81
4 - Le génocide comme point aveugle ?	82
B - En Suisse : les premières traductions	84
1 - Lajzer Ajchenrand : la tragédie d'un « homme traduit »	84
2 - Le premier témoignage yiddish en traduction allemande : <i>Lied vom letzten Juden</i> (1951)	92
3 - Du poète-témoin au « témoin secondaire » : <i>Kol nidre</i> (1961)	96
III - L'introduction de la poésie yiddish au sein de l'Allemagne divisée (1962-1969) 100	
A - Une langue et une culture enfin visibles	100
1 - Le grand retour des classiques	100
2 - Le yiddish dans la vie culturelle des deux Allemagnes	102
3 - Autour de la langue yiddish : l'aventure de Salcia Landmann	104
B - L'Allemagne face à « Auschwitz » : l'introduction de la littérature de la Shoah dans les deux Allemagnes	106
C - Les premières traductions de poésie yiddish en Allemagne	110

1 - Le retour des chants du « ghetto » : de la construction littéraire à la réalité historique.....	110
2 - À l'Ouest : <i>Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945</i> (1964)	112
3 - À l'Est : <i>Der Fiedler vom Getto</i> (1966).....	116
4 - Vers une nouvelle conception du poème yiddish : <i>Meine jüdischen Augen</i>	130

IV- La culture et la littérature yiddish en Allemagne, entre Est et Ouest (1970-1989)

.....	136
A - À l'Ouest : les paradoxes d'un nouveau phénomène culturel	136
1 - L'« <i>Ostjudentum</i> » dans tous ses états	136
2 - Du monde englouti au monde exterminé : le <i>shtetl</i> comme source de nostalgie	138
3 - Une Fugue de mort « édulcorée » ?	140
4 - Entre muséification et commercialisation : quelle place pour les – nouvelles – traductions ?	142
B - À l'Est : la RDA comme culture d'accueil et de traduction	146
1 - La vie culturelle yiddish à l'Est : de <i>Fiedler auf dem Dach</i> aux Journées de la culture yiddish	147
2 - Traduire le yiddish en RDA.....	150
C - De l'allemand au yiddish.....	164
1 - L'acte de traduction en question.....	164
2 - La méfiance vis-à-vis de la « germanisation » de la culture yiddish	165
3 - Vers une nouvelle visibilité de la langue yiddish : le cas du poème װײַטײַכװײַט / veytik / Schmerz.....	167

V - L'essor de la poésie yiddish en langue allemande (1990-2017)

.....	172
A - La nouvelle vie culturelle juive et yiddish dans l'Allemagne réunifiée	172
1 - Manifestations et lieux culturels yiddish après la chute du Mur : continuité et renouveau	173
2 - Renaissance ou « simulacre » ?	174
B - De 1990 au tournant des années 2000 : le premier pic de traductions.....	177
1 - Une nouvelle vitalité éditoriale.....	177
2 - Recueils et anthologies poétiques des années 1990.....	180
3 - Au-delà de la poésie de la Shoah : de nouvelles initiatives éditoriales – premières tentatives de décentrement.....	185
4 - L'introduction de la littérature yiddish en Autriche : une autre temporalité de la réception	190
5 - La nouvelle génération de traducteurs.....	195
6 - Les années 1990 : l'âge des retraductions ?.....	200
C - De 2000 à 2017 : Repenser les contacts et échanges entre culture yiddish et culture germanophone par la traduction.....	205
1 - Les nouvelles anthologies.....	205
2 - Repenser les rapports entre les langues	213

SECONDE PARTIE Traduire la poésie yiddish en allemand : traductions et retraductions des œuvres de Yitskhok Katzenelson, Itzik Manger, Moyshe Kulbak et Rajzel Zychlinski

Introduction

.....	228
I - Yitskhok Katzenelson, <i>Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk</i> : traduire le témoignage poétique en allemand – d'une voix à l'autre	240
A - L'œuvre de Yitskhok Katzenelson	240
1 - Du manuscrit à sa réception dans l'espace germanophone.....	240
2 - <i>Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk</i> : remarques liminaires sur le texte yiddish.....	242
B - Hermann Adler, <i>Lied vom letzten Juden</i> : traduire après coup	246
1 - Du poète au traducteur.....	246
2 - Position traductive	247

3 - La traduction comme mise à distance : le chant impossible	249
C - <i>Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk</i> (Wolf Biermann, 1994) : traduire le cri _____	267
1 - Aux origines de la première retraduction : l'historien Arno Lustiger.....	267
2 - Le projet traductif de Wolf Biermann	268
3 - Voix du poète et voix du traducteur : dialogue ou conflit ?.....	272
4 - La réception de la retraduction : entre popularité et polémique	287
D - Un retour à l'original ? <i>Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk</i> (Helmut Homfeld, 1996)___	290
1 - Le projet traductif : retrouver la voix du témoin	290
2 - Une traduction littérale ?	292
E - Le statut de la traduction	298
II- Entre familial et étranger : Itzik Manger en traduction allemande	301
A - Itzik Manger et le monde culturel germanophone : un poète familial ? _____	301
B - Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed : deux profils – et deux positions traductives _____	306
C- De la ballade yiddish à la ballade allemande _____	312
1 - La ballade selon Itzik Manger	312
2 - « Di balade fun dem yid vos ir dergangen fun gro biz blo » : remarques liminaires sur le poème yiddish	314
3 - Analyse des traductions du poème « Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo » (Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed)	317
D - Traduire les <i>Khumesh-lider</i> _____	330
1 - Le <i>Medresh Itzik</i> : l'aboutissement de l'œuvre poétique d'Itzik Manger	330
2 - « Yankev ovinu bagegent zikh mit Rokhlen » : le carnavalesque des langues.....	333
3 - « Yankev ovinu bagegent zikh mit Rokhlen » en allemand : l'hétérolinguisme en traduction	337
4 - La traduction selon Efrat Gal-Ed : poétique et politique d'hybridation.....	342
5 - <i>Ich, der Troubadour</i> et <i>Dunkelgold</i> : traduction ethnocentrique <i>versus</i> traduction éthique ?.....	345
III- La traduction allemande à l'épreuve du modernisme yiddish : Moyshe Kulbak, Disner Tshayld Harold	349
A - Le modernisme yiddish dans l'espace germanophone : les raisons d'une réception tardive _____	349
B - Le cas de Moyshe Kulbak _____	350
1 - La « kulbakomania » allemande	350
2 - Un poète yiddish à Berlin	352
C - <i>Disner Tshayld Harold</i> : la poésie yiddish à la rencontre du modernisme européen _____	353
1 - Une esthétique de la dislocation	353
2 - Un rapport ambigu à la culture allemande.....	356
D - <i>Disner Childe Harold</i> par Andrej Jendrusch _____	359
1 - Le modernisme effacé ?.....	359
2 - Des choix stylistiques au service de la lisibilité	363
3 - Traduire l'ironie : l'intertexte heinien en traduction.....	366
E - <i>Childe Harold aus Disna</i> par Sophie Lichtenstein _____	371
1 - Faire affleurer le modernisme – et l'étranger	373
2 - Deux rapports à la lisibilité du texte	376
3 - L'ironie en sourdine	377
4 - La langue moderniste en traduction : traduire le chaos	379
IV- Rajzel Zychlinski en langue allemande : parcours du traducteur Hubert Witt..	382
A - Histoire d'une réception allemande _____	382
B - La poétique de Zychlinski – « durkh a glezerner tir » _____	385
C - Les débuts du traducteur Hubert Witt : poétique de l'étrangeté _____	388

1 - Du moyen haut allemand au yiddish : esquisse d'un projet traductif	388
2 - Les premières traductions : <i>Vogelbrot</i>	393
D - <i>Di lider</i> : (re)traduire la poésie de Zychlinski	399
1 - Un nouvel éthos du traducteur.....	399
2 - Réinscrire la traduction dans la langue allemande.....	401
3 - L'étrangeté comme stratégie ciblée	405
4 - Traduire une langue, traduire un poème	407
Conclusion.....	417
Bibliographie.....	423
Bibliographie de corpus	424
Yitskhok Katzenelson	424
Itzik Manger	424
Moyshe Kulbak	425
Rajzel Zychlinski	426
Poésie yiddish en traduction allemande : recueils et anthologies (par ordre chronologique)	426
Traductions de poésie yiddish au sein de revues de langue allemande (par ordre chronologique)	428
Paratextes des traducteurs du yiddish	431
Articles consultés dans la presse de langue allemande	432
Autres articles consultés	434
Autres écrits sur la langue yiddish consultés	434
Fonds de recherche	435
Bibliographie générale	436
Histoire, histoire culturelle	436
Langue yiddish, littérature et traductologie	440
Résumé allemand Geschichte der Übersetzungen jiddischer Lyrik ins Deutsche ab 1945	451

Notes sur la transcription

Les citations du yiddish en langue originale sont transcrites selon les normes fixées par le YIVO. Les citations des poèmes du corpus apparaissent en caractères hébraïques et en transcription.

Pour les noms des écrivains yiddish, nous utilisons également la transcription YIVO, sauf lorsqu'il existe une autre orthographe répandue. Dans la bibliographie et les notes de bas de page, si l'orthographe que nous utilisons diffère de celle utilisée par l'éditeur, l'orthographe utilisée par l'éditeur apparaît entre crochets.

Introduction

Traduire le yiddish après 1945 : l'impossible quête ?

« זוכן / - ייִדיש » - « Yidish – /zukhn ». C'est par ces deux vers que débute le poème « Yidish » du poète Lajzer Ajchenrand, publié en 1979 dans le recueil *Landshaft fun goyrl*¹. Dans ce poème, dont les vers ne comptent pas plus d'un ou deux mots, tout se passe comme si la langue yiddish elle-même se dérobaît : le geste poétique se fait alors quête, « zukhn », de la langue. Si le yiddish devient, dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'objet d'une quête poétique, c'est que la langue paraît, depuis 1945, perdue. Alors que l'on comptait près de onze millions de yiddishophones à la veille de la Seconde Guerre mondiale, le yiddish a perdu, depuis 1945, la majorité de ses locuteurs. La perte de la langue, cela signifie aussi la perte d'un héritage culturel et littéraire, ou du moins une rupture inévitable dans le processus de transmission. Dès lors, l'une des conditions essentielles à la transmission est la traduction.

Le processus de traduction des œuvres littéraires yiddish a commencé dès le début du XX^e siècle, et même plus tôt dans le cas de la littérature en yiddish ancien. Mais, à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'acte de traduction devient une nécessité et une urgence. Les poètes et écrivains yiddish en avaient eux-mêmes conscience : en juin 1947, à l'occasion du congrès du PEN club international à Zurich, Avrom Sutzkever et Chaim Grade déclarent ainsi :

Mir zaynen ibertsaygt, az a rey verk fun der yidisher haynttsaytiker literatur volt aroysgerufn an interes bay di kolegn fun pen-klub. Deriber vintshn mir zikh, az undzere klasiker un haynttsaytike maysters zoln ibergezetzt vern oyf eyropeishe shprakhn, kedey di tsivilizirte velt zol zikh bakenen mit di idealn, vos hobn fun shtendik bagaystert undzer folk. **Zaynen di iberzetsungen bazundersh vikhtik itzt, - vi a kegnift-fiber vos iz nokh nit oysgevept**².
(Nous soulignons)

¹ Ajchenrand, Lajzer, *Landshaft fun goyrl*, Tel-Aviv, Talmid, 1979. Le poème de Lajzer Ajchenrand « Yidish », a été traduit par Hubert Witt en allemand (sous le titre « Jiddisch ») et publié avec onze autres poèmes du même auteur dans la revue littéraire *Neue Rundschau* en 2011 (*Neue Rundschau*, n°3, 2011, p. 137-150).

² « Nous sommes convaincus que bon nombre d'œuvres de la littérature yiddish contemporaine peuvent éveiller l'intérêt des collègues du PEN club. C'est pourquoi nous souhaitons que nos classiques et nos maîtres contemporains soient traduits dans les langues européennes, afin que le monde civilisé découvre les idéaux qui ont toujours inspiré notre peuple. Les traductions sont donc particulièrement importantes à présent, – comme contrepoison à la fièvre qui ne s'est toujours pas éteinte » (Nous traduisons). Sutzkever, Avrom, Grade, Chaim,

Adressée aux membres du PEN club international, cette déclaration constitue un véritable appel à la traduction de la littérature yiddish, des classiques à la littérature contemporaine. Il est frappant de noter que la traduction des œuvres yiddish constitue pour les deux écrivains non seulement le moyen de transmettre les « idéaux » d'un peuple, mais que l'acte de traduction dans les langues européennes est aussi investi d'une fonction politique : la traduction doit constituer un « contrepoison » (« kegngift ») contre l'antisémitisme qui a gangrené les sociétés européennes au cours des décennies précédentes.

Pourtant, après la Seconde Guerre mondiale, l'acte de traduction du yiddish ne va pas de soi et se heurte à de nombreuses résistances, liées au statut du yiddish que l'on qualifiera de « langue minorée »¹, mais aussi et surtout à son histoire et aux processus de destruction auxquels la langue et ses locuteurs ont fait face.

Emily Apter soulève le paradoxe auquel on se confronte quand on tente de penser les enjeux de la traduction d'une langue minorée :

Les *Translation Studies* ont toujours été confrontées au problème de savoir si la traduction doit jouer plutôt un rôle de perpétuation ou d'effacement de la mémoire culturelle. [...] Cette aporie mort/vie a donné lieu à deux types de discours au sein de la discipline : si la traduction est reconnue comme indispensable à la diffusion et à la préservation de l'héritage philologique, elle est aussi considérée comme un facteur d'extinction linguistique².

Si cette aporie mort/vie traverse les discours et réflexions sur la traduction de l'ensemble des langues minorées, elle prend une tout autre dimension dans le cas de la traduction du yiddish après 1945. Car, comme le rappelle Jeffrey Grossman, le déclin de la culture yiddish est le résultat de plusieurs processus de destruction depuis les années 1930 :

Im Gegensatz zum Verschwinden anderer Sprachen vollzog es sich nicht langsam als Ergebnis von Modernisierungsprozessen, sondern es war eine Folge der Vernichtung der jiddischsprechenden Bevölkerung im Holocaust und der Ermordung eines großen Teils der jiddischen Schriftsteller in der

« Deklaratsie fun di dikhter Kh. Grade un A. Sutskever oyfn Pen-kongres in Tsirikh », *Oyfsnay*, n°5-6, Paris, mai-juin 1947, p. 20.

¹ L'adjectif « minoré » a l'avantage de mettre en lumière le processus d'invisibilisation d'une langue et ainsi les rapports de pouvoir et donc les enjeux politiques (et économiques) qui sous-tendent les hiérarchies entre les langues. Voir la définition proposée par Nathalie Carré et Raphaël Thierry : « [...] une langue minorée n'est clairement pas une langue "mineure" ou "petite", mais elle est prise dans des rapports complexes qui font que, par certains aspects, sa visibilité est amoindrie ». Carré, Nathalie, Thierry, Raphaël, « Publier en langue minorée : De la diversité des langues d'édition en contexte mondialisé », in *Langues minorées*, Paris, Biodiversity, 2021, p. 4-21, ici p. 8.

² Apter, Emily, *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, traduction Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015, p. 10-11.

stalinistischen Sowjetunion einerseits sowie der zionistisch geprägten Verdrängung der jiddischen Sprache in Palästina, dem späteren Israel, andererseits¹.

Dès lors, pour la génération des survivants du génocide, tout se passe comme si l'acte de traduction et la perte du corps verbal qu'il suppose venait réitérer, renouveler la perte de la langue yiddish et du monde auquel elle se rattache. Comme le constate la yiddishiste Anita Norich,

With its decline, Yiddish has become the sacred Jewish tongue, the language that must be preserved intact, the ineffable connection to a lost past – threatened by yet more losses each time it is given over to another idiom².

L'histoire du yiddish au XX^e siècle semble donner à la langue vernaculaire le statut paradoxal de langue sacrée, empêchant *a priori* l'acte de traduction. Cette résistance à la traduction est même énoncée par certains traducteurs : pour l'essayiste et traductrice du yiddish Rachel Ertel, issue de cette génération des survivants, « la singularité, l'unicité de l'événement que représente l'annihilation du peuple Juif d'Europe fonde la singularité, l'unicité que représente le traduire-le-yiddish. [...] Pour le yiddish, tout s'oppose à ce qu'est lieu l'acte langagier du traduire. »³. L'acte de traduire le yiddish, cette langue « perdue avant même d'être connue »⁴, devient « la transgression d'un tabou »⁵, mais aussi un acte marqué du sceau de l'impossible, du fait même de la « dissymétrie [...] absolue » entre « langue de mort et langue de vie »⁶.

Si la traduction du yiddish après 1945 semble constituer, pour reprendre la formule de Derrida, « un autre nom de l'impossible »⁷, cette impossibilité est pour ainsi dire doublée dans le cas de la traduction vers l'allemand. À partir de 1945, yiddish et allemand sont figés dans des représentations – langue des victimes d'un côté, langue des assassins de l'autre – qui empêchent leur rencontre ; les deux langues irréconciliables semblent, dans le même temps,

¹ Grossman, Jeffrey A., « Das Fortleben des Jiddischen vor und nach 1945: Übersetzungen und Transformationen », in Lezzi, Eva, Seltzer, Dorothea, *Dialog der Disziplinen: Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*, Berlin, Metropol-Verlag, 2009, p. 77-104, ici p. 79-80.

² Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, Seattle, University of Washington press, 2013, p. 8.

³ Ertel, Rachel, *Brasier de mots*, Paris, Seuil, 2003, p. 234.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 223.

⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁷ La formule est reprise par Rachel Ertel : « On peut dire avec Derrida que “rien n'est intraduisible en un sens, mais en un autre sens que tout est intraduisible, la traduction est un autre nom de l'impossible”. Dans le cas du yiddish en particulier ». *Ibid.*, p. 241.

unies dans une « symbiose négative »¹ autour de la Shoah, qui en fait deux « langues de mort » (une dénomination utilisée à la fois pour le yiddish et pour l'allemand après 1945²). Alors que la traduction s'impose comme voie de médiation et de transmission de la culture et de la littérature yiddish, la traduction en allemand après 1945 relève, pour bien des écrivains yiddish ayant survécu au génocide, du scandale. Avrom Sutzkever, qui lançait pourtant un appel à la traduction du yiddish en 1947, s'est montré, comme nous le verrons par la suite, pour le moins réticent face aux initiatives des traducteurs allemands et a même catégoriquement refusé pendant plusieurs décennies de voir son *Journal du ghetto* traduit en allemand. Itzik Manger, dont l'œuvre est considérablement influencée et nourrie par la littérature allemande, écrit dans une lettre en 1962, constatant le nombre croissant d'œuvres yiddish éditées en Allemagne : « [...] azoy troyerik halt es, az dos shenste vos yidn hobn geshafn in yidish bakumt a tikn in der shprakh fun undzere merders »³. La langue des écrivains qu'il admirait est devenue la langue des assassins. Dans une autre lettre datant de la même année, il déclare : « S'iz mer vi troyerik vos di yorshim fun di materiele vertn un di gaystike yidishe vertn zaynen davke di merder fun undzer folk »⁴.

Que les œuvres yiddish survivent précisément par la traduction allemande, faisant des Allemands les héritiers des valeurs matérielles et spirituelles du peuple juif, relève pour Itzik Manger d'un tragique paradoxe qu'il observe avec tristesse. Pour le poète yiddish, il y a semble-t-il dans l'acte de traduction en allemand, mais aussi, plus largement, dans la réception par l'Allemagne de la culture yiddish après la Seconde Guerre mondiale, un acte d'accaparement, et donc de prise de pouvoir difficilement acceptable. Tout se passe comme si

¹ Nous reprenons la formule de l'historien Dan Diner, forgée à partir du concept largement discuté de la « symbiose judéo-allemande » : pour l'historien, c'est la Shoah qui, à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale, a déterminé tout à la fois la représentation des identités juive et allemande, mais aussi leur rapport, le génocide unissant tragiquement les deux cultures : « Seit Auschwitz – welch traurige List – kann tatsächlich von einer „deutsch-jüdischen Symbiose“ gesprochen werden – freilich einer negativen: für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht ». Diner, Dan, « Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz », in *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987, p. 185-197, ici p. 185). Ce concept de symbiose négative semble pouvoir tout aussi bien s'appliquer aux langues yiddish et allemande dans le contexte d'après-guerre.

² Pour Rachel Ertel, traduire le yiddish revient à traduire une « langue de mort » en « langue de vie » ; Georges Steiner, dans une analyse de l'œuvre de Paul Celan, constate que le poète de langue allemande écrit « du dedans de la langue-de-mort elle-même ». Steiner, Georg, « La longue vie de la métaphore », *Écrits du temps*, n°14-15, 1987, p. 16.

³ « Quelle tristesse que les plus belles œuvres que les Juifs aient créées en yiddish trouvent leur place dans la langue des assassins » (Nous traduisons). Lettre d'Itzik Manger à Yizkhok Panner, 12 septembre 1962, citée par Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache. Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, Berlin, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2016, p. 674.

⁴ « Il est plus triste que les héritiers des valeurs matérielles et des valeurs spirituelles juives (yiddish) se trouvent être précisément les assassins de notre peuple » (Nous traduisons). Lettre d'Itzik Manger à Jechiel Hofer, 25 août 1962, citée par Efrat Gal-Ed, *ibid.*

la réception de la littérature yiddish par les Allemands signifiait, pour les survivants yiddishophones, la dépossession de leur propre héritage.

Pourtant, Itzik Manger a lui-même accepté, dans les années 1960, la publication de son roman *Dos bukh fun gan-eydn* en traduction allemande (*Das Buch vom Paradies*, traduit par Salcia Landmann en 1963) – et le fait que le roman ait été publié (dans un premier temps) en Suisse et non en Allemagne a joué de toute évidence un rôle important dans sa décision¹. C'est aussi en Suisse que le poète yiddish Lajzer Ajchenrand s'est évertué, dès la fin des années 1940 et en parallèle de son travail poétique, à rendre ses textes accessibles aux non-yiddishophones, à la fois par la transcription et par la traduction en allemand.

Dès l'immédiate après-guerre, on a donc traduit le yiddish en allemand, malgré tout. Et le nombre de traductions n'a cessé de croître jusqu'au début du XXI^e siècle. C'est précisément sur ces traductions, objets de scandales, complexes et paradoxaux, que se porte notre travail.

Nouvelles approches de la traduction du yiddish : pour une réhabilitation de la traduction

Partant du constat que la littérature yiddish se lit désormais le plus souvent en traduction, de plus en plus de chercheurs se sont consacrés ces deux dernières décennies à la question de la traduction. Le yiddishiste Jeffrey Shandler, pour sortir de l'aporie mort/vie et répondre par la même occasion au débat opposant ceux qui font du yiddish une langue morte ou moribonde et ceux qui, au contraire, affirment que la langue est toujours vivante, propose un nouveau concept, celui de langue « post-vernaculaire ». Observant que le yiddish a perdu, à la fin du XX^e siècle, la majorité de ses locuteurs², mais que la culture yiddish demeure particulièrement présente dans la société américaine contemporaine et que l'espace culturel est imprégné de l'imaginaire de la langue, le yiddishiste recourt au concept de « post-vernaculaire » qu'il explique ainsi :

The term *postvernacular* relates to Yiddish in a manner that both is other than its use as a language of daily life and is responsive to the language having once been a widely used Jewish vernacular. Postvernacularity is, therefore, a relational phenomenon. It always entails some awareness of its

¹ Voir à ce sujet Efrat Gal-Ed, *ibid.*, p. 673.

² Selon le sociolinguiste Joshua A. Fishman, en 2010, 650 000 personnes déclaraient utiliser le yiddish dans leur vie quotidienne (dont 350 000 aux Etats-Unis et 250 000 en Israël), et 200 000 revendiquaient le yiddish comme langue maternelle (dont 60 000 aux Etats-Unis et 130 000 en Israël). Fishman, Joshua A., « États du yiddish : les différents types de reconnaissance, gouvernementale ou non gouvernementale », *Droit et cultures*, vol. 63, n°1, 2012, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/droitcultures/2861>.

distance from vernacularity, which is usually contemplated in terms of retrospection – even as vernacular Yiddish continues to be maintained by Jewish communities around the world. What most distinguishes postvernacular Yiddish is its semiotic hierarchy; unlike vernacular language use, in the postvernacular mode the language’s secondary, symbolic level of meaning is always privileged over its primary level. In other words, in postvernacular Yiddish the very fact that something is said (or written or sung) in Yiddish is at least as meaningful as the meaning of the words being uttered – if not more so¹.

Le concept de « post-vernaculaire » permet à Jeffrey Shandler de penser les multiples phénomènes culturels autour du yiddish dans la société américaine contemporaine comme des « phénomènes relationnels »², comme un processus dynamique impliquant un « rapport » à la langue singulier et sans cesse reconfiguré, un rapport nécessairement second du fait de l’absence de la langue. La spécificité de la post-vernacularité réside dans la signification attachée à ces phénomènes culturels, d’ordre avant tout « symbolique »³. Cette réflexion permet à Shandler de repenser et réhabiliter l’acte de traduction du yiddish, « phénomène relationnel » par excellence : Shandler consacre ainsi un chapitre de son ouvrage *Adventures in Yiddishland* à la question de la traduction. Pointant le rôle central joué par la traduction dans la culture juive, il pointe entre autres la signification symbolique et mémorielle du geste traductif après la Shoah⁴ et s’efforce de penser la traduction non en termes de « perte », mais bien de « gain »⁵. Le yiddishiste se réfère alors au philosophe Walter Benjamin et à la notion de *Fortleben*⁶ pour définir la traduction – plaçant ainsi la traduction du côté de la vie¹, ou plutôt de la « survivance »².

¹ Shandler, Jeffrey, *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005, p. 22.

² « Postvernacularity is, therefore, a relational phenomenon ». *Ibid.* p. 22.

³ « Indeed, having an affective or ideological relationship with Yiddish without having command of the language epitomizes a larger trend in Yiddish culture in the post-Holocaust era. In semiotic terms, the language’s primary level of signification – that is, its instrumental value as a vehicle for communicating information, opinions, feelings, ideas – is narrowing in scope. At the same time its secondary, or meta-level of signification – the symbolic value invested in the language apart from the semantic value of any given utterance in it – is expanding ». *Ibid.* p. 4.

⁴ « Indeed, postwar translations of Yiddish always entail extraliterary and extralinguistic concerns that are tied to a larger sense of crisis responsive to the Holocaust. Even when these concerns are tacit, they frame the publishing and reading of Yiddish literature in translation, endowing individual works and anthologies, authors’ lives and careers, as well as the practice of reading itself, with new meanings quite apart from their original valuations in Yiddish ». Shandler, Jeffrey, *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, *op. cit.*, p. 104.

⁵ « [...] in translation Jewish culture is not lost but found. » *Ibid.* p. 92.

⁶ « So wie die Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem „Überleben“. Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sich doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, 11 das Stadium ihres Fortlebens ». Benjamin, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers. », in *Gesammelte Schriften*, vol. 4.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 9-21, ici p. 10.

Les rapports entre yiddish et allemand : parenté et conflits

Si ce discours résolument positif sur la traduction du yiddish semble s'être désormais imposé dans l'espace anglophone, qu'en est-il de la traduction en allemand ? Jeffrey Grossman doute de la possibilité d'appliquer la théorie optimiste de Shandler à un autre espace culturel, en l'occurrence à l'espace germanophone :

In Kontexten – der deutsche ist nur einer von ihnen –, in denen die Geschichte der jüdisch-nichtjüdischen Beziehungen komplizierter ist als in Nordamerika, stellt sich z. B. die Frage, ob man Shandlers Optimismus gegenüber kulturellen Erscheinungen, die das Jiddische vorwiegend auf symbolischer Ebene ansprechen, ohne Weiteres teilen kann³.

L'histoire des relations entre Juifs et non-Juifs dans l'espace germanophone, mais aussi, pourrait-on rajouter, des relations entre allemand et yiddish, rend de fait la traduction du yiddish vers l'allemand bien plus complexe à analyser. Or, cette complexité ne trouve pas uniquement son origine dans la Seconde Guerre mondiale. En effet, l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand s'inscrit nécessairement dans une histoire qui débute bien avant 1945, une histoire faite de contacts, de rencontres, mais aussi et surtout de conflits et de rejets. Né dans la vallée du Rhin⁴, le yiddish, langue « symbiose », s'est constitué en étroite relation avec les dialectes allemands parlés alors par la population chrétienne sur ce territoire – en témoigne l'une des dénominations du yiddish ancien, le *taytsh*⁵. Le yiddish s'est par la suite

¹ « As Walter Benjamin observed, a translation issues from the « afterlife » of the original ». Shandler, Jeffrey, *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, op. cit., p.104.

² Nous reprenons la traduction du terme *Fortleben* par Alexis Nouss et Laurent Lamy dans leur traduction de « Die Aufgabe des Übersetzers » : « Tout comme les manifestations de la vie sont intimement liées avec le vivant sans rien signifier pour lui, ainsi la traduction procède-t-elle de l'original. Pas tant, à proprement parler, de sa vie que de sa "survie" [*Überleben*]. La traduction accuse tout de même un retard sur l'original, si bien que pour les œuvres significatives, qui n'ont jamais trouvé le traducteur qu'elles appellent à l'époque où elles voient le jour, elle marque le stade de leur survivance [*Fortleben*] ». Benjamin, Walter, « L'abandon du traducteur : Prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire », traduction Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, n° 10, 1997, p. 13-69, ici p. 15.

³ Grossman, Jeffrey A., « Das Fortleben des Jiddischen vor und nach 1945: Übersetzungen und Transformationen », op. cit., p. 87.

⁴ Max Weinreich distingue quatre périodes dans l'histoire de la langue yiddish : le pré-yiddish (des origines à 1250) ; le yiddish ancien (de 1250 à 1500) ; le yiddish moyen (de 1500 à 1750) et le yiddish moderne (de 1750 à nos jours). Weinreich, Max, *History of The Yiddish Language*, vol.1, New Haven, London, Yale University Press, 2008, p. 9. Première édition en yiddish : *Geshikhte fun der yidisher shprakh: bagrifn, faktn, metodn*, New-York, Yidisher Visnshaftlekher Institut, 1973.

⁵ Comme Jeffrey Shandler le rappelle, le terme *taytsh* était, à l'époque du yiddish ancien, employé pour désigner à la fois la langue vernaculaire des Juifs ashkénazes et la langue parlée par les populations chrétiennes, donc la langue allemande. La langue vernaculaire des Juifs n'était donc pas désignée en opposition à la langue des Chrétiens, mais plutôt en opposition à la langue sacrée, *loshn-koydesh*. Car le *taytsh* faisait office de langue de traduction des textes sacrés : « The contingent, ambiguous nature of defining the vernacular of Ashkenaz before the modern period is borne out by Yiddish terms that reflect an earlier understanding of *taytsh* as signifying neither a Jewish nor a gentile language *per se*, but rather a demotic used by Jews in relation to *loshn-koydesh* ».

étendu vers l'Est au fil des migrations et a ainsi évolué au contact des langues d'Europe de l'Est, la composante slave venant s'ajouter aux composantes germanique, hébreo-araméenne et romane.

Dans l'espace germanophone, à partir de la fin du XVIII^e siècle, le nouveau contexte politique et idéologique a fait de la langue un enjeu central (en particulier pour les mouvements nationaux¹) et a dès lors bouleversé les rapports entre allemand et yiddish : les représentants allemands de la Haskalah, le mouvement des Lumières juives né à Berlin, montraient une certaine méfiance, voire une franche hostilité vis-à-vis de la langue yiddish. La langue, qualifiée de « Jargon »², était considérée par les *maskilim*, au premier rang desquels Moses Mendelssohn, comme une langue corrompue qu'il fallait abandonner au profit du « pur allemand » ou bien du « pur hébreu ». En traduisant la Bible en allemand tout en la présentant en caractères yiddish, Mendelssohn avait ainsi pour visée d'enseigner aux locuteurs yiddishophones la langue allemande³. Le processus d'assimilation linguistique a entraîné, en Allemagne et en Autriche, la quasi-disparition du yiddish occidental au profit de l'allemand ; au XIX^e siècle, la façon de parler des Juifs en Allemagne était cependant encore fortement stigmatisée sous le terme de *mauscheln*⁴.

Ce sème est d'ailleurs conservé dans la langue yiddish moderne à travers des termes tels que *taytshn/fartaytshn*, qui désigne précisément le fait de traduire. Shandler, Jeffrey, *Yiddish: Biography of a Language*, New-York, Oxford University Press, 2020, p.59.

¹ Comme le rappelle Delphine Bechtel, « [...] en Europe centrale et orientale, la conception prédominante veut que ce soit la langue qui définit l'identité nationale de chaque individu, et donc du groupe, de manière irréductible. “ Un peuple, c'est la somme des gens qui parlent la même langue », déclarait Jacob Grimm à la réunion des germanistes de Francfort en 1846 ». Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction nationale*, Paris, Belin, 2002, p. 75.

² Sur les différentes dénominations du yiddish en allemand, voir Max Weinreich ; ce dernier explique ainsi au sujet du terme *Jargon* : « Toward the end of the eighteenth century the maskilim in Germany introduced the French term Jargon as a designation for Yiddish. [...] The term stressed the “corruption” of Yiddish vis-a-vis the “pure” languages of civilized Europe (and the first among them German) [...] ». Weinreich, Max, *History of The Yiddish Language*, vol.1, *op. cit.*, p. 318-322, ici p. 319.

³ Voir à ce sujet la lecture postcoloniale que propose Naomi Seidman des traductions de la Bible par Mendelssohn (puis par Buber et Rosenzweig) : « In Mendelssohn's work, Yiddish, the most visible symbol of German-Jewish hybridity, has been swept not off the stage but rather under the rug—its effects continue to haunt. For all Mendelssohn's desire to substitute a transparent, rational discourse for the opacity and “immorality” of Yiddish, Mendelssohn's translational project, with its German wrapped in Hebraic garb and Mendelssohn's Hebrew-German double-talk, retains the whiff of the colonial subject's speech. Mendelssohn's translation, despite its “purity,” remains almost but not quite German ». Seidman, Naomi, *Faithful Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, Chicago, London, University of Chicago Press, 2006, p. 153-198, ici p. 175. Voir aussi Bourel, Dominique, « D'une Bible à l'autre : de Mendelssohn à Buber-Rosenzweig », *Revue germanique internationale*, n°5, 1996, p. 31-38.

⁴ Le terme *mauscheln*, dérivé du prénom Moïse, est employé au début du XIX^e siècle pour désigner le discours et l'attitude des Juifs. Comme l'observe Sander Gilman, il s'agit en fait d'un langage créé par la société allemande pour représenter et dénigrer la langue et l'attitude des Juifs : « What then, is *mauscheln*? It is the use of altered syntax and bits of Hebrew vocabulary and a specific pattern of gestures to represent the spoken language of the Jews. What is stressed is the specifically "Jewish" intonation, the mode of articulation as well as the semantic context. ». Gilman, Sander L., *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore, Johns Hopkins university press, 1986, p. 139.

En Allemagne comme en Autriche, la langue yiddish constituait désormais le symbole de l'« altérité juive »¹ et était, du fait même de sa proximité avec l'allemand², objet de suspicion. Si cette hostilité vis-à-vis du yiddish a entraîné une prise de distance des Juifs allemands envers cette langue, elle est aussi devenue par la suite, pour de nombreux auteurs juifs de langue allemande, dont Kafka, objet de fascination, précisément parce qu'elle représentait l'altérité, une langue des origines fantasmée. Ce qui est sûr, c'est que, comme le rappelle Rachel Ertel, la langue yiddish appartient « autant au royaume du réel qu'à celui de l'imaginaire »³, *a fortiori* dans l'espace germanophone.

Du côté yiddishophone, l'allemand représentait au XVIII^e siècle, au moment de la Haskalah, la langue de la modernité. Cette représentation de l'allemand s'est matérialisée dans la langue yiddish elle-même à travers l'usage du *daytshmerish*, un yiddish fortement germanisé. Cette langue hybride, particulièrement utilisée dans la presse, était cependant mal vue des yiddishistes du YIVO qui, à l'instar de Max Weinreich, y voyaient une menace pour la langue yiddish⁴. Langue de prestige, l'allemand constituait donc aussi, pour les yiddishistes, la langue contre laquelle le yiddish devait s'affirmer⁵.

¹ Comme l'explique Jeffrey Grossman, « In Germany and Austria-Hungary, however, the Yiddish language came to function as a synecdoche for the otherness of Jewish culture, language, traditions and society. As the sign of the ghetto, it came to represent Jewish degeneracy, and to evoke a series of negative connotations and stereotypes, pointing, moreover, to an inner condition of its speaker ». Grossman, Jeffrey A., *The Discourse on Yiddish in Germany: from the Enlightenment to the Second Empire*, Rochester, Camden House, 2000, p. 24.

² Comme le remarque Steven E. Aschheim, « Elsewhere Yiddish sounded merely strange, but in Germany it was precisely its familiarity that bred contempt ». Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East European Jew in German and German-Jewish Consciousness*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, p.8. Marc Volovici fait la même remarque : « The linguistic affinity between German and Yiddish created an additional tension that arose out of their common historical roots and alongside their social disparities ». Volovici, Marc, « The Contamination of Language: George Steiner and the Postwar Fate of German and Jewish Cultures », in Engelhardt, Arndt, Zepp, Susanne (éds.), *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung: Deutsch in der jüdischen Wissenskultur*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2015. Dans un ouvrage récent, Marc Volovici interroge le rôle de l'allemand et de son rapport au yiddish dans les mouvements nationaux juifs : voir Volovici, Marc, *German as a Jewish Problem: The Language Politics of Jewish Nationalism*, Stanford, Stanford University Press, 2020.

³ Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 14.

⁴ Voir à ce sujet Hutton, Christopher, « Normativism and the Notion of Authenticity in Yiddish Linguistics », in Goldberg, David (éd.), *The Field of Yiddish: Studies in Language, Folklore, and Literature*, Evanston, Northwestern University Press, 1993, p. 11-57. Dovid Katz considère au contraire le *daytshmerish* comme une partie intégrante du yiddish moderne. Voir à ce sujet Katz, Dovid, « A shtekele arayn, a shtekele aroys, di daytshmerishe gefar iz -oys. », *Yidishe kultur*, 1991, p. 24-31.

⁵ Marc Caplan rappelle cependant le caractère paradoxal du *daytshmerish* qui, tout en imitant l'allemand pour se rattacher à son « prestige », constitue une forme d'appropriation de l'allemand par le yiddish, faisant ainsi d'autant mieux sentir la distance qui sépare les deux langues : « *Daytshmersim*, the conscious importation of modern German into Yiddish, is ultimately a verbal correlative to the larger maskilic project of assimilation without integration. [...] *Daytshmerism* is an attempt, however clumsy, to appropriate the prestige and modernity of German for a language and a people seen, as themselves as well as their antagonists, as lacking both prestige and modernity. As much as *daytshmerism* is an effort to remake Yiddish in the effects of its antithesis, German, it is also an effort to remake, *deform*, German in the image of Yiddish. Seen from this perspective, *daytshmerism* is a masquerade in which Yiddish mimics German, to at times absurd extremes, while retaining its separateness, its foreignness, as a language. Indeed, it is a paradox of *daytshmerism* that however much closer Yiddish

Ce bref rappel de l'histoire des deux langues, de leur parenté originelle jusqu'à la rupture provoquée par la Seconde Guerre mondiale, une histoire façonnée par des rencontres, des rejets et par l'imaginaire des langues dans chacune des aires culturelles, et finalement reconfigurée entièrement par le génocide, laisse ainsi entrevoir les enjeux complexes, d'ordre à la fois littéraire, culturel, politique et social, qui sous-tendent notre objet d'étude et qu'il va s'agir de démêler dans ce travail.

État de la recherche

Les études consacrées à la traduction du yiddish s'inscrivent pour la plupart dans le sillage du tournant culturel des études traductologiques¹. Les travaux proposés ne se limitent pas à une approche linguistique et ne se contentent pas non plus de confronter original et traduction : il s'agit bien plutôt de comprendre la façon dont les processus de transformation, les écarts entre texte yiddish et traduction s'inscrivent dans le contexte de la culture d'accueil tout en contribuant à façonner une certaine représentation de la culture traduite.

Au cours de cette dernière décennie, deux ouvrages ont été consacrés exclusivement à la question de la traduction du yiddish : *Translating Sholem Aleichem* (2012), ouvrage collectif dirigé par Gennady Estraiikh, Jordan Finkin, Kerstin Hoge and Mikhail Krutikov et *Writing in Tongues*, d'Anita Norich (2013). L'ouvrage collectif se concentre sur l'un des auteurs canoniques de la littérature yiddish, Sholem Aleykhem : il s'agit d'étudier les multiples traductions et transpositions de l'œuvre au sein de plusieurs aires linguistiques en pointant le rôle déterminant joué par le contexte historique et idéologique². Dans *Writing in Tongues*, la yiddishiste Anita Norich se penche sur les traductions du yiddish en anglais en prenant comme point de départ la culture d'accueil américaine et s'attache ainsi à étudier la

approaches German, the intrusion of other linguistic components – Slavic, *Loshn-koydesh* – intensifies the sense of difference from German; linguistically, speaking, it thus enunciates not only two languages or rhetorical conventions in contact with one another, but also two temporalities colliding into one another ». Caplan, Marc, *How strange the Change: Language, Temporality, and Narrative Form in Peripheral Modernisms*, Stanford, Stanford university press, 2011, p. 93-94.

¹ Citons l'un des ouvrages marquant ce tournant culturel dans les études de traduction : Bassnett, Susan et Lefevere André, *Translation, History and Culture*, Londres, New York, Pinter Publishers, 1990.

² « Translation does not occur in an ideological vacuum but has a historical and political context, which overtly and/or covertly informs the act of translating as well as the reading and reception of the translated text. Documenting the historical facts and changing political positions in relation to the translations of Sholem Aleichem sheds light on the constructs of reader, author, and canon, and contributes to the writing of Yiddish literary history ». Estraiikh, Gennady, « Introduction », in Estraiikh, Gennady, Finkin, Jordan, Hoge, Kerstin Krutikov, Mikhail (éds.), *Translating Sholem Aleichem: History, Politics and Art*, London, Legenda, 2012, p. 2.

transformation des pratiques traductives à la lumière de l'évolution du contexte politique et social américain au XX^e siècle.

Concernant l'espace germanophone, les études publiées par Delphine Bechtel¹ et Jeffrey A. Grossman² se sont jusqu'à présent concentrées principalement sur les traductions réalisées entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle et s'inscrivent dans une réflexion plus large portant sur les échanges et transferts culturels entre la culture allemande et la culture des Juifs d'Europe de l'Est. De fait, le contexte de la « Renaissance culturelle juive »³ offre un terrain privilégié pour analyser les points de contact et d'échange entre les langues. Ces études montrent comment les traductions du yiddish vers l'allemand ont contribué, par des processus de distorsion et de déformation déterminés par le contexte politique et idéologique, à créer une représentation fantasmée de la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Plus récemment, Carmen Reichert a étudié la constitution des anthologies poétiques juives-allemandes et yiddish dans le cadre de la « Renaissance juive »⁴. Aya Elyada s'est quant à elle intéressée ces dernières années aux traductions, ou plutôt à ce qu'elle nomme les « réécritures » (« rewritings ») du yiddish ancien en Allemagne dès l'époque moderne⁵ par des traducteurs juifs et chrétiens.

Cette notion de « réécriture » (*rewriting*)⁶, forgée par le traductologue André Lefevere, a connu un certain succès parmi les études de traduction du yiddish, dans la mesure où elle

¹ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction nationale*, Paris, Belin, 2002.

² Jeffrey A. Grossman a publié plusieurs articles consacrés à la traduction du yiddish en allemand au début du XX^e siècle. Citons par exemple « From East to West: translating Y.L. Peretz in Early Twentieth Century », in Elman, Yaakov, Gershoni, Israel (éds.), *Transmitting Jewish Traditions: Orality, Textuality and Cultural Diffusion*, New Haven, Yale University Press, 2000, p.278-309 ou, plus récemment, « The Dilemmas of Translation: Cultural Politics, German Jewish Identities, and Yiddish Literature around World War I », *Yearbook for European Jewish Literature Studies, Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien*, vol. 1, 2014, p. 78-99. Grossman est également l'auteur d'un ouvrage sur le discours sur la langue yiddish en Allemagne : Grossman, Jeffrey A., *The discourse on Yiddish in Germany: from the enlightenment to the Second Empire*, Rochester, Camden House, 2000.

³ Nous reprenons le titre de l'ouvrage de Delphine Bechtel, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit..

⁴ Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder: deutsch-jüdische und jiddische Lyrikanthologien 1900-1938*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.

⁵ Elyada, Aya, « Zwischen Austausch und Polemik: Christliche Übersetzungen jiddischer Literatur im Deutschland der Frühneuzeit », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, vol. 69, n° 1, 2017, p. 47-73 ; Elyada, Aya, « Bridges to a bygone Jewish past? Abraham Tendlau and the rewriting of Yiddish folktales in nineteenth-century Germany », *Journal of Modern Jewish Studies*, 2017, p. 419-436. Les travaux de la chercheuse s'inscrivent également dans le cadre théorique proposé par Lefevere.

⁶ André Lefevere définit ainsi ce concept : « All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. Rewritings can introduce new concepts, new genres, new devices and the history of translation is the history also of literary innovation, of the shaping power of one culture upon another. But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulative processes of literature as exemplified by translation can help us towards a

permet de rendre compte des écarts souvent importants entre le texte yiddish et sa traduction et de mettre au jour les enjeux politiques et idéologiques qui sous-tendent les pratiques traductives, que ce soit dans l'espace germanophone au début du XX^e siècle ou bien en Israël après 1945¹.

Notre étude, dont le corpus n'a fait jusqu'à présent l'objet d'aucun travail académique, s'inscrit dans le sillage de ces premiers travaux sur les traductions du yiddish et prend donc acte du « tournant culturel ». Nous nous appuyons par ailleurs sur les travaux récents portant sur l'histoire des traductions – citons en particulier le dernier volume de *Histoire des traductions en langue française au XX^e siècle*, dirigé par Bernard Banoun, Isabelle Poulin et Yves Chevrel². L'approche historique permet en effet de prendre en compte les multiples facteurs (culturels, sociaux et politiques) ayant permis l'émergence et l'évolution des traductions du yiddish en allemand tout en mettant en lumière le rôle des agents et des diverses instances politiques et culturelles.

Notre corpus s'ancre dans un contexte bien spécifique qui a déterminé notre approche des traductions³. En effet, ce contexte fait de notre objet d'étude un objet de scandale, mais

greater awareness of the world in which we live ». Lefevre, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London, New-York, Routledge, 1992, p. XI.

¹ Outre l'article d'Aya Elyada précédemment cité, voir l'analyse des premières traductions allemandes de Y.L. Peretz par Jeffrey Grossman: « By focusing on several translations of stories by Perets, it seeks to disclose the different strategies Perets's translators employed as they rewrote his work to make it accord with their own ideologies regarding the place of Jews in German in European Society, and with their own poetics regarding how the work of a leading yiddish writer should appear to his German-reading audience ». Grossman, Jeffrey A., « From East to West: translating Y.L. Peretz in Early Twentieth Century », in Elman, Yaakov, Gershoni, Israel (éds.), *Transmitting Jewish Traditions: Orality, Textuality and Cultural Diffusion*, New Haven, Yale University Press, 2000, p.278-309, ici p. 282. Delphine Bechtel recourt quant à elle à la notion de « trahison créatrice ». Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 139.

Au sujet des traductions en hébreu, voir l'article de Naomi Brenner qui analyse les traductions du poème d'Itzik Manger « Kh' hob zikh yorn gevalgert » en hébreu et plus globalement sa réception en Israël : « The translation of Manger into Hebrew and into Israeli society – creating him as a fitting writer for public consumption in print or on stage, and an appropriate namesake for a street in Tel Aviv and for an Israeli cultural prize – participates in this larger Israeli rewriting of Yiddish ». Brenner, Naomi, « Itzik in Israel: Itzik Manger's Yiddish in Hebrew Translation », *Prooftexts*, vol. 28, n°1, 2008, p. 53-84, ici p. 79.

Naomi Seidman se réfère aussi à la notion de *rewriting* dans son ouvrage *Faithful Renderings: Jewish-Christian difference and the Politics of translation*, op. cit., p. 10.

² Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019. Citons également l'ouvrage de Fritz Nies, *Schnittpunkt Frankreich: ein Jahrtausend Übersetzen*, Tübingen, G. Narr, 2009.

³ Si la notion de Lefevre semble pertinente pour analyser certaines traductions de notre corpus, elle ne nous semble pas suffisante pour rendre compte de l'ensemble des traductions – tout particulièrement des traductions les plus récentes – au regard de la grande diversité des agents et des traducteurs de littérature yiddish dans l'espace germanophone, mais aussi en raison du nouveau rapport à la traduction qui émerge dans la seconde moitié du XX^e siècle, marqué par un plus grand souci de l'altérité. Comme le constate Henri Meschonnic : « C'est que la traduction n'a pas seulement suivi un trajet vers sa propre reconnaissance. Elle est aussi solidaire

aussi de conflits ; or, il convient de ne pas masquer cette dimension conflictuelle propre aux traductions du yiddish vers l'allemand depuis 1945. Tiphaine Samoyault s'attache précisément, dans son ouvrage *Traduction et violence*, à prendre en compte la part de négativité inhérente à l'acte de traduction :

La négativité ne tient pas seulement à la perte supposée qui se produit dans le passage d'une langue à l'autre. Comme espace de relation, la traduction est aussi le lieu d'un conflit qu'il s'agit de réguler pour préserver une forme de pluralisme. « Traduction agonique » pourrait être le nom de cet antagonisme apprivoisé¹.

Pour Tiphaine Samoyault, penser la « négativité » de la traduction ne revient pas seulement à penser la traduction comme « perte », mais comme « lieu du conflit ». Allant à rebours d'un discours exclusivement positif sur la traduction², cette notion de traduction agonique nous paraît particulièrement pertinente dans le cas des traductions du yiddish vers l'allemand après 1945. Elle permet en effet de rendre compte des conflits entre les langues qui se matérialisent dans la pratique traductive, mais aussi, plus concrètement, des résistances, voire des oppositions radicales à certains projets de traduction de poésie yiddish en allemand – des résistances qui ont aussi déterminé la temporalité de l'édition des traductions.

Choix du corpus et méthodologie

Nous commençons donc cette histoire des traductions en 1945, année de rupture irréversible pour l'espace germanophone, mais aussi et surtout pour la culture yiddish. Pourtant, notre objet d'études nous oblige à faire quelques retours en arrière : car la diffusion de la littérature yiddish dans l'espace germanophone commence bien avant 1945, et l'histoire des traductions dans la seconde moitié du XX^e siècle est en partie déterminée par cette première étape de diffusion – en témoignent le nombre important de rééditions, à partir des

de la transformation des rapports entre les cultures au XX^e siècle, liées aux diverses décolonisations et à la planétarisation de ces rapports. Elle est passée ou elle est en train de passer, comme ces rapports eux-mêmes, d'un culte exclusif d'une identité prise pour l'universel, confusion entre l'universalisation et l'universel, à un sens nouveau de l'altérité, et de la pluralité. » Meschonnic, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007, p. 43.

¹ Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020, p. 11.

² Dans l'introduction de son ouvrage, Tiphaine Samoyault se montre particulièrement critique vis-à-vis des discours traductologiques inscrits dans le sillage du tournant éthique, discours qui soulignent avant tout le caractère positif de l'acte de traduction : « La généralisation contemporaine d'un discours positif sur la traduction, facteur de pluralité et d'ouverture, de relation éthique à l'autre, qui en fait le plus souvent désormais l'antonyme de la guerre ou du conflit, prive celle-ci d'une partie importante de sa force pensive. [...] De tous les objets de pensée, il en est peu qui soient à ce point non solubles dans la dialectique, qui restent si obstinément attachés au deux, à la différence et à l'opposition ». *Ibid.*, p. 10-11.

années 1950, de traductions réalisées au début du XX^e siècle. Nous avons fait le choix de clore ce panorama en 2017 afin de pouvoir prendre en compte des recueils poétiques qui ouvrent semble-t-il une nouvelle étape dans la traduction de la poésie yiddish. De fait, les années 2016-2017 sont marquées par l'édition de trois ouvrages de poésie yiddish qui témoignent de la nouvelle diversité des projets d'édition de traductions en ce début de XXI^e siècle : une première traduction (*Die Geometrie des Verzichts*, première anthologie consacrée à Debora Vogel (Dvoyre Fogel), voix féminine du modernisme yiddish, traduite par Anna Maja Misiak) ; une retraduction (*Childe Harold aus Disna*, poème narratif du moderniste Moyshe Kulbak traduit par Sophie Lichtenstein) ; et la reprise, après un siècle, de projets avortés (l'anthologie *Vieler Sterne Geist*, première édition, en Autriche, de traductions réalisées au début du XX^e siècle).

En nous concentrant sur le genre poétique, nous serons amenée à évoquer des poètes encore peu étudiés au sein des études yiddish (Lajzer Ajchenrand, Rajzel Zychlinski), et laisserons en revanche de côté les grands canons de la prose yiddish, qui constituent pourtant de grands succès éditoriaux au sein de l'espace germanophone et dont les traductions n'ont été jusqu'à présent que peu étudiées. Mais les traductions d'ouvrages en prose auront tout de même une place dans notre travail. En effet, l'édition des recueils et anthologies poétiques yiddish dépend dans une large mesure de l'édition (ou la réédition) de traductions des ouvrages en prose ; car c'est souvent le succès éditorial d'un ouvrage en prose qui a permis, dans un second temps, l'introduction d'une œuvre poétique. En ce sens, l'histoire des traductions de la poésie yiddish en allemand ne peut se faire qu'en regard de l'histoire de la traduction de la prose.

Par ailleurs, les œuvres qui constituent notre corpus se situent en réalité au croisement des genres : rappelons en effet que le terme yiddish *lid / lider*, désigne, en yiddish, à la fois le poème et le chant. De fait, de nombreux poèmes yiddish ont été conçus d'emblée comme des chants, avant de trouver leur place au sein d'anthologies poétiques ; à l'inverse, certains poèmes ont été mis en musique plusieurs décennies après leur création.

Nombre de ces œuvres constituent en outre des témoignages du *Khurbn*¹. Rachel Ertel a maintes fois souligné le rôle fondamental – et même vital – joué par la parole poétique pour les écrivains yiddish durant le *Khurbn* :

¹ Terme yiddish issu de l'hébreu qui signifie « destruction ». Utilisé d'abord pour désigner la destruction des deux Temples, le terme désigne aussi, à partir de la Seconde Guerre mondiale, le génocide des Juifs. Comme le rappelle Carole Lemée, « En yiddish, on n'emploie généralement pas le mot Shoah et encore moins celui d'Holocauste pour désigner ce qui est aussi appelé le Désastre, la Catastrophe. On utilise *Khurbn* pour faire référence à ce qui correspond en France à l'expression "un monde englouti". Dans son sens laïc, le plus présent

Dans le vide laissé par la parole juive séculaire, dénuée de son sens historique et de son contenu religieux par l'extermination, la poésie yiddish prend alors la place de la liturgie abolie. Elle devient la liturgie des jours de massacre. Elle se dote de ses divers attributs, et en premier lieu de sa fonction mémorielle¹.

En se substituant à la « liturgie abolie », le vers poétique, qu'il soit ou non mis en musique, remplit une fonction essentielle pour les écrivains-témoins. Or, comme le remarque Luba Jurgenson, l'introduction des témoignages de la Shoah sous une forme poétique se fait selon une temporalité propre – le plus souvent bien après les témoignages en prose, et ce en raison des normes de « sobriété » attachées habituellement au témoignage dans la culture occidentale².

L'hybridité de notre objet d'étude en fait à nos yeux un objet complexe mais particulièrement intéressant pour l'histoire des traductions, dans la mesure où se croisent les enjeux strictement littéraires, mais aussi sociaux, culturels et politiques ; il s'agit donc aussi de penser les pratiques traductives à l'aune de ces enjeux et de voir dans quelle mesure cette hybridité a pu déterminer la temporalité de la diffusion et de la réception de ces œuvres.

Le point de départ de l'histoire des traductions du yiddish en allemand après la Seconde Guerre mondiale est donc une urgence vitale (traduire le yiddish) et, dans le même temps, une double impossibilité (traduire le yiddish et traduire le yiddish *en allemand*). Comment et dans quel contexte les premiers projets de traduction ont-ils pu voir le jour ?

Pour comprendre l'introduction progressive de la poésie yiddish dans l'espace germanophone, il faut analyser ce que Sherry Simon nomme les « conditions de traduisibilité », à savoir les conditions « techniques », mais aussi et surtout les conditions « sociales et idéologiques »³. D'une part, l'histoire des publications des ouvrages de poésie yiddish en allemand doit être étudiée à la lumière des différents contextes éditoriaux au sein

sur les terrains menés en yiddish, *Khurbn* signifie une destruction sans précédent et sans commune mesure avec d'autres épisodes de l'histoire juive déjà marquée par diverses violences, et qui se voulait totale. Absolue, parce qu'elle n'a pas seulement consisté en l'assassinat de millions de juifs, mais qu'elle a aussi cherché à détruire de façon tout aussi systématique leur patrimoine culturel et historique ». Lemée, Carole, « Réappropriation culturelle dans les mondes yiddish », *Ethnologie française*, vol. 37, 2007, p. 493-499. Sur l'histoire et l'emploi de ce terme, voir Kaufmann, Francine, « Holocauste ou Shoah ? Génocide ou 'Hourbane' ? Quels mots pour dire Auschwitz ? », *Revue d'histoire de la Shoah*, 2006, n° 184, p. 337-408.

¹ Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, *op. cit.*, p. 26.

² « Si la forme poétique des œuvres semble pouvoir retarder leur diffusion, ce n'est pas uniquement parce qu'elle pose des contraintes de traduction spécifiques et les confine au champ éditorial restreint de la poésie, mais aussi parce qu'elles dérogent à l'exigence de sobriété qui s'est imposée dans l'espace occidental et notamment en France ». Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, p. 863-922, ici p.880.

³ Sherry Simon, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, traduction Pierrot Lambert, Fides, Montréal, 2008, p. 142.

de l'espace germanophone, des contextes plus ou moins favorables aux « petites » littératures et qui ont connu une évolution considérable entre 1945 et le début du XXI^e siècle, *a fortiori* en Allemagne. Il s'agit, d'autre part, de mettre au jour l'ensemble des agents (allemands ou non) ayant participé à la production de ces traductions – traducteurs, poètes yiddish eux-mêmes, éditeurs, médiateurs et vulgarisateurs de langue yiddish, ou encore les historiens. Car les premières traductions du yiddish de l'immédiate après-guerre constituaient des publications isolées dont l'existence n'a été possible que grâce à quelques agents – et parfois grâce aux poètes yiddish eux-mêmes.

Une attention particulière doit être portée au contexte de l'Allemagne divisée, tout particulièrement au contexte est-allemand, où les échanges entre les différents acteurs (en l'occurrence entre éditeur, lecteur, maison d'édition et instances étatiques) ont joué un rôle fondamental pour chaque nouvelle impression, soumise à un système de censure : ce n'est qu'à la lumière de ces échanges et des rapports de pouvoir entre les différents agents¹ que nous pourrions retracer, étape par étape, l'histoire des premiers projets d'anthologies de poésie yiddish en RDA.

Au-delà du rôle des différents agents dans la traduction, il s'agit aussi de prendre en compte, à une échelle plus large, ce qu'Annie Brisset nomme les « ensembles » qui « englobent et contextualisent » ces traductions² – des ensembles à la fois culturels, politiques et idéologiques. À cet égard, l'histoire des traductions de la poésie yiddish en allemand ne peut se faire qu'en regard de l'émergence et de l'évolution d'une mémoire de la Shoah dans l'espace germanophone. Car c'est par l'émergence d'une mémoire du génocide que les traductions de poésie yiddish en allemand – qu'elles constituent ou non des témoignages de la Shoah – ont pu sortir de l'isolement et gagner en visibilité, jusqu'à s'inscrire pleinement dans la culture d'accueil. La culture mémorielle a ainsi joué un rôle déterminant à la fois dans la temporalité mais aussi dans la répartition géographique des traductions au sein de l'espace germanophone. En effet, nous verrons que l'histoire des traductions suit de près l'histoire de la culture mémorielle et ces différents tournants (le milieu des années 1960 et les années 1990

¹ À ce titre, notre travail prend aussi acte du tournant sociologique en traduction. Voir à ce sujet Annie Brisset : « [...] la sociologie permet d'explorer non seulement les conditions de production et de circulation des biens culturels en général et des traductions en particulier, mais aussi la fonction propre de ces traductions et le rôle des agents qui interviennent tout au long de leur production et de leur diffusion, les lieux où ils opèrent (ex. maison d'édition) ainsi que les rapports de pouvoir qui sous-tendent ces échanges ». Brisset, Annie, « Courants sociologiques de la traduction », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, 2008, n°7, p. 9-30, ici p. 11.

² « La nouvelle réflexion sociologique aborde la traduction et la littérature par le biais d'ensembles qui les englobent et les contextualisent (mouvements d'idées, mouvements politiques, littérature mondiale, circuits commerciaux, appareils d'édition...) et qui permettent d'en rendre compte de façon inédite ». *Ibid.*

jusqu'au tournant des années 2000), marqués à chaque fois par un pic de traductions. La place de la mémoire de la Shoah dans l'espace germanophone permet en outre de comprendre la géographie des traductions de poésie yiddish en allemand. Si les premières traductions de poésie yiddish paraissent en Suisse, c'est parce que le pays constituait alors pour ainsi dire un refuge au sein de l'espace germanophone, refuge au sein duquel purent se faire entendre, dès l'immédiate après-guerre, les voix des poètes témoins du génocide, à la fois des victimes (Yitskhok Katzenelson) et des survivants (Lajzer Ajchenrand). A l'inverse, nous faisons l'hypothèse que s'il a fallu attendre les années 1990 pour que soient publiés les premiers ouvrages de poésie yiddish en traduction en Autriche, c'est en grande partie parce que le tournant mémoriel ne s'est fait qu'à la fin des années 1980, près de deux décennies après celui de l'Allemagne.

L'autre « grand ensemble » dans lequel s'inscrivent les traductions de poésie yiddish est bien sûr la vie culturelle juive et yiddish au sein de l'espace germanophone après 1945. L'Allemagne a connu, tout particulièrement à partir des années 1980, un engouement pour la culture des Juifs d'Europe de l'Est, lié plus ou moins directement à la culture mémorielle (la nature de ces liens devra être analysée plus en détail). Si la vie et la culture juives en Allemagne depuis 1945 ont fait l'objet de nombreuses études¹, les traductions du yiddish n'ont été jusqu'à ce jour que rarement prises en compte. Or, les traductions, en tant que « transferts culturels »², donnent un éclairage indispensable sur le rapport de la culture germanophone à la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Il s'agit d'analyser la place et la

¹ Au sujet de la vie culturelle juive en Allemagne après 1945, citons à titre d'exemple Gilman, Sander L., *Jews in Today's German Culture*, Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1995 ; Duchaine-Guillon, Laurence, *La vie juive à Berlin après 1945 : Entre Est et Ouest*, Paris, CNRS Éditions, 2011 ; Zimmer, Sophie, *Le renouveau juif à Berlin depuis 1989 : aspects culturels et religieux*, thèse de doctorat sous la direction de Mme Delphine Bechtel et M. Christoph Schulte, Paris-Sorbonne, Université de Potsdam, 2012. Thèse disponible en ligne :

https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/9692/file/zimmer_diss.pdf.

² Nous reprenons la notion forgée par Michael Werner et Michel Espagne dans le cadre de leurs recherches sur les échanges entre France et Allemagne : « [...] le terme de transfert n'a pas, à l'exclusion de son emploi en psychanalyse, de valeur prédéterminée. Mais il implique le déplacement matériel d'un objet dans l'espace. Il met l'accent sur des mouvements humains, des voyages, des transports de livres, d'objets d'art ou bien d'usage courant à des fins qui n'étaient pas nécessairement intellectuelles. Il sous-entend une transformation en profondeur liée à la conjoncture changeante de la structure d'accueil. Car les relations entre cultures [...] semblent se nouer en général à des niveaux hétérogènes, comme si tout livre et toute théorie devaient avoir une fonction radicalement différente de celle qui lui était dévolue dans son contexte originel. C'est de la mise en relation de deux systèmes autonomes et asymétriques qu'implique la notion de transfert culturel. ». Espagne, Michel, Werner, Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988, p. 5. Pour Michel Espagne, l'ensemble des transferts culturels constituent des traductions au sens figuré : « Un transfert culturel est une sorte de traduction puisqu'il correspond au passage d'un code à un nouveau code. Or si les habitudes sociales au sens le plus large du terme constituent bien des codes culturels, la langue reste le code paradigmatique. L'histoire des traductions, aussi bien au sens propre qu'au sens figuré est donc un élément important des enquêtes sur les passages entre cultures ». Espagne, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999, p. 8.

fonction des traductions du yiddish, et en particulier des traductions de poésie, parmi l'ensemble de ces phénomènes participant de la vie culturelle juive. On peut d'emblée relever un paradoxe : car on constate, d'une part, des écarts parfois importants, avec un engouement manifeste pour la culture yiddish et pourtant un nombre peu élevé de traductions – et ce tout particulièrement à l'Ouest avant 1989. Mais il ne faut pas pour autant voir dans ces publications des phénomènes marginaux ne jouant qu'un rôle mineur dans la vie culturelle juive en Allemagne. Certes, le genre poétique ne bénéficie généralement que d'une visibilité réduite sur le marché éditorial. Mais le caractère hybride de ces œuvres, entre poème et chant, a permis à la poésie yiddish en traduction allemande de sortir du champ restreint du genre poétique et d'acquérir dans certains cas une popularité rare dans le champ poétique.

Que se passe-t-il lors de ce processus de « transfert » qu'est la traduction ? Le déplacement d'une aire culturelle et linguistique à l'autre suppose la réinterprétation des objets culturels par la culture d'accueil, et implique nécessairement des procédés de déformation, de distorsion¹. Or, on le sait depuis le tournant culturel : l'acte de traduction ne signifie pas seulement (et pas nécessairement) *échange, dialogue*, mais aussi et avant tout *construction* de l'autre, vu par le prisme de la culture d'accueil. Comme l'explique Paul Bensimon :

L'action de privilégier tel ou tel texte, et d'en laisser d'autres, de valeur égale ou supérieure, dans le domaine de l'intraduit, ne se fait pas nécessairement selon la place de ce texte au sein de sa propre culture, mais plutôt selon le système de valeurs ou les aspirations de la culture d'arrivée. Ce choix, qui a partie liée avec le pouvoir (éditorial, économique, politique), s'effectue aussi d'après les représentations *stéréotypées* que le milieu récepteur nourrit sur la culture étrangère, représentations que fortifient évidemment, une fois traduites, les œuvres retenues. Ainsi la traduction contribue à la formation ou au renforcement d'une certaine 'image' de l'Autre chez les lecteurs qui n'ont pas accès à la "réalité" de l'original où s'exprime cet Autre. Or "l'image" d'une œuvre littéraire étrangère a souvent, sur les membres d'une culture, un impact beaucoup plus grand que la "réalité" de cette œuvre².

Le mouvement est donc double : d'une part, les ouvrages en traduction sont déterminés par la représentation de l'autre inscrite dans la culture d'accueil ; d'autre part, ces ouvrages

¹ Werner et Espagne, tout en montrant que le transfert culturel suppose un acte de réinterprétation par la culture d'accueil, posaient un regard plutôt positif sur ces transferts, lieux de mélange et de métissage. C'est avec les sociologues, au premier rang desquels Bourdieu, qu'une certaine méfiance s'est manifestée eu égard au transfert culturel, vu désormais aussi par le prisme politique et économique. Voir à ce sujet Jurt, Joseph, « Traduction et transferts culturels », in Lombez, Christine, Kulessa, Rotraud von, (éds.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93-111.

² Bensimon, Paul « Présentation », *Palimpsestes*, n°11, 1998, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/>.

contribuent eux-mêmes, en retour, à les façonner. À ce titre, et comme le rappellent Bernard Banoun et Isabelle Poulin, l'histoire des traductions s'inscrit pleinement dans l'histoire culturelle¹. La représentation de la culture yiddish dans l'espace germanophone est étroitement liée aux deux « grands ensembles » socio-culturels que nous venons d'évoquer : d'un côté, la culture mémorielle qui fait de la culture yiddish une culture morte ou moribonde, et vue exclusivement par le prisme de la Shoah ; de l'autre, la vie culturelle juive en Allemagne, qui contribue à une vision souvent exotique et folklorisante de la culture yiddish. On se demandera comment les ouvrages de poésie yiddish publiés à partir des années 1960 contribuent à renforcer ou bien à bousculer cette représentation d'une culture moribonde et figée dans son folklore. Une attention particulière est donc accordée aux anthologies, dont la publication suppose des choix éditoriaux (sélection des œuvres, péri-textes) qui témoignent et participent d'une certaine représentation de la culture traduite. Il faut à ce titre être attentif aux tensions et aux écarts parfois considérables entre, d'une part, les péri-textes, fortement déterminés par les représentations inscrites dans la culture d'accueil mais aussi par le contexte socio-culturel et politique ainsi que par des enjeux commerciaux et, d'autre part, la sélection des œuvres, qui déborde parfois de ce cadre imposé par la culture d'accueil.

Outre la représentation de la culture yiddish, c'est également la représentation de la langue en tant que tel, mais aussi de l'acte de traduction, qui constitue un facteur déterminant à la fois pour les projets traductifs et les pratiques traductives. La lecture des paratextes des traducteurs, mais aussi des articles extraits de revues littéraires et de journaux permettra de mettre au jour les divers discours sur le yiddish et l'acte de traduction du yiddish en allemand ainsi que leur évolution en fonction du contexte socio-culturel mais aussi politique. Il faut alors revenir à la notion d'intraduisibilité qui doit être abordée en tant que discours et donc dans son historicité. En effet, comme le rappelle Henri Meschonnic,

L'intraduisible est social et historique, non métaphysique (l'incommunicable, l'ineffable, le mystère, le génie). Tant que le moment de la traduction texte n'est pas venu, l'effet translinguistique est un effet de transcendance, et l'intraduisible passe pour une nature, un absolu².

Dans quel contexte l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand est-il considéré comme légitime ou au contraire impossible ? Comment ces discours évoluent-ils en fonction du

¹ Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, « L'âge de la traduction », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, op. cit., p. 39-54, ici p. 40.

² Meschonnic, Henri, « Propositions pour une poétique de la traduction », *Langages*, n°28, 1972, p. 51. Repris dans *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1986, p. 313-314.

rapport à la mémoire de la Shoah dans l'espace germanophone, et quelle influence les discours véhiculés au début du XX^e siècle ont-ils pu avoir ? Car, si la notion d'intraduisibilité s'est imposée dans l'après-guerre, le génocide ayant rendu le dialogue entre les langues *a priori* impossible, elle était déjà présente bien avant la Seconde Guerre mondiale : en témoigne le Discours de Kafka sur la langue yiddish, sur lequel nous reviendrons.

Cette question de la traduisibilité ou de l'intraduisibilité se pose d'ailleurs de façon d'autant plus aiguë dans le cas de la poésie. L'importance de la matérialité de la langue en poésie, des aspects sonores et rythmiques (inextricablement liés à ce qu'on a coutume d'appeler « le fond » et qui participent donc pleinement du sens du poème), en fait un objet *a priori* « intraduisible » – c'est là l'« objection préjudicielle »¹ faite à la traduction de la poésie en particulier². On verra comment les traducteurs de poésie yiddish se positionnent vis-à-vis de cette objection préjudicielle, mais aussi comment ces derniers négocient la question de la matérialité de la langue et de la perte (ou non) en traduction. Il convient à ce titre d'accorder une attention particulière aux ouvrages en tant qu'objet. Car les recueils et anthologies de poésie yiddish en traduction allemande, par la diversité de leurs formats et des choix typographiques (unilingue ou bilingue, avec ou sans transcription), ont aussi constitué – et tout particulièrement à partir des années 1990 – un espace d'expérimentations par lequel éditeurs et traducteurs ont tenté de garder une trace de la langue perdue tout en reconfigurant par la même occasion les rapports entre les langues.

Si le rapport à la langue yiddish s'inscrit toujours dans un contexte historique, il se révèle aussi propre à chaque traducteur et traductrice. Il s'agit donc d'« aller au[x] traducteur[s] », pour reprendre la formule d'Antoine Berman³, de retracer leurs parcours personnels et d'essayer comprendre la façon dont se sont tissés les liens avec la langue yiddish. Les paratextes, les fonds d'archives, mais aussi les entretiens menés avec des traducteurs et traductrices issus de la dernière génération nous permettront de dessiner les contours de chacune des subjectivités traduisantes. On verra comment traducteurs et

¹ Ladmiral, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994, p. 85

² « Historiquement, l'« objection préjudicielle » faite à la traduction concerne surtout la poésie. Une longue tradition – de Dante à Du Bellay et Montaigne, de Voltaire et Diderot à Rilke, Jakobson ou Bense – affirme que la poésie est intraduisible, parce qu'elle n'est qu'une « hésitation prolongée entre le son et le sens » (Valéry). Que la poésie soit « intraduisible », cela signifie deux choses : qu'elle ne *peut* pas être traduite, à cause de ce rapport infini entre le « son » et le « sens », et qu'elle ne *doit* pas l'être, parce que son intraduisibilité (comme son intangibilité) constitue sa vérité et sa valeur. Dire d'un poème qu'il est intraduisible, c'est au fond dire que c'est un « vrai » poème ». Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999 p. 42.

³ Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 73.

traductrices de langue allemande expriment leur rapport au yiddish et à la traduction – un rapport qui relève parfois de l'intime (et s'inscrit donc dans l'histoire personnelle des traducteurs), parfois du collectif (et se révèle alors étroitement lié au contexte social et politique) – mais aussi comment celui-ci est mis en scène dans les recueils et anthologies. À cet égard, on s'intéressera en particulier aux traducteurs allemands non-juifs, particulièrement nombreux jusque dans les années 1990 – un fait remarquable qui distingue les traducteurs de langue allemande des traducteurs du yiddish vers d'autres langues. Il s'agit de voir comment cette distance par rapport au judaïsme, à la culture yiddish, mais aussi à l'histoire du peuple juif, a pu marquer leur rapport au yiddish et à la traduction¹, et si l'acte de traduction s'accompagne, dans les paratextes, d'un discours de légitimation. Il faudra aussi observer les contacts que les traducteurs et traductrices entretenaient entre eux et l'influence qu'ont pu avoir certains précurseurs, à l'instar de Hubert Witt, sur les générations suivantes. On s'arrêtera enfin sur la formation des traducteurs et traductrices en langue yiddish, un aspect qui se révèle central dans le cas de la traduction de langues minorées. Il s'agira d'une part de prendre en compte les outils (parfois rares) dont disposaient les traducteurs ; on se demandera d'autre part comment l'évolution des formations, et notamment l'entrée du yiddish dans les universités allemandes, a pu contribuer à l'émergence d'une nouvelle génération de traducteurs et traductrices.

L'histoire des traductions de la poésie yiddish en allemand est aussi l'histoire de l'introduction puis de la reconnaissance et enfin de la classicisation d'une tradition poétique dans l'espace germanophone. La littérature yiddish moderne a ceci de particulier que, comme le rappelle Kathryn Hellerstein, le processus de canonisation au sein du *Yiddishland*² s'y est fait en l'espace de quelques décennies, alors que ce processus s'étend pour la plupart des

¹ La réflexion passionnante que livre Rachel Ertel dans *Brasier de mots* au sujet de ce qu'elle nomme la « phénoménologie du traduire-le-yiddish » esquisse, en creux, un rapport au yiddish qui s'avère très intime, un rapport marqué par la destruction et la perte. Le portrait que la traductrice dessine du « traducteur du yiddish » est donc en réalité un portrait très personnel, bien que la traductrice n'emploie jamais la première personne. Sur le parcours biographique de Rachel Ertel, voir l'ouvrage *Mémoire du yiddish. Transmettre une langue assassinée*. Entretiens avec Stéphane Bou, Paris : Albin-Michel, 2019. C'est nécessairement un tout autre rapport au yiddish qui se manifeste chez les traducteurs allemands non-juifs.

² Sue la généalogie de ce terme, voir Efrat Gal-Ed, « Jiddisch: Von exterritorialer Literatur zum Literaturland. », in Victor, Oliver, Weiss, Laura, *Europäische Utopien, Utopien Europas*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 195-210. Apparue dans les années 1930 et succédant à l'expression « Land Yiddish », ce terme est défini par Efrat Gal-Ed comme une « République des Lettres » yiddish (« eine jiddische Worterepublik », *Ibid.*, p. 196), un « espace culturel transnational » : « Das nicht-territoriale Land Jiddisch, dessen Bürger sich ihm freiwillig anschlossen, funktionierte als ein transnationaler Kulturraum mit Bildungseinrichtungen, Verlagen, Theatern und Künstlervereinigungen, die auf höchst dynamische Weise vernetzt waren. Schauspieler, Literaten und Wissenschaftler waren vielfach Reisende, die in den verschiedenen Zentren auftraten. Bedeutendes Agens war die jiddische Presse, die lokal und zugleich oft global gelesen wurde und eine wichtige Verdienstquelle für jiddische Autoren bildete ». *Ibid.*, p. 199.

traditions littéraires sur plusieurs siècles¹. Mais, pour toute littérature récente et issue d'une culture périphérique, l'entrée dans ce que Pascale Casanova nomme « l'espace littéraire mondial », est un processus toujours long et complexe :

[...] les œuvres venues des contrées les moins dotées littérairement sont aussi les plus improbables, les plus difficiles à imposer ; elles parviennent presque miraculeusement à émerger et à se faire reconnaître².

Le processus de classicisation pour les littératures périphériques est d'autant plus complexe que la notion même de « classiques » est déterminée par les « nations littéraires les plus anciennes » :

Les « classiques » sont le privilège des nations littéraires les plus anciennes qui, ayant constitué comme intemporels leurs textes nationaux et fondateurs, et défini ainsi leur capital littéraire comme non national et non historique, répondent exactement à la définition qu'elles ont-elles-mêmes donnée de ce que doit nécessairement être la littérature³.

Dans le cas de la littérature yiddish et de sa place au sein de la nation littéraire allemande, il faut distinguer la prose de la poésie : tandis que les plus grands noms de la prose yiddish, Sholem Yankev Abramovitsh ((Mendele Moykher Sforim), Sholem Aleykhem et Yitskhok Leybush Peretz ont trouvé assez tôt leur place dans le champ littéraire allemand, grâce notamment au succès des traductions d'Alexander Eliasberg, il en va autrement des œuvres appartenant au genre poétique. Car outre la difficulté inhérente à toutes les littératures périphériques, la reconnaissance et la légitimation de la poésie yiddish après 1945 s'est heurtée à un autre obstacle, lié tant à l'histoire de la langue qu'à la culture d'accueil : en effet, c'est en tant que documents historiques et, le cas échéant, de témoignage du génocide qu'ont été reçues les premières traductions de poèmes yiddish : en témoignent, comme nous le verrons, à la fois les péri-textes entourant les traductions et les articles en faisant la recension. Or, cette tendance à considérer les poèmes uniquement par le prisme du témoignage ou du document historique a empêché de prendre en compte les aspects proprement esthétiques et littéraires des œuvres, et a ralenti *in fine* le processus de classicisation de la tradition poétique yiddish dans la culture allemande.

¹ « The question of canon in modern Yiddish poetry is especially interesting. Unlike most other literatures, in which the making of the canon was a gradual process that took place over centuries, in Yiddish culture the making of the canon was telescoped into a few decades. It was an effort that took place at the very moment that the literature was reaching its maturity ». Kathryn Hellerstein, « Canon and Gender: Women Poets in Two Modern Yiddish Anthologies », *Shofar*, vol. 9, n° 4, 1991, p. 9-23, ici p. 9.

² Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008, p. 24-25.

³ *Ibid.*, p. 28-29.

On tentera de distinguer les différentes étapes de la canonisation de la poésie yiddish dans l'espace germanophone. À cet égard, deux phénomènes sont à prendre en compte : d'une part, la place de la poésie yiddish sur le marché éditorial, et notamment l'arrivée de certains poètes yiddish au sein de maisons d'édition prestigieuses jouissant d'une certaine visibilité, à l'instar de Suhrkamp ; d'autre part, le phénomène de retraduction, intimement lié au processus de canonisation d'un ou une poète – car, comme le rappelle le traducteur et germaniste Jean-Pierre Lefebvre, « [...] est canonique une œuvre qui se retraduit »¹.

La première partie de notre travail est organisée de façon chronologique et vise à mettre en lumière les différents moments de césure dans l'histoire des traductions, qui correspondent à chaque fois à des moments de rupture dans l'histoire de l'espace germanophone. Deux césures principales vont se dessiner : les années 1960, au cours desquelles ont été publiées deux anthologies de poésie yiddish dans les deux Allemagnes, puis la fin des années 1990 jusqu'au tournant des années 2000, une décennie marquée par un pic de traductions de poésie yiddish à la faveur d'une reconfiguration du marché éditorial et du contexte culturel après l'effondrement du Bloc de l'Est.

Cette première partie constitue donc un panorama, dans lequel on retrouve une quarantaine d'ouvrages de poésie yiddish en traduction allemande publiés depuis 1945. Plutôt que d'étudier en détail chaque publication – une tâche difficile et fastidieuse au vu du nombre d'ouvrages –, nous avons préféré nous arrêter sur les recueils et anthologies ayant à nos yeux marqué un tournant dans l'histoire des traductions en allemand : il convient de retracer précisément l'histoire de la publication de ces ouvrages, de la genèse à la réception. À partir des années 2000, où les publications se multiplient, il s'agit davantage d'étudier la façon dont ces publications se croisent, se font écho et finissent par dessiner des grandes tendances, souvent en rupture avec les décennies précédentes.

La seconde partie de notre travail est consacrée à une analyse proprement textuelle des traductions. Nous avons mis en avant la nécessité d'une approche historique pour appréhender les traductions du yiddish vers l'allemand ; c'est aussi sous cet angle que nous aborderons notre analyse textuelle. Car si le contexte socio-culturel et les différents agents qui y évoluent déterminent l'histoire des publications, ils informent aussi la pratique traductive en tant que telle. Nous reviendrons au début de la seconde partie sur les principes théoriques et

¹ Lefebvre, Jean-Pierre, « Retraduire », *Traduire*, n°218, 2008, p. 7-13, ici p.8.

méthodologiques qui ont guidé notre analyse. Mais disons-le d'emblée : notre étude ne se veut ni prescriptive ni polémique. C'est bien plutôt l'historicité de chacune des traductions qui nous intéresse, la traduction étant ainsi considérée, pour reprendre la formule de Henri Meschonnic, non comme « transport », mais comme « rapport »¹ à une langue, à une culture et à une littérature.

L'étude de traduction porte sur les œuvres de quatre poètes : Yitskhok Katzenelson, Itzik Manger, Moyshe Kulbak et Rajzel Zychlinski. Le choix de ces quatre poètes s'explique par la place qu'ils occupent à la fois dans le monde littéraire yiddish et dans la culture germanophone. En effet, les œuvres de ces poètes traversent tout le XX^e siècle et reflètent les grands bouleversements qu'a connus le monde culturel yiddish, à commencer par l'effervescence du début du siècle, moment où les écrivains et poètes, parmi lesquels Itzik Manger et Moyshe Kulbak, ont travaillé à la constitution d'une littérature yiddish moderne : cette période est marquée par des tensions et tiraillements entre un ancrage dans la tradition juive et un dialogue fructueux avec les littératures européennes, parmi lesquelles la littérature allemande. L'œuvre de Katzenelson, *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, marque quant à elle la rupture irréversible qu'a constituée le *Khurbn* pour le peuple juif et la littérature yiddish : la parole poétique se fait désormais témoignage, adressé aussi à ceux qui n'ont pas vu ou n'ont pas voulu voir, et donc appelé à passer les frontières de la langue yiddish. Enfin, Rajzel Zychlinski, dont le travail poétique débute dans un petit village polonais avant la Seconde Guerre mondiale et se poursuit en URSS, à Paris puis aux États-Unis jusqu'à la fin du XX^e siècle, donne un aperçu de ce qu'a pu être l'écriture « d'après », celle des survivants.

Si notre choix s'est arrêté sur ces poètes en particulier, c'est aussi en raison de leur diffusion au sein de la culture germanophone : leur œuvre a en effet été traduite relativement tôt, puis retraduite à partir des années 1990 jusque dans les années 2000. Au regard des autres aires culturelles et linguistiques, ce phénomène de traduction et de retraduction constitue une spécificité allemande. Dans certains cas, ce sont ces premières traductions qui ont donné l'impulsion aux traductions dans d'autres langues. Nous avons donc affaire à des traductions qui ont joué un rôle déterminant pour l'entrée de ces poètes au sein de « l'espace littéraire mondial », pour reprendre l'expression de Pascale Casanova.

¹ Henri Meschonnic invite à penser la traduction non comme « transport », mais comme « rapport » : « La traduction n'est plus définie comme transport du texte de départ dans la littérature d'arrivée ou inversement transport du lecteur d'arrivée dans le texte de départ (double mouvement, qui repose sur le dualisme du sens et de la forme, qui caractérise empiriquement la plupart des traductions), mais comme travail dans la langue, décentrement, rapport interpoétique entre valeur et signification ». Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, op. cit., p.313-314.

Mais notre choix est aussi déterminé par des questions d'ordre méthodologique : car c'est souvent par la confrontation de différentes traductions d'un même texte que l'on peut saisir la spécificité d'une traduction. En effet, cet exercice de confrontation permet, par contraste, de rendre saillants des traits traductifs qui ne peuvent apparaître de façon aussi évidente à la lecture d'une seule traduction. C'est ainsi tout à la fois la singularité de ces traductions et retraductions, intimement liées à une subjectivité traduisante, et leur historicité – donc leur lien à un certain espace-temps et à son rapport aux deux langues et cultures– qu'il s'agit de mettre au jour, à travers une étude à la fois diachronique et synchronique.

PREMIÈRE PARTIE

Traduction et réception de la poésie yiddish dans l'espace germanophone

I - La poésie yiddish en allemand avant 1945

A - Les premières traductions du yiddish en allemand : coïncidence et paradoxe

Les premières traductions du yiddish moderne en allemand paraissent au tournant du XX^e siècle¹, précisément au moment où le monde des Juifs d'Europe de l'Est connaît des bouleversements sociaux, politiques et culturels majeurs. Le mouvement de la Haskalah, arrivé en Europe de l'Est au début du XIX^e siècle, quelques décennies après la Haskalah allemande², entraîne le développement de la littérature en langue yiddish, la seule langue à même de toucher directement les masses juives. La fin du XIX^e siècle, marquée par les vagues migratoires (notamment à la suite des pogroms de 1881 au sein de l'Empire tsariste), mais aussi par la naissance de nouvelles idéologies et de mouvements politiques et sociaux³, voit le monde culturel et littéraire yiddish se développer à une vitesse fulgurante : les journaux et revues en langue yiddish se multiplient et le théâtre yiddish connaît un succès retentissant. C'est dans cette effervescence culturelle que la littérature yiddish moderne connaît ce que l'on a coutume d'appeler son âge d'or, à travers, dans un premier temps, le succès des premiers « classiques » de la littérature yiddish – Sholem Yankev Abramovitsh, Sholem Aleykhem, Yitskhok Leybush Peretz –, puis l'émergence des divers courants modernistes au sein des multiples foyers littéraires du *Yiddishland*, de la Russie jusqu'aux Etats-Unis en passant par l'Europe centrale.

Or, s'il y a bien concomitance entre le développement d'une littérature yiddish moderne foisonnante et l'apparition des premières traductions en Allemagne, on constate, parallèlement, un décalage flagrant entre cette vie littéraire et l'aperçu qu'en donnent les premières traductions allemandes. Pour comprendre ce paradoxe, il convient de prendre en

¹ Des traductions allemandes du yiddish ancien ont en revanche paru dès l'époque moderne. Voir à ce sujet Elyada, Aya, « Zwischen Austausch und Polemik: Christliche Übersetzungen jiddischer Literatur im Deutschland der Frühneuzeit. », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, vol. 69, n°1, 2017, p. 47-73.

² Il convient de distinguer la Haskalah allemande de la Haskalah d'Europe de l'Est. En effet, si les *maskilim* de l'Ouest comme de l'Est avaient pour objectif l'émancipation et la modernisation de la société juive, les moyens employés différaient considérablement : tandis que pour les *maskilim* allemands, l'émancipation passait la « confessionnalisation » de la religion juive, donc l'abandon des caractères nationaux, et l'assimilation linguistique (donc l'abandon du yiddish), la Haskalah orientale avait, comme le rappelle Rachel Ertel, un « caractère profondément national ». Ertel, Rachel, *Royaumes Juifs, op. cit.*, p.XXVIII. Voir aussi de la même auteure *Le Shtetl : la bourgade juive de Pologne : de la tradition à la modernité*, Paris, Payot, 1986.

³ En 1897 a eu lieu le Congrès de Bâle, le premier congrès sioniste ; cette même année a été créé le Bund, le mouvement des ouvriers juifs qui revendiquait l'autonomie culturelle et linguistique des travailleurs.

compte le contexte politique et culturel bien spécifique dans lequel ces premières traductions s'inscrivent.

1 - Première vague de traductions (1897-1914)

a - Vers la « Renaissance juive » : le rôle de la traduction

Le tournant du XX^e siècle constitue pour l'ensemble du monde juif d'Europe centrale et orientale un moment d'effervescence politique qui donne lieu à de nombreux débats, échanges et réflexions autour de la création d'une nation et d'un État juif.

Pour Martin Buber mais aussi Berthold Feiwel, Moses Lilien et Davis Trietsch, qui fondent en 1901, lors du V^e Congrès sioniste, la « Fraction démocratique » (*Demokratische Fraktion*), l'objectif premier n'était pas la constitution concrète d'un État, mais bien plutôt la fondation d'une nation juive autour d'un peuple. À la différence de la première génération, pour qui la « Renaissance juive » était avant tout d'ordre politique, la seconde génération, influencée par l'atmosphère néoromantique qui règne alors en Allemagne, conçoit une renaissance davantage « existentielle et culturelle »¹. Ce changement de perspective conduit à accorder une nouvelle importance à la culture et la langue des Juifs d'Europe de l'Est, considérés désormais comme le peuple juif authentique. Ainsi, tandis que pour nombre de sionistes – tout particulièrement pour ceux de la première génération –, la langue yiddish était soit considérée comme un simple dialecte de l'allemand, soit purement et simplement rejetée au profit de l'hébreu², qui représentait aux yeux de ces derniers l'unique future langue nationale³, ces sionistes culturels, dont la plupart étaient nés ou avaient grandi en Europe

¹ Aschheim, Steven, *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, op. cit., p. 110. Carmen Reichert explique ainsi à ce sujet : « Chez Barber, Buber et Feiwel, [...] il s'agit plutôt de créer une « Nationalliteratur » dans la tradition de Herder, de créer un « Altneuland » d'esprit. Pour eux, la considération des conditions et des réalités dans le nouvel État sont secondaires. Pour Feiwel, Buber et probablement aussi pour le poète peu connu Max Barber, il s'agit d'utiliser la littérature pour transmettre un sentiment de communauté juive qui est dirigé vers Sion. Avant l'émigration réelle ou la création d'un État vient la communauté d'esprit, l'unification des littératures et des pensées juives dans des formes de publications collectives : l'anthologie et l'almanach ». Reichert, Carmen, « Des nouvelles chansons pour le peuple de David », *Trajectoires*, Hors-série n°1, 2016, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1887>.

² Delphine Bechtel distingue les différentes attitudes adoptées par les premières générations sionistes vis-à-vis de la langue yiddish : la première génération, dans laquelle on trouve les représentants du Comité pour l'Est (*Komitee für den Osten*), tendait à rapprocher le yiddish de l'allemand, ou n'y voyait qu'un dialecte germanique ; parmi les sionistes de la deuxième génération, certains, à l'instar de Ahad ha-Am, théoricien du sionisme culturel, se montraient carrément hostiles vis-à-vis de la langue. Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 84-93.

³ Ces débats autour de la future langue nationale juive donnèrent lieu en 1908 à la conférence de Czernowitz. La conférence, qui réunit soixante-dix délégués (linguistes, écrivains, hommes politiques) a fait du yiddish une langue nationale du peuple juif à parité avec l'hébreu. Voir à ce sujet *Di ershte yidishe shprakh-konferents*:

centrale et orientale, accordent une place centrale à la langue yiddish, dont ils soulignent à la fois la singularité par rapport à l'allemand et la judéité. Ce nouvel intérêt pour la langue et la culture yiddish, d'ordre avant tout idéologique et politique, a ainsi donné l'impulsion aux premières traductions du yiddish vers l'allemand, publiées dans un premier temps par ces intellectuels de la Fraction démocratique dans les revues *Die Welt* et *Ost und West*.

La revue sioniste *Die Welt*, créée par Theodor Herzl en 1897, année du premier Congrès sioniste à Bâle, publie dès la première année des nouvelles des prosateurs yiddish Sholem Aleykhem et Y. L. Peretz. Entre 1900 et 1901, Berthold Feiwel, alors éditeur et rédacteur en chef de la revue, fait paraître dans plusieurs numéros ses premières traductions de poèmes de Shimen Frug, Morris Rosenfeld et Avrom Reyzen¹.

Ce sont ces mêmes poètes que l'on retrouve dans la revue *Ost und West*. Le titre de cette revue révèle d'emblée la volonté de ses deux fondateurs, un Juif allemand, Davis Trietsch, et un Juif d'origine ukrainienne, Leo Winz, de permettre le dialogue et les échanges culturels entre Juifs occidentaux et Juifs de l'Est, dans une « visée pan-juive », pour reprendre les termes de Delphine Bechtel². Dès les premiers numéros, la revue propose des poèmes yiddish traduits en allemand : on retrouve ainsi un poème de Shimen Frug traduit par le sioniste allemand Theodor Zlocisti, « Aber die Sterne ? »³, ainsi que plusieurs traductions du poète Morris Rosenfeld, traduit par Berthold Feiwel⁴.

Après ces premières publications au sein de revues paraissent les premiers ouvrages consacrés en partie à la littérature yiddish en traduction. Ces publications ont été possibles grâce à la création, en 1902, du Jüdischer Verlag. Fondée par Martin Buber, Berthold Feiwel et Ephraim Moses Lilien, tous trois originaires d'Europe centrale et orientale⁵, cette maison d'édition avait pour visée, dans le sillage des premières revues de la Renaissance juive, de permettre la mise en contact et les échanges entre les différentes traditions culturelles et

Barikhtn, dokumenten un opklangen fun der tshernovits'er konferents, 1908, Wilna, 1931. Pour une étude récente de cet événement, voir Weiser, Kalman, Fogel, Joshua A., (éds.), Czernowitz at 100 : the first Yiddish language conference in historical perspective, Lanham, Lexington Books, 2010.

¹ Voir par exemple le numéro du 9 novembre 1900 dans lequel on retrouve trois poèmes de Morris Rosenfeld traduits par Berthold Feiwel : « Arbeiterkind », « Die Not und der Dichter », « Weckruf » et, l'année suivante le poème « Sturm » du même poète (2 août 1901) ainsi que « Heimatlos » d'Avrom Reyzen (27 septembre 1901), toujours dans la traduction de Berthold Feiwel.

² Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale, op. cit.*, p. 69

³ *Ost und West*, n°3, mars 1901.

⁴ « Die Werkstatt », *Ost und West*, n° 6, juin 1901 ; « Chanukkalichter », *Ost und West*, n°12, décembre 1901.

⁵ Martin Buber, né à Vienne, passa une partie de son enfance en Galicie. Berthold Feiwel est né à Pohrlitz (en Moravie). Ephraim Moses Lilien est né à Drohobych (Empire austro-hongrois, aujourd'hui en Ukraine).

littéraires juives. Les premiers ouvrages publiés témoignent de l'importance majeure accordée par ces intellectuels à la traduction en vue de la création de la « nation juive ».

Le *Jüdischer Almanach 5663* (almanach juif de l'an 5663), publié en 1902, rassemble ainsi des essais rédigés par des auteurs juifs allemands, mais aussi des textes en yiddish et en hébreu, tous traduits en allemand. L'année suivante paraît une première anthologie rassemblant des poèmes allemands ainsi qu'en yiddish et en hébreu en traduction allemande, *Junge Harfen*. En réunissant au sein d'une anthologie des poètes juifs de langue allemande, yiddish et hébraïque, l'éditeur et traducteur Berthold Feiwel propose un ouvrage à la conception radicalement nouvelle qui reflète les aspirations des représentants de la Renaissance juive¹. Du côté du yiddish, on y retrouve les trois poètes déjà représentés dans les revues *Ost und West* et *Die Welt*, à savoir Avrom Reyzen, Shimen Frug et Morris Rosenfeld, ce dernier étant le mieux représenté avec quatre poèmes.

On constate que le premier aperçu de la poésie yiddish dans ces revues et ouvrages se limite donc à quelques poètes dont les œuvres sélectionnées et traduites s'inscrivent pleinement dans le programme politique et idéologique des éditeurs et traducteurs. Leur lecture laisse deviner ce que cherchaient les intellectuels de la Fraction démocratique dans ces œuvres traduites : les poèmes d'Avrom Reyzen évoquent, dans une tonalité souvent pathétique ou élégiaque², la vie traditionnelle du *shtetl*, sur lequel bien des intellectuels juifs allemands portaient déjà un regard fasciné³. Quant au poème de Shimen Frug, maintes fois repris dans les revues et anthologies de l'époque et traduit en allemand sous le titre « Aber die Sterne », il s'agit d'un poème national qui évoque le destin du peuple juif, de l'oppression à la promesse d'une rédemption, du « sable » aux « étoiles ». L'engouement pour ce poème témoigne bien de la tendance des intellectuels de la Renaissance juive à rechercher avant tout une poésie caractérisée par son « évocation du passé biblique et de la grandeur antique, ou

¹ Comme le souligne Carmen Reichert, le fait de regrouper des poèmes en allemand, yiddish et hébreu fait toute la spécificité et l'originalité de cette anthologie. Comparant l'anthologie *Junge Harfen* à une anthologie publiée 15 ans auparavant par Gustav Karpeles et qui rassemblait des poèmes en hébreu traduits en allemand, *Die Zionsharfe*, la chercheuse remarque : « Nun sind nicht mehr nur (überwiegend historische) hebräische Übersetzungen, sondern sowohl deutsche Gedichte als auch Übersetzungen aus dem Jiddischen und aus dem Hebräischen enthalten, die jeweils von zeitgenössischen Autoren stammen. Damit vertrat Feiwel ein übersprachliches Konzept von einer zusammengehörenden jüdischen Literatur der Gegenwart, die über die Sprachgrenzen hinweg zusammengehört ». Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder*, *op. cit.*, p. 174.

² Voir par exemple le poème « Heimatlos » dans la traduction de Berthold Feiwel : « Am fremden Tisch... Ich denk' zurück / An mein verlor'nes Heim. Das Herz wird schwer / und in den Teller eine Thräne fällt ». Reyzen, Avrom, « Heimatlos », *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, vol. 5, n°39, 27 septembre 1901.

³ Sur l'évolution du regard des Juifs allemands sur la culture des Juifs d'Europe de l'Est, du mépris des *maskilim* jusqu'à la projection idéalisée de certains sionistes radicaux en passant par la « curiosité anthropologique », voir Aschheim, Steven E., « Reflection, Projection, Distorsion : The 'Eastern Jews' in German-Jewish culture », *Osteuropa* 58, n°8/10, 2008, p. 61-74.

encore de la mission nationale qui s'impose au regard de l'oppression actuelle du peuple juif¹ ». Pour Steven Aschheim, ces premières publications de littérature yiddish en traduction sont d'ailleurs moins le signe d'un réel intérêt pour la littérature des Juifs d'Europe de l'Est qu'un moyen de se démarquer de la culture des Juifs occidentaux :

Yet the demand for (translated) Hebrew and Yiddish literature, newly conceived as the embodiment of the real Jewish Volksgeist, was less a matter of true appreciation than of dissatisfaction with bourgeois Jewish life. Western Jewish art and literature were regarded as artificial mirrors of a deracinated and contradictory existence².

b - Du poète des *sweatshops* au poète du ghetto : Morris Rosenfeld en traduction

On peut en revanche s'étonner de la place accordée à Morris Rosenfeld, premier poète yiddish auquel est consacré un recueil en Allemagne, *Lieder des Ghetto*, traduit et édité par Berthold Feiwel en 1902 dans la maison d'édition Hermann Seemann. Morris Rosenfeld, né à Stare Boksze (aujourd'hui en Pologne) en 1862, émigre à New-York à la fin des années 1880 et devient alors l'une des voix de la première génération de poètes yiddish aux Etats-Unis. Poète ouvrier, il donne à voir, dans son œuvre poétique, la vie des immigrants juifs new-yorkais travaillant dans les *sweatshops*, les ateliers d'industrie textile. L'œuvre poétique de Morris Rosenfeld est donc *a priori* bien éloignée des préoccupations de la Renaissance juive.

La traduction de ses poèmes en allemand s'explique en réalité par la popularité que le poète yiddish a acquise grâce à la publication en 1898 d'une anthologie de son œuvre en anglais, *Songs from the Ghetto*, éditée et traduite par Leo Wiener, professeur de yiddish à l'Université de Harvard. Cette traduction – qui constitue d'ailleurs l'une des premières traductions de poésie yiddish vers l'anglais³ – a trouvé un écho jusqu'en Allemagne⁴, ce qui a de toute évidence permis à Berthold Feiwel de lancer ce premier projet traductif d'envergure.

Le titre du recueil édité par Berthold Feiwel reprend de fait le titre du recueil édité par Leo Wiener : le poète des *sweatshops* devient ainsi, une fois traduit, le « poète du ghetto ». Il est intéressant, à cet égard, de voir comment l'ouvrage de Feiwel, par les divers choix

¹ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 122.

² Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, op. cit., p. 103.

³ Voir à ce sujet Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p. 102. Leo Wiener propose dans son ouvrage une traduction accompagnée des poèmes yiddish dans une transcription fortement germanisée.

⁴ Un article est ainsi consacré au poète dans la revue *Die Welt* en 1899. L'article présente quelques extraits de poèmes dans la transcription de Leo Wiener. Jacobs, B., « Ein neuer Ghetto-Dichter », *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, n°35, 1er septembre 1899.

éditoriaux, réinterprète l'œuvre du poète yiddish en l'inscrivant dans un cadre bien éloigné du contexte d'écriture de l'œuvre de Rosenfeld. Alors que les poèmes de Morris Rosenfeld donnent à voir les conditions de vie des immigrants juifs aux Etats-Unis, le regard de Feiwei se tourne plutôt vers l'Europe de l'Est. Voici comment débute sa préface :

Lieder des Ghetto.

Wohl ein Nachklang jüdischer Romantik, der aus längstvergangener Zeit in unsere Tage sich verlor?
Denn das Ghetto, meint ihr, sei längst nicht mehr.
[...]

Doch von anderen Ghetti ist die Rede: von jenen, die sich über ganze Länder dehnen – dort im Osten Europas – deren Mauern nie zerbrochen wurden, und von den entsetzlichen Stätten in den schmutzigsten Teilen europäischer und nun auch amerikanischer Großstädte, in die sich in unseren Zeiten die jüdische Not flüchten musste¹.

Une grande partie de la préface est consacrée au tableau de la misère régnant dans ces « ghettos »² d'Europe de l'Est qui se seraient, d'après Feiwei, étendus jusqu'aux Etats-Unis : alors que les poèmes de Rosenfeld constituent avant tout des poèmes de l'exil³ qui mettent en lumière la vie radicalement nouvelle des Juifs migrants dans les grandes villes industrielles américaines, Feiwei voit bien plutôt en eux un moyen de donner aux lecteurs germanophones un aperçu de la vie des Juifs en Europe de l'Est. Le contraste entre les poèmes, ancrés dans le quotidien des Juifs immigrés new-yorkais, et la préface du traducteur est donc frappant.

À la fin de la préface, Feiwei en vient à faire de Rosenfeld un poète menant son peuple vers son « ancien foyer » :

¹ Feiwei, Berthold, « Vorrede », in Rosenfeld, Morris, *Lieder des Ghetto*, Berlin, Hermann Seemann Nachfolger, 1902, préface non paginée.

² L'article consacré au poète yiddish et à son œuvre dans la revue *Die Welt* en fait ainsi un « authentique » poète du ghetto, à l'opposé des poètes allemands : « Der Dichter, mit dem wir uns beschäftigen wollen, hat nichts mit den bekannten deutschen Ghetto-Dichtern gemein, welche sich als deutscher Dichter fühlen, von Deutschem Geiste durchsättigt sind, und in demselben aufgehen. Er ist ein Ghetto-Dichter par excellence. Seine Wiege ist im Ghetto gestanden, er ist mit allen Fasern und Fibern seines Geistes und Gemüthes mit ihm verknüpft und verwachsen, es kommt in seinen Liedern plastisch zur Anschauung, und er singt und sagt in dem deutsch-jüdischen Jargon ». Jacobs, B., « Ein neuer Ghetto-Dichter », *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, op. cit., p. 13. On ne retrouve cependant pas, dans la préface de Feiwei, une telle idéalisation du « ghetto authentique » d'Europe de l'Est.

³ Voir à ce sujet David Roskies : « The poet and prose writer Morris Rosenfeld (1862-1923) captured the hearts and minds of the newly proletarianized Jewish urban masses by articulating their sense of triple banishment: exiled from home, from nature, and by extension, from God ». Roskies, David G., « Coney Island, USA: America in the Yiddish Literary Imagination », in Wirth-Nesher, Hana, Kramer, Michale P. (éds), *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 70-91, ici p. 72.

Dann aber geschieht es, dass ihn diese unsagbar-traurige Melancholie aus der Vergangenheit über die Not und das Elend des Ghetto hinweg in ein Reich der Zukunft trägt, das von unerhörter Herrlichkeit ist. Dann geht ein mächtiges Rauchen durch die Weiden an den Wassern zu Babel, und, die verwaist waren, die Harfen Israels, beginnen wieder zu klingen. Und der Dichter des modernen Ghetto wird zum Sänger des modernen Zionismus, der gewaltigen Freiheitsbewegung des lebendigen Judentums, die die Juden aus der neuen Gefangenschaft in die alte Heimat, in ihren Frieden und ihre Freiheit führen will¹.

Le poète prolétarien devient, sous la plume de Feiwel, poète du « sionisme moderne » ; pourtant, le paysage de l'œuvre poétique de Rosenfeld est, à quelques exceptions près, avant tout américain, et les poèmes évoquant la Terre promise occupent une place marginale dans son œuvre². Par la préface, Berthold Feiwel met en place un cadre interprétatif qui rend finalement l'œuvre de Rosenfeld compatible avec les objectifs des intellectuels de la Renaissance juive.

Soulignons par ailleurs, outre la préface, les illustrations d'Ephraïm Moses Lilien, artiste sioniste également membre de la Fraction démocratique et l'un des fondateurs du Jüdischer Verlag. Réalisées dans un style Art nouveau caractéristique de l'œuvre de Lilien³, les illustrations mêlent les motifs faisant écho au travail ouvrier aux motifs issus du judaïsme. Le travail de l'artiste dans ce recueil témoigne de la place centrale accordée à l'art chez les penseurs de la Renaissance juive : de toute évidence, il s'agissait moins d'illustrer les poèmes de Rosenfeld (l'univers artistique de Lilien s'avère bien éloigné de l'univers poétique de Rosenfeld) que de contribuer à la création d'une nation juive par l'art. L'édition dans son ensemble constitue donc une transposition et une réinterprétation de l'œuvre de Rosenfeld dans ce nouveau contexte culturel et politique, Feiwel la transformant finalement, selon ses propres termes, en un « produit de la culture juive nationale moderne »⁴.

¹ Feiwel, Berthold, « Vorrede », in Rosenfeld, Morris, *Lieder des Ghetto*, *op. cit.*, préface non paginée.

² Voir à ce sujet David Roskies : « While Rosenfeld wrote lyric evocations of traditional Jewish life in his native Lithuanian village of Boshka, and on occasion conjured up a Promised Land that he never stepped foot on, his landscape was thoroughly American ». Roskies, David G., « Coney Island, USA: America in the Yiddish Literary Imagination », in Wirth-Nesher, Hana, Kramer, Michale P. (éds), *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, *op. cit.*, ici p. 73.

³ Au sujet de l'œuvre de Lilien, voir Le Rider, Jacques, « Stefan Zweig, promoteur d'Ephraïm Moses Lilien, l'artiste *Jugendstil* de la renaissance culturelle juive », *Austriaca*, n°91, 2020, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/austriaca/1804>.

⁴ « Der Künstler, der dieses Buch illustriert hat, und der Übersetzer sind dem Verlage dafür so dankbarer, als er damit dem Bestreben einer Gemeinschaft von jungen Juden entgegenkommt, die dem westeuropäischen Judentum und auch der nicht-jüdischen Öffentlichkeit, die dafür Interesse hat, die Erzeugnisse der modernen national-jüdischen Kultur, vor allem aber der Literatur und Kunst, in schönen Formen erschließen möchte ». Feiwel, Berthold, « Vorrede », in Rosenfeld, Morris, *Lieder des Ghetto*, *op. cit.*, préface non paginée.

c - Fritz Mordechai Kaufmann : la poésie yiddish comme « Dichtung »

Fritz Mordechai Kaufmann représente un cas atypique parmi les médiateurs et traducteurs du yiddish en Allemagne du début du XX^e siècle. En effet, alors que la plupart des premiers médiateurs sont nés ou ont grandi en Europe centrale et orientale, Kaufmann est né en Allemagne, à Eschweiler (près d'Aix-la-Chapelle), bien loin du monde yiddishophone, au sein d'une famille juive assimilée. C'est à Leipzig, entre 1910 et 1912, que Kaufmann rencontre des sionistes d'Europe de l'Est ; il commence alors à découvrir avec un grand enthousiasme la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Au moment où il crée sa revue, *Die Freistatt*, en 1913, Kaufmann a quitté le mouvement sioniste¹. Resté cependant proche des idées des sionistes culturels, Kaufmann donne désormais à la culture yiddish une place centrale, reléguant la culture des Juifs de l'Ouest à la « périphérie »². Bien plus radical que les membres de la revue *Ost und West*, le cercle de la revue *Die Freistatt* considère la culture juive et la culture des Juifs d'Europe de l'Est comme « synonymes »³. Cette nouvelle fascination pour la culture des Juifs d'Europe de l'Est⁴ et pour la langue yiddish en particulier, dans laquelle Kaufmann voit l'expression « authentique » du peuple juif, le conduit à se consacrer à la médiation de la littérature yiddish par la traduction.

Alors que les revues *Ost und West* et *Die Welt* n'avaient introduit jusqu'alors que peu de poètes yiddish, Fritz Mordechai Kaufmann élargit considérablement le spectre des poètes traduits, et ce, dès les premiers numéros de la revue : aidé par le yiddishiste Salomo Birnbaum pour la sélection des poèmes, Kaufmann propose, dès le premier numéro d'avril 1913, un large éventail de poètes, parmi lesquels Shimen Frug, Chaim Nachman Bialik, Avrom Reyzen, mais aussi Yehoash (Solomon Blumgarten) ou encore Y. L. Peretz avec un poème, « Oyf dayn balkon ». Les poèmes sont introduits par un texte de Salomo Birnbaum intitulé « Jiddische Dichtung »⁵ : le choix du terme *Dichtung* révèle bien le statut et la valeur littéraire

¹ Sur le parcours de Fritz Mordechai Kaufmann, voir *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, vol. 13, Berlin, Boston, de Gruyter, 2005, p. 318-322.

² « Niemandem dienstbar, keiner Partei noch einer Doktrin, frei jeder Rücksicht auf den Tag und seine Konjunktoren, ist die Freistatt das erste unabhängige Organ des Westens, das ihm unverzerrt die jüdischen Wirklichkeiten widerspiegeln und den unmittelbarsten Kontakt herstellen wird zwischen der westlichen Peripherie und den zentralen Volksteilen ». Kaufmann, Fritz Mordechai, « Zum Programm der Freistatt », *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°1, avril 1913, p. 3.

³ « For the small *Freistatt* circle, Jewish and Eastern Jewish Culture were entirely synonymous ». Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, op. cit., p. 118.

⁴ *Ibid.*, p 116-117. Au sujet du rapport de Kaufmann au yiddish et des multiples facteurs (politiques et sociaux) expliquant son intérêt pour cette langue, voir Grossman, Jeffrey A., « The Dilemmas of Translation: Cultural Politics, German Jewish Identities, and Yiddish Literature around World War I », *Yearbook for European Jewish Literature Studies*, vol. 1, n° 1, 2014, p. 78-99, ici p. 87-92.

⁵ Birnbaum, Salomo, « Jiddische Dichtung », *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°1, avril 1913, p. 56-58.

accordés aux œuvres yiddish présentées. En élevant la poésie yiddish au rang de *Dichtung*, ce premier numéro de la revue *Die Freistatt* se démarque radicalement de la plupart des discours sur la langue et la littérature yiddish en Allemagne à cette époque.

L'introduction à la poésie yiddish moderne se poursuit dans les numéros suivants : Kaufmann y publie des poèmes de Dovid Eynhorn, Moyshe Leyb Halpern, Shmuel Yankev Imber ou encore Melech Ravitch. Les numéros réunissent ainsi au total vingt-sept poèmes yiddish¹.

Eu égard à la présentation des poèmes, les choix éditoriaux de Kaufmann le distinguent là encore des publications précédentes. Car Kaufmann ne présente pas les poèmes en allemand dans une traduction en vers : les poèmes yiddish sont transcrits en caractères latins et suivis d'une traduction allemande en prose placée entre crochets. L'objectif de Kaufmann n'est donc pas seulement de permettre aux lecteurs germanophones la découverte de poètes encore inconnus en Allemagne : il s'agit aussi et peut-être surtout de rapprocher le lecteur allemand de la langue yiddish. Placée entre crochets, la traduction allemande joue donc clairement un rôle secondaire et n'est présente que pour aider le lecteur à déchiffrer le sens du poème. Kaufmann ne s'est d'ailleurs pas arrêté à la transcription. Au dixième numéro, consacré cette fois-ci au prosateur yiddish S. Y. Abramovitch, le texte (un extrait du roman *Les Voyages de Benjamin III - Kitser masoes Binyomin hashlishi*) est présenté dans trois versions différentes : il apparaît, sur la page de gauche, en caractères hébraïques, avec la transcription en regard sur la page de droite, puis est suivi de la traduction allemande. Un tableau placé à la fin rappelle les spécificités phoniques en insistant tout particulièrement sur ce qui distingue le yiddish de l'allemand². Tout le travail de médiation mené par Kaufmann au fil des numéros tend donc vers le texte original et, *in fine*, vers la langue yiddish, rendue à la fois visible et audible.

La revue *Die Freistatt* a cessé de paraître dès l'année 1914, après seize numéros publiés. Le travail de Kaufmann constitue à bien des égards un cas particulier, voire marginal en ce début de XX^e siècle. Le lectorat de la revue qualifiée par Steven Aschheim d'« ésotérique »³ était restreint. Pourtant, au vu du nombre de poètes traduits et des réflexions sur la présentation du yiddish dans une revue en langue allemande, cette revue représente une

¹ Voir par exemple le n°8 (15 novembre 1913, p.464-469) ainsi que le n°9 (8 décembre 1913, p. 535- 539). Ce dernier numéro réunit 10 poèmes yiddish.

² « Kitser masoes Binyomin hashlishi », *Die Freistatt : alljüdische Revue*, vol. 1, n°10, 20 janvier 1914, p. 592-601.

³ « *Die Freistatt*, after all, was an esoteric journal on the prewar fringe of German Jewish radical thought ». Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, *op. cit.*, p. 120.

étape importante dans l'histoire des traductions de poésie yiddish en allemand. Les réflexions des éditeurs et traducteurs des années 1990 et 2000 au sujet de la place à accorder au texte yiddish, en transcription ou non, font d'ailleurs étonnamment écho, comme nous le verrons, à ces toutes premières expérimentations.

2 - Deuxième vague de traductions (1914-1920) : la nouvelle popularité de la littérature yiddish

La Première Guerre mondiale entraîne un changement de paradigme quant au rapport des Allemands juifs – et non-juifs – à la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Le tournant du XX^e siècle avait déjà été marqué par une première vague migratoire des Juifs d'Europe orientale vers l'Europe de l'Ouest en raison de la montée de l'antisémitisme et des pogroms perpétrés au sein de l'empire tsariste – une migration qui avait permis un premier contact entre Juifs de l'Est et de l'Ouest. Mais c'est surtout la Première Guerre mondiale qui permet un contact direct entre les populations germanophone et yiddishophone et conduit les Juifs d'Europe de l'Ouest à porter un nouveau regard sur les Juifs de l'Est¹. Ce nouvel intérêt pour ceux que l'on nomme alors en Allemagne les « *Ostjuden* » se manifeste par de nouvelles traductions, publiées désormais au-delà des cercles éditoriaux de la Renaissance juive.

La plupart de ces nouvelles traductions sont dues à Alexander Eliasberg. Né à Minsk dans une famille juive russe assimilée, Eliasberg s'installe à Munich pour ses études². Il commence son activité de traduction par la littérature russe (il publie en 1907 une anthologie de poésie russe) puis se tourne vers la littérature yiddish. Il fait paraître entre 1916 et 1917 trois ouvrages de littérature yiddish en allemand : une première anthologie de littérature yiddish, *Ostjüdische Erzähler* (chez Gustav Kiepenheuer), réunissant des textes de Sholem Aleykhem, Y. L. Peretz et Sholem Asch ; un recueil de nouvelles de Y. L. Peretz, *Jüdische Geschichten* chez Insel Verlag ; et enfin *Sagen polnischer Juden* chez Georg Müller. En parallèle, ses traductions des nouvelles des grands prosateurs yiddish (Abramovitsh, Sholem Aleykhem, Y.L. Peretz et Sholem Asch) sont publiées dans la revue *Neue Jüdische Monatshefte*, une revue fondée en 1916 par les sionistes Franz Oppenheimer, Adolf Friedemann et Eugen Fuchs, pour lesquels « la défense des Juifs d'Europe de l'Est »³ passait par la traduction du yiddish¹.

¹ *Ibid.* p.187-188. Aschheim rappelle que la rencontre se fait désormais à une autre échelle : des milliers de Juifs allemands au front sont désormais confrontés aux Juifs d'Europe de l'Est.

² Sur le parcours d'Eliasberg, voir Heuer, Renate (éd.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, vol. 6, Berlin, Boston, De Gruyter, 1999, p. 310-324.

³ Delphine Bechtel explique à cet égard que les créateurs de cette revue tentaient de « conjuguer les intérêts de l'impérialisme allemand [...] avec la défense des Juifs d'Europe de l'Est ». Bechtel, Delphine, *La Renaissance*

La publication de ces ouvrages dans de grandes maisons d'édition allemandes témoigne d'un intérêt grandissant de la part des éditeurs allemands pour la littérature yiddish – un intérêt à l'image de la curiosité naissante de nombre d'Allemands pour la culture des Juifs d'Europe de l'Est.

Si les médiateurs de langue allemande se tournent avant tout vers la prose, la recherche d'un peuple et d'une culture "authentiques" amène ces derniers à s'intéresser tout particulièrement aux chants populaires des Juifs d'Europe de l'Est. Dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale, trois anthologies de chants populaires sont ainsi publiées en Allemagne : *Ostjüdische Volkslieder*, éditée par Eliasberg chez Georg Müller en 1918 ; puis, en 1920, *Die schönsten Lieder der Ostjuden*, par Fritz Mordechai Kaufmann au Jüdischer Verlag et *Ostjüdische Liebeslieder* par Ludwig Strauß au Welt-Verlag. Notons que, désormais, la publication dans une grande maison d'édition allemande (Georg Müller Verlag) précède la publication dans les deux maisons d'édition liées à la Renaissance juive².

Le succès des traductions d'Eliasberg marque le début de la popularisation de la littérature yiddish, qui trouve désormais un écho bien au-delà du cercle restreint des intellectuels du sionisme culturel. Ce succès touche avant tout la prose et les chants populaires – des genres qui sont de fait à même de s'adresser à un large lectorat. Le genre poétique occupe quant à lui une place marginale parmi les traductions de cette nouvelle vague. Seuls deux recueils sont publiés après la Première Guerre mondiale : le recueil de Morris Rosenfeld traduit par Feiwei, *Lieder des ghetto*, réédité par Harz, et un recueil consacré à la poésie de Bialik, *Gedichte*, traduit par Ludwig Strauß et édité au Welt-Verlag en 1921.

Ce qui est sûr, c'est que le choix des œuvres traduites ont contribué à façonner une représentation des Juifs d'Europe de l'Est qui s'ancrera rapidement dans l'imaginaire allemand : du côté de la prose, les médiateurs se concentrent le plus souvent sur la peinture du monde du *shtetl*, désormais largement idéalisé par les Juifs germanophones – un regard

culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale, op. cit., p. 80.

¹ Jeffrey Grossman souligne cependant que les fondateurs de la revue ne voyaient pas le yiddish comme une langue autonome, mais plutôt comme un dialecte de l'allemand : « For those prominent in the *Neue Jüdische Monatshefte* the task thus consisted in making East European Jews more palatable to German audiences: Yiddish now became for them a dialect of German (rather than a mere jargon), something that facilitated the image of Yiddish speakers as pioneers of German culture and commerce in the East, and made them an effective force in Germany's policy there – by introducing there, that is, German culture and Prussian discipline, a dose of which would benefit the Ostjuden themselves ». Grossman, Jeffrey A., « The Dilemmas of Translation: Cultural Politics, German Jewish Identities, and Yiddish Literature around World War I », *Yearbook for European Jewish Literature Studies, op. cit.*, ici p. 82.

² Carmen Reichert montre que la publication des deux anthologies de 1920 a été rendue possible grâce à la création, en 1916, d'une commission culturelle ayant pour objectif la diffusion des écrits des sionistes culturels. La commission, fondée en 1916 et dirigée par Schocken, apporte un soutien financier qui permet à ces projets de voir le jour. Voir Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder, op. cit.* p. 227-228.

idéalisé qui efface la portée critique et subversive des écrits des grands prosateurs yiddish ; les recueils de chant yiddish tendent quant à eux à renforcer le regard exotique posé par les Allemands sur la culture yiddish, réduite à son folklore.

Cette deuxième vague de publications se produit pourtant précisément au moment où commencent à éclore les multiples courants d'avant-garde de la littérature yiddish, représentés par des écrivains et poètes vivant de la Russie jusqu'aux Etats-Unis en passant par Berlin. Dans l'entre-deux-guerres, la nouvelle génération d'écrivains yiddish travaillait en effet à la constitution d'une littérature nationale par le contact avec les littératures européennes. Des poètes modernistes tels que Dovid Bergelson, Der Nister (Pinkhes Kahanovitsh) ou Moyshe Kulbak ont séjourné à Berlin dans les années 1920, cherchant dans les grands centres littéraires européens de quoi nourrir leur œuvre poétique et littéraire¹. Et c'est là tout le paradoxe de cette première étape dans l'histoire des traductions du yiddish vers l'allemand : en raison des multiples fantasmes autour des Juifs d'Europe de l'Est, déterminés par le contexte politique et culturel, les médiateurs allemands ont contribué à façonner une représentation de la littérature yiddish en décalage flagrant avec le moment d'effervescence que ce monde littéraire connaissait alors. Il faudra attendre la fin du XX^e siècle pour que les lecteurs germanophones découvrent ce pan de la littérature yiddish, resté pendant des décennies dans l'ombre. Si cette vague de traductions constitue une première tentative d'approche de la culture des Juifs d'Europe de l'Est, elle demeure en fait encore bien éloignée de la réalité de ce monde, de sa culture et de sa littérature.

Il n'en demeure pas moins que ces premières traductions ont permis d'éveiller l'intérêt (et parfois l'enthousiasme) des Allemands pour une littérature jusqu'alors complètement inconnue. L'enthousiasme est cependant encore loin d'être partagé par tous, et les préjugés demeurent tenaces².

¹ Voir Seelig, Rachel, *Strangers in Berlin*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016. Pour une analyse de ces œuvres yiddish produites à Berlin, voir Caplan, Marc, *Yiddish Writers in Weimar Berlin: a Fugitive Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 2021.

² Voir à titre d'exemple la recension de l'anthologie d'Eliasberg, *Ostjüdische Erzähler* par le germaniste Ludwig Geiger dans l'*Allgemeine Zeitung des Judentums* en 1918. Revenant sur le titre d'une des nouvelles, « Aus dem nahen Osten », Geiger conclut son article en pointant le fossé infranchissable qui séparerait les Juifs allemands des « masses incultes » d'Europe de l'Est : « [...] dieser Titel „aus dem nahen Osten“ entspricht unserem Gefühle wahrlich nicht : geographisch nahe mag uns dieser Osten sein, aber innerlich steht er uns furchtbar fern ; wir mögen diese kulturlosen Massen bemitleiden, ihnen eine Erhebung aus ihrem Elend, ihrer Not wünschen, aber wir bekennen, dass sie unserer ganzen Auffassung, unserem Begriffsvermögen unendlich fernstehen ». Geiger, Ludwig, « Jüdische Dichter und Denker: G. Scholem Aleichem. », *Allgemeine Zeitung des Judentums*, n°38, 20 septembre 1918.

B - Le rapport au yiddish et à la traduction chez les médiateurs et traducteurs : discours et controverses

Il convient de se pencher plus précisément sur la façon dont ces médiateurs et traducteurs de la littérature yiddish expriment leur rapport à la langue yiddish et à l'acte de traduction vers l'allemand, à la fois à travers leurs paratextes et par les divers choix éditoriaux. Car si le contexte socio-culturel et politique a constitué un terreau fertile permettant l'émergence de l'ensemble de ces traductions, chacun de ces médiateurs s'avère entretenir un rapport singulier au yiddish, déterminé aussi par son parcours personnel. On verra ici que ces premiers médiateurs pensent la langue yiddish à partir de la langue allemande : langue parente ou altérité rêvée, le regard porté sur la langue yiddish est toujours intimement lié à une certaine vision du rapport entre le yiddish et l'allemand, renvoyant lui-même aux représentations des rapports entre Juifs d'Europe de l'Est et Juifs d'Europe de l'Ouest. Ce sont précisément ces représentations qui vont informer les pratiques traductives de chacun des médiateurs.

1 - Berthold Feiweil : le yiddish, « une langue comme une autre »

Les tout premiers médiateurs de la langue yiddish sont nés ou ont grandi en Europe centrale et orientale, et ont été de ce fait en contact plus ou moins direct avec les populations yiddishophones. C'est le cas d'un des premiers traducteurs de poésie yiddish, Berthold Feiweil, né non loin de Brno, en Moravie¹. La préface du premier recueil de poèmes de Morris Rosenfeld, *Lieder des Ghetto*, se clôt sur plusieurs pages consacrées à la langue qu'il nomme « Jüdisch »² et à sa littérature :

Das „Jüdische“ aber ist die Sprache, die vom Volke, das ist von mindestens 6 bis 7 Millionen Juden, gesprochen wird. Es ist kaum einem anderen Umstande zuzuschreiben, als der großen Scheu, die das westeuropäische Judentum vor einer Berührung mit dem östlichen empfindet, dass man bis in die neueste Zeit hinein kaum eine Vorstellung vom „Jüdischen“ hatte. Man hielt es im günstigsten Falle für ein entsetzlich verdorbenes Deutsch, meistens aber für ein hässliches Kauderwelsch, das sich am besten im Dunkel des Ghetto halten sollte. Weder das eine noch das andere ist das „Jüdische“. Es ist eine Sprache so gut wie eine andere, die vielleicht mit dem Ohr des Deutschen missfällig klingt, der ungerne Laute seiner Sprache

¹ Voir Heuer, Renate (éd.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, vol. 7, Berlin, Boston, De Gruyter, 1999, p. 18-23.

² Au début du XX^e siècle en Allemagne, la langue yiddish était désignée par les termes *Jüdisch* ou *Jüdisch Deutsch* ; le terme *Jiddisch* a été introduit à partir de la Première Guerre mondiale grâce entre autres à Salomo Birnbaum. Voir à ce sujet Weinreich, Max, *History of The Yiddish Language*, vol.1, *op. cit.*, p. 322.

korrumpiert und in bunter Gesellschaft mit allerhand fremden Elementen vorfinden mag¹.

Berthold Feiwel s'en prend aux préjugés répandus par les *maskilim* et repris par nombre de sionistes au sujet du yiddish, faisant de la langue soit un « allemand corrompu », soit un assemblage hétéroclite d'idiomes – et non une langue à part entière. Le traducteur explique ces préjugés par la méfiance des Juifs d'Europe occidentale vis-à-vis des Juifs d'Europe orientale. On l'a vu, l'objectif des sionistes culturels était la constitution d'une nation juive et donc l'établissement du dialogue entre Juifs de l'Ouest et de l'Est : cela passe par la présentation et la réhabilitation de la langue yiddish. Berthold Feiwel fait donc du yiddish une « langue comme une autre » (« eine Sprache so gut wie eine andere »). En élevant le yiddish au statut de « langue » au lieu d'y voir un simple dialecte, le traducteur prend le contrepied des *maskilim* et abolit les hiérarchies entre yiddish et allemand. Par ailleurs, faire du yiddish « une langue comme une autre », cela signifie aussi en faire une langue à même de dialoguer avec les autres langues – et donc digne d'être traduite.

Cela se confirme à la fin de la préface. En effet, après une brève présentation de l'histoire de la langue et de sa littérature, Feiwel en vient précisément à la question de la traduction du yiddish vers l'allemand :

Sind poetische Übertragungen an und für sich eine schwierige Sache, so vervielfachen sich diese Schwierigkeiten um ein Bedeutendes bei einer Übersetzung aus dem „Jüdischen“. Man wird das leicht verstehen, wenn man daran denkt, aus wieviel Bestandteilen die Sprache sich zusammensetzt, die eine Fülle ebensowohl von Synonymen als von feinsten Nuancen erzeugen und manchmal ihre spezifische Ghetto-Note haben, nicht zu reden davon, dass der „Jargon“ in seinen Kreis eine Unzahl von Begriffen des Jüdisch-religiösen und zeremoniellen Lebens zieht, die sich geradezu dagegen sträuben, in das Gewand einer anderen Sprache gekleidet zu werden. Diese Schwierigkeiten erhöhen sich noch, wenn man – wie etwa bei einer Übersetzung ins Deutsche – das philologisch-verwandtschaftliche nicht außer Acht lassen will. Vielleicht wird man dies sich alles bei einer Beurteilung dieses ersten Versuches, ein Werk des „Jargons“ ins Deutsche zu übertragen, vor Augen halten².

Feiwel se concentre sur les difficultés propres à la traduction du yiddish, qu'il explique par les spécificités de la langue, à commencer par ses multiples composantes et son ancrage dans une vie religieuse étrangère à la plupart des lecteurs germanophones. Eu égard à la traduction vers l'allemand en particulier, le traducteur rappelle la parenté entre les deux langues qu'il s'agit de prendre en compte lors de l'acte traductif – parenté qu'il présente non

¹ Feiwel, Berthold, « Vorrede », in Rosenfeld, Morris, *Lieder des Ghetto*, op. cit., préface non paginée.

² *Ibid.*

comme un aspect facilitant le passage entre les langues, mais au contraire comme une difficulté supplémentaire. Si Feiwei insiste sur les problèmes posés par l'acte de traduction du yiddish, il ne mentionne pas pour autant, selon la formule de Jean-René Ladmiral, une « objection préjudicielle » à la traduction du yiddish vers l'allemand : nulle trace d'un discours essentialisant ou d'un quelconque « génie des langues » qui empêcherait le passage de l'une à l'autre. Tout en prenant en compte la spécificité de chacune des langues et du rapport de parenté qui les unit, le traducteur, dans ce premier ouvrage de traduction de poésie yiddish en allemand, ne remet donc pas en question la possibilité même de l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand.

Cette préface de Berthold Feiwei témoigne de la volonté de ce dernier de sortir la littérature yiddish de « l'obscurité du ghetto », pour reprendre ses propres termes ; cela passe par la réhabilitation de la langue, mais aussi par l'affirmation de sa traduisibilité. On ne perçoit pas, dans ce texte, une quelconque fascination pour le yiddish, ou la projection de fantasmes sur celle-ci. Par la sobriété du discours, Feiwei se démarque résolument des médiateurs et traducteurs germanophones des décennies suivantes.

2 - Fritz Mordechai Kaufmann : le yiddish comme altérité radicale

Fritz Mordechai Kaufmann se distingue du premier traducteur Berthold Feiwei à plusieurs égards : d'une part, Kaufmann est né en Allemagne, et non à l'Est, et n'était donc pas en contact direct avec les populations yiddishophones. Mais il entretenait aussi un rapport bien différent à la langue yiddish : alors que Feiwei abolissait la hiérarchie entre allemand et yiddish établie par les *maskilim*, Kaufmann la renverse, faisant de l'Est le « centre » et du yiddish la seule langue authentique du peuple juif. Dans son ouvrage consacré à la littérature des Juifs d'Europe de l'Est (*Vier Essays über ostjüdische Kultur und Dichtung*), publié en 1919, il consacre un texte au yiddish et à « l'essence de la langue ». Il y développe une conception « organiciste » de la langue, pour reprendre les termes de Delphine Bechtel¹ : selon Kaufmann, les fonctions « organiques » de la langue yiddish sont inscrites dans « l'âme du Juif »². Kaufmann oppose en fait en tous points le yiddish et l'allemand, devenu une sorte de langue repoussoir. Ce qui, pour Fritz Mordechai Kaufmann, unit le yiddish et l'allemand, n'est pas un rapport de parenté, comme chez Feiwei, mais plutôt un rapport d'altérité. Et il résulte de cette dichotomie entre yiddish et allemand un postulat d'intraduisibilité d'une

¹ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 99.

² *Ibid.*, p. 99-100.

langue à l'autre : on ne peut rendre la littérature yiddish accessible en traduisant le yiddish à l'allemand. Pour Kaufmann, il s'agit bien plutôt d'emprunter le chemin inverse, et de mener les lecteurs germanophones vers la langue yiddish.

Cette représentation du yiddish et de son rapport à l'allemand explique les choix effectués par Kaufmann dans son travail de médiation de la poésie yiddish amorcée dans la revue *Die Freistatt*. En choisissant de présenter le poème en langue yiddish et de se contenter d'une traduction allemande en prose placée entre crochets, Kaufmann ne prétend pas à la recréation du poème yiddish par la traduction en allemand. De fait, la traduction en prose ne se substitue pas au poème original, et fait davantage office de note explicative.

Kaufmann va encore plus loin dans son recueil de chants populaires yiddish publié en 1920. Dans cet ouvrage, et à la différence des deux autres recueils de chants populaires édités par Ludwig Strauß et Alexander Eliasberg, Kaufmann ne propose pas de traductions des chants à proprement parler, mais fait suivre chaque chant d'une explication dans laquelle il traduit ponctuellement des passages. Encore une fois, la traduction a une fonction purement explicative : c'est vers les chants en langue yiddish que le lecteur est guidé, des chants considérés par Kaufmann comme un moyen d'accès privilégié à « l'âme juive » dans toute sa « simplicité »¹. L'éditeur s'efforce ainsi de donner à voir et à entendre les différents aspects des œuvres, de la matérialité de la langue (présentée en caractères hébraïques) à la mélodie (les chants étant accompagnés des partitions).

3 - Ludwig Strauß : la traduction comme « événement poétique »

Tout comme Fritz Mordechai Kaufmann, Ludwig Strauß (qui épouse, en 1925, la fille de Martin Buber) est lui aussi originaire d'Allemagne et non d'Europe de l'Est. Pourtant, bien que les deux traducteurs aient publié la même année un recueil de chants yiddish en traduction et aient manifestement travaillé ensemble pour la publication de ces deux ouvrages², leurs rapports à la langue yiddish et à la traduction divergent nettement. De fait, Ludwig Strauß, avant d'être traducteur du yiddish, était aussi poète et dramaturge de langue allemande ; et

¹ « Da erst öffneten sich die Toren zu jenen geheimen und kostbaren Kammern, wo die jüdische Seele sich frei und herzlich erging, ohne Verhüllung und Verschönerung, in einfacher Wesenheit. Wenn ich für mich in Anspruch nehme, als einer der ersten Westjuden den rein formalen Nationalismus gegen wesenhafte Vorstellungen und Erlebnisse östlichen Volksseins vertauscht zu haben, wenn es mir gelungen ist zu einem tief reichenden Verbundensein mit dem Volk zu kommen [...], so verdanke ich das diesen Liedern ». Kaufmann, Fritz Mordechai, *Das jüdische Volkslied. Ein Merkblatt*, Berlin, Jüdischer Verlag, 1919, p. 10, cité par Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder*, op. cit. p. 227-228.

² Voir Carmen Reichert, *ibid.*, p. 228.

c'est de toute évidence en tant que poète qu'il lit et traduit le yiddish. Ludwig Strauß a traduit et édité deux ouvrages yiddish : l'anthologie *Ostjüdische Liebeslieder*, puis *Gedichte*, un recueil de poèmes de Bialik publié l'année suivante.

La postface du recueil *Ostjüdische Liebeslieder* laisse apparaître le regard porté par Strauß sur la littérature yiddish et sur l'acte traductif. À la différence des paratextes des traducteurs précédents, la réflexion de Strauß semble moins ancrée dans des considérations politiques : c'est davantage sur l'aspect poétique et esthétique des œuvres traduites et de la pratique traductive que l'accent est mis. Si Strauß, tout comme Kaufmann, voit dans les chants populaires yiddish le « miroir de l'esprit juif »¹, ces chants constituent aussi pour le poète et traducteur un « événement poétique »² en tant que tel que le traducteur doit tenter de rendre accessible par la traduction en langue allemande. La traduction n'est donc pas réduite, comme chez Kaufmann, à une fonction explicative : il s'agit bien au contraire de recréer l'événement poétique du chant yiddish dans la traduction allemande. Pour Strauß, il convient que la traduction « corresponde » à l'original – l'écrivain-traducteur ne revendique donc pas une totale liberté, bien qu'il se permette de couper et de réagencer certains chants³ ; mais la traduction doit dans le même temps posséder suffisamment de force poétique ou, selon les termes de Strauß, de force *vitale* pour tenir seule (« Bildung eines korrespondierenden, in sich lebensfähigen Gedichtes »⁴). En refusant de réduire la traduction à une fonction purement ancillaire, mais aussi en prenant en considération les enjeux de l'acte traductif en tant que tel, et tout particulièrement les enjeux proprement poétiques de la traduction, Strauß accorde une importance et une valeur nouvelles à l'acte traductif – tout en affirmant pleinement, en creux, la possibilité de traduire du yiddish vers l'allemand. La langue yiddish, détachée un instant des enjeux strictement politiques, apparaît avant tout comme une langue poétique – au même titre que la langue allemande – et donc comme une langue à traduire.

Cette importance nouvelle accordée à la traduction explique les choix éditoriaux de Ludwig Strauß. En effet, les deux recueils de poésie et chants yiddish traduits et édités par ce dernier sont des recueils unilingues. De fait, la traduction a pour visée, d'après Strauß, de recréer l'effet poétique des poèmes et chants yiddish dans la langue allemande : la traduction acquérant ainsi une autonomie (certes relative), la présence de l'original yiddish n'apparaît plus aussi essentielle.

¹ Strauß, Ludwig, *Ostjüdische Liebeslieder: Übertragungen jidischer Volksdichtung*, Berlin, Welt-Verlag, 1920, p.82.

² *Ibid.*

³ Strauß, Ludwig, *Ostjüdische Liebeslieder: Übertragungen jidischer Volksdichtung*, Berlin, Welt-Verlag, 1920, p.82. Voir Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder*, op. cit., p. 228.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

L'ouvrage de Ludwig Strauß ne témoigne donc pas du même attachement à la langue yiddish dans sa matérialité que le recueil de Kaufmann – et c'est là une divergence fondamentale entre les deux médiateurs du yiddish, malgré la similitude que l'on constate si l'on observe la conception des deux recueils¹.

4 - La controverse : les traductions d'Eliasberg face à Gershom Scholem et Kaufmann

Les traductions d'Alexander Eliasberg marquent un moment crucial dans les pratiques traductives du yiddish vers l'allemand, et ce à double titre : d'une part, les ouvrages yiddish traduits en allemand par Alexander Eliasberg sont de loin ceux qui ont acquis la plus grande popularité, permettant ainsi la diffusion des classiques de la prose yiddish à un large lectorat ; dans le même temps, ce sont aussi les ouvrages qui ont suscité les premières controverses autour de la traduction du yiddish en allemand – peut-être aussi précisément en raison de leur popularité.

Dans son recueil de chants yiddish publié en 1918, Eliasberg fait des choix éditoriaux qui distinguent son ouvrage de celui de Kaufmann et de Strauß : Eliasberg propose une édition bilingue, mais, à la différence de Kaufmann, les chants yiddish sont présentés en transcription latine – une transcription fortement germanisée qui tend à rapprocher le yiddish de l'allemand. À l'inverse, la traduction allemande des chants reste assez proche de la construction des poèmes originaux et de la syntaxe yiddish. Une telle traduction qui force quelque peu la syntaxe allemande pourrait être interprétée comme une recherche d'étrangement, de mise à distance de l'allemand visant à pointer l'altérité du yiddish. Mais, en associant le texte allemand yiddishisé à une transcription germanisée, la stratégie traductive d'Eliasberg tend finalement à rapprocher les deux langues. Ces choix éditoriaux matérialisent un rapport au yiddish et à la traduction qui se distingue à la fois de celui de Kaufmann et de celui de Strauß : sa traduction accorde une place à l'original et le rend accessible, mais ce en s'appuyant sur la proximité des langues yiddish et allemande (quitte à forcer quelque peu le rapprochement par la transcription et les choix traductifs) et non en pointant leur altérité.

Mais ce sont surtout les ouvrages en prose traduits par Eliasberg, dont les premiers paraissent pendant la Première Guerre mondiale, qui ont suscité de vifs débats. Encore une fois, le traducteur fait de l'accessibilité du texte une préoccupation majeure – accessibilité qui,

¹ Carmen Reichert estime probable que les deux médiateurs aient travaillé ensemble sur ces éditions. Cette dernière remarque à juste titre que les deux se citent mutuellement dans leurs paratextes, et que les recueils contiennent tous deux quarante-sept chansons. Reichert, Carmen, *Poetsiche Selbstbilder, op. cit.*, p.228.

dans le cas des ouvrages des grands prosateurs yiddish, émaillés de citations et de références culturelles et religieuses ancrées dans le monde des Juifs d'Europe de l'Est, constitue une véritable gageure. Pour ouvrir les textes à un large lectorat, Eliasberg édite ses traductions en format unilingue, et la langue de traduction est cette fois-ci bien davantage ancrée dans la langue allemande. Par ailleurs, Alexander Eliasberg n'hésite pas à procéder à des remaniements des textes yiddish – procédés qui ont été à l'origine des premières controverses autour du travail du traducteur.

Gershom Scholem lance le débat au sujet des traductions d'Eliasberg en publiant, en 1917, dans la revue sioniste *Jüdische Rundschau*, un texte portant sur les trois ouvrages de littérature yiddish en prose traduits par Eliasberg (*Jüdische Geschichten*, *Ostjüdische Erzähler* et *Sagen polnischer Juden*). L'article, intitulé « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen », est davantage qu'un simple compte-rendu des ouvrages d'Eliasberg : Scholem y déploie une réflexion sur la traduction de la littérature yiddish, les traductions d'Eliasberg lui servant pour ainsi dire de repoussoir.

Notons pour commencer que Scholem voyait dans la langue yiddish « une représentation de l'esprit de la langue hébraïque en allemand » (« eine Abbildung des hebräischen Sprachgeistes im Deutschen »¹) et ce faisant, refusait, de la même manière que ceux qui y voient un dialecte de l'allemand, de la considérer comme une langue autonome. Partant de cette représentation du yiddish, singulière et discutable², le philosophe critique avec virulence les traductions d'Alexander Eliasberg, précisément parce que celles-ci ne sont pas ancrées, comme le texte yiddish, dans la culture biblique et la langue hébraïque, ce qui, d'après lui, ne permet pas à la traduction de préserver la « chaleur » et la « singularité » de l'original³. Scholem critique les choix traductifs d'Alexander Eliasberg, tout particulièrement la traduction des termes inscrits dans le judaïsme, tels que *Torah* ou *Minyan*, qu'Eliasberg transpose en recourant aux termes allemands *Gelehrsamkeit* ou *Privatgottesdienst*. Scholem

¹ Scholem, Gershom, « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen », *Jüdische Rundschau*, n°2, 12 janvier 1917.

² Voir à ce sujet la remarque de Jeffrey Grossmann : « [...] a view, one might add, that denies Yiddish the status of full-fledged language, making it into a kind of Germanic handmaiden for Hebrew ». Grossman, Jeffrey A., « Sholem Aleichem and the politics of Jewish identity Translations and transformations », *Studia Rosenthaliana*, vol. 41, 2009, p. 81-110, ici p. 85.

³ « Die Kenntnis des Hebräischen und seiner bestimmenden Ordnungen, andernfalls die Übersetzung Gefahr läuft, seelenlos zu werden und kalt, das heißt: jene Wärme höchst eigentümlicher Art, die die Reibung des Hebräischen und Deutschen aneinander im Jiddischen erzeugt hat, und die noch in der letzten seiner Manifestationen liegt, zu verlieren, da der Übersetzende sie in sich nicht primär zu reproduzieren vermag ». Scholem, Gershom, « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen », *Jüdische Rundschau*, XXII, n°2, 12 janvier 1917.

juge finalement la traduction d'Eliasberg bien trop ancrée dans l'Europe occidentale, au point d'avoir perdu « l'esprit » de l'original :

Die objektivierende, gleichgültige Kälte dieses Wortes, dessen echt westeuropäische Natur seinen Gebrauch in einer Peretz-Übersetzung von vornherein ausschließen sollte, verbreitet um sich eine Atmosphäre von Unmöglichkeit. [...] Es ist schwer, dies zu formulieren, aber man kann sich dem Eindruck nicht entziehen: in der Übersetzung wohnt nicht mehr der Geist der Originale, bei deren teilweise außerordentliche Größe hier nicht gesprochen zu werden braucht¹.

D'un côté, la « chaleur » du texte yiddish ; de l'autre le « froid » de la traduction dans la langue de la bourgeoisie allemande. La critique de Scholem repose aussi sur une certaine idée de « l'esprit des langues » yiddish² et allemande, deux esprits qui semblent d'après lui opposés et incompatibles.

Fritz Mordechai Kaufmann a également consacré aux traductions d'Eliasberg un texte dans son ouvrage *Vier Essays über ostjüdische Dichtung und Kultur*. Comme Scholem, Kaufmann s'en prend aux traductions d'Eliasberg, jugeant lui aussi la langue allemande contemporaine incapable de traduire l'esprit des textes yiddish³. Rappelons cependant que Kaufmann, au vu de son propre travail de médiation, ne concevait de toute évidence la traduction que comme un détour nécessaire, un pis-aller, mais visait en dernier lieu à donner au lecteur germanophone un accès immédiat au texte yiddish.

Ces débats ont permis de pointer les actes de distorsion et de transformation opérés par Eliasberg dans ses traductions⁴ et de rendre ainsi l'original visible sous la traduction. Mais n'oublions pas que ces controverses étaient aussi sous-tendues par un contexte politique et idéologique qui faisait de l'identité juive et de sa « nationalisation » une question centrale. À

¹ *Ibid.*

² David Groiser note cependant que Scholem ne se contente pas pour autant de reprendre des stéréotypes habituels véhiculés lorsqu'il est questions de la culture des Juifs d'Europe de l'Est : « The warmth of Yiddish is, for these authors, not a simple and pleasant balm, but the product of a dynamic and tense process ». Groiser, David, « “Aber wie soll ich denn aus dem Jiddischen übersetzen?”: Gershom Scholem and the Problem of Translating Yiddish », *Naharaim: Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, vol. 1, 2008, p. 260-297, ici p.282. De fait, la « chaleur » évoquée par Scholem se distingue de la « sentimentalité » (qu'il discerne précisément dans la traduction d'Eliasberg).

³ Kaufmann, Fritz Mordechai, « Über Mendele und die Übersetzbarkeit seiner Dichtungen », in *Vier Essays über ostjüdische Dichtung und Kultur*, Berlin, West-Verlag, 1919, p. 7-21. Voir à ce sujet Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 133.

⁴ Pour une analyse récente de ces traductions, voir Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 130-133 ; voir aussi Grossman, Jeffrey A., « Sholem Aleichem and the Politics of German Jewish Identity. Translations and Transformations », *Studia Rosenthaliana*, op. cit., p. 81-110.

cet égard, leur intérêt est donc aussi et peut-être surtout de révéler l'importance que revêtait l'acte de traduction dans ces réflexions autour de l'identité juive et du rôle joué par la/les langue(s). Pour Scholem comme pour Kaufmann, le problème réside sans doute moins dans la langue de traduction d'Eliasberg que dans la traduction en allemand en tant que tel, une langue qu'ils jugent trop éloignée des sources hébraïques, voire radicalement opposée à celles-ci. La traduction est vue comme un arrachement à ce monde authentiquement juif qu'il s'agissait au contraire de retrouver – un arrachement qui enlève finalement à l'acte traductif tout intérêt et toute légitimité.

Eliasberg a répondu, dans le même journal, *Jüdische Rundschau*, aux critiques émises par Scholem. Le traducteur rappelle alors son projet traductif et change de perspective en mettant en lumière le grand oublié de ces débats, à savoir le lecteur : les traductions d'Eliasberg (publiées, rappelons-le, au sien de grandes maisons d'édition allemandes, dont le Georg Müller Verlag et l'Insel Verlag) s'adressent au lecteur germanophone, juif mais aussi et surtout non-juif. Dès lors, pour rendre ces textes accessibles et lisibles, le traducteur assume le fait de transformer le texte et de ne pas en rendre toutes les subtilités et les références : « Ich wollte aber dem nichtjüdischen Leser eine verständliche Übersetzung liefern und habe es auch getan¹ ».

Au-delà de la représentation des deux langues dans le contexte politique de la Renaissance juive, ce sont donc aussi deux conceptions de la traduction qui s'opposent. Pour Alexander Eliasberg, il convient en premier lieu de ne pas perdre le lecteur en chemin de sorte à rendre possible la transmission de la littérature yiddish au-delà du cercle restreint des intellectuels juifs allemands. Ce qui est sûr, c'est que ses stratégies traductives lui ont permis, de fait, de toucher un large lectorat – en témoigne la popularité acquise par ses traductions. Chez Scholem comme chez Kaufmann, la question de l'adresse au lecteur (juif ou non-juif), et donc de la lisibilité du texte traduit n'est pas posée directement dans leur réflexion, tournée exclusivement vers l'original yiddish, qu'il s'agit coûte que coûte de préserver – quitte à renoncer, comme l'a fait Kaufmann, à la traduction.

¹ Eliasberg, Alexander, « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen. Erwiderung », *Jüdische Rundschau*, XXII, n°4, 26 janvier 1917.

5 - Kafka : l'inquiétante familiarité du yiddish

Kafka n'est pas à proprement parler une figure de médiateur de la langue yiddish : l'écrivain n'a jamais traduit d'ouvrages de littérature yiddish, et il n'en connaissait d'ailleurs que des bribes. Et pourtant, son discours sur la langue yiddish, prononcé en 1912, a eu une résonance telle qu'il convient de s'y arrêter. Ce discours est le résultat d'un engouement pour le monde culturel yiddish que Kafka découvre en 1911. Il faut rappeler d'emblée que ce discours, pour reprendre les termes de Delphine Bechtel, « ne nous apprend rien sur le yiddish »¹. Pour autant, il ne s'agit pas ici de relever les erreurs ni de pointer l'ignorance de Kafka à ce sujet, mais bien plutôt d'esquisser la nature et les enjeux (à la fois personnel, littéraire et politique) de son rapport à la langue des Juifs d'Europe de l'Est. Et c'est bien évidemment la question de l'intraduisibilité du yiddish, évoquée par Kafka mais plus rarement commentée par la critique, qui va particulièrement nous intéresser. Ce discours de Kafka témoigne de la façon dont la quête identitaire, mais aussi la quête littéraire et esthétique d'un écrivain juif de langue allemande a pu se cristalliser autour du monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est et tout particulièrement de la langue yiddish.

C'est en 1911, au café Savoy, à Prague, que Kafka fait sa première rencontre avec la culture yiddish. Dans ce café, une troupe de comédiens juifs polonais, la Compagnie de théâtre juif de Lemberg (*Jüdische Gesellschaft aus Lemberg*), présente pendant quelques mois des pièces de théâtre yiddish. Kafka assiste aux premières représentations et se montre très vite particulièrement enthousiaste, au point de consacrer de nombreuses pages de son journal à cette nouvelle rencontre avec le monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est².

Comment expliquer cet engouement pour le yiddish de la part de l'écrivain de langue allemande ? Il semble que cette découverte lui donne accès à un autre pan du judaïsme – un pan qui s'opposait au judaïsme de la bourgeoisie juive assimilée, incarnée par son père. Comme le résume Régine Robin, « il s'agit de retrouver le vrai visage du judaïsme contre son père »³. Pour cette dernière, Kafka projette sur le monde culturel yiddish et s'identifie à celui-

¹ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit., p. 102-103. Delphine Bechtel pointe l'absence de recul critique vis-à-vis de ce discours chez bien des germanistes.

² Comme le remarque Régine Robin, « [...] Kafka a peu commenté sa rencontre avec l'hébreu, alors que sa découverte du yiddish occupe une grande place dans son journal, de sa correspondance et n'a pas été sans influence sur son œuvre ». Robin, Régine, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989, p. 46.

³ *Ibid.*, p. 54. En cela, Kafka est bien de son temps : car, comme le rappelle Steven Aschheim, le culte des Juifs d'Europe de l'Est par la nouvelle génération des Juifs allemands trouve son origine à la fois dans un rejet de la vie bourgeoise et dans un conflit générationnel: « The antibourgeois rhetoric was coupled with generational conflict. At times it became identical with the rejection of the father, the home in which one was raised ».

ci comme « double inversé, de façon narcissique et nostalgique »¹. La langue et la littérature yiddish constituaient donc à la fois le passé idéalisé et l'horizon rêvé de cette nouvelle quête identitaire.

Pascale Casanova, dans son ouvrage *Kafka en colère*, refuse quant à elle de s'en tenir à une lecture purement psychologique et préfère proposer une lecture politique du rapport de Kafka au yiddish : en se liant d'amitié avec le directeur de la troupe de comédiens, Yitskhak Löwy, Kafka fait la découverte des grands bouleversements culturels et politiques que connaît le monde des Juifs d'Europe de l'Est au début du XX^e siècle. Selon la chercheuse, ce que Kafka cherchait dans la culture et la langue yiddish n'était pas « l'expression d'une « essence du judaïsme » ou [...] la représentation d'un judaïsme “authentique” »² ; son intérêt se concentrait plutôt sur le caractère « authentiquement populaire » et donc éminemment social et politique de cette littérature³. Pour Pascale Casanova, et à la différence de Régine Robin, la représentation que se fait Kafka du monde culturel yiddish se démarque donc nettement de la vision nostalgique, passéiste et lénifiante partagée par de nombreux Juifs occidentaux à cette époque : « [...] il ne s'agissait pas pour lui d'une simple nostalgie pour ce qu'il considérait comme une pratique archaïque, mais bien d'un parti pris résolu en faveur de cette langue populaire [...] »⁴.

Mais il n'empêche que Kafka reprend à son compte bien des préjugés et des lieux communs sur la langue yiddish qui étaient alors répandus dans le monde occidental. Ces lieux communs, on les retrouve dans son *Discours sur la langue yiddish*, prononcé le 18 février 1912 en introduction à la soirée de lecture de poèmes yiddish⁵ par Yitskhak Löwy à Prague. Ce discours est largement inspiré d'un ouvrage de Méir Pinès que Kafka découvre grâce à

Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, *op. cit.*, p. 191.

¹ Robin, Régine, *Kafka*, *op. cit.*, p. 53.

² Casanova, Pascale, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, 2011, p. 165.

³ « Il l'observa plutôt comme un art qui posséderait tous les attributs reconnus par la théorie herderienne d'un art authentiquement populaire et national (*volkstümlich*) : une langue spécifique parlée par le peuple, le yiddish, une littérature écrite dans cette langue qui revendiquait son caractère véritablement populaire et un théâtre dont il eut du mal à saisir tous les aspects à cause de son ignorance de la langue, mais qui lui ouvrit tout à coup des horizons politiques et esthétiques insoupçonnés ». *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 215. Pascale Casanova explique ainsi l'absence d'intérêt de Kafka pour les courants d'avant-garde yiddish, pointée par Régine Robin.

⁵ On y lut des poèmes de Frischmann, Rosenberg et Frug, dont le célèbre « Sable et étoiles » – des poèmes qui étaient loin de représenter la diversité et la richesse de la poésie yiddish de ce début de siècle, mais qui étaient étroitement liés à un engagement politique et national.

Löwy, *Histoire de la littérature judéo-allemande*¹ dont il tire ses principales idées (souvent erronées) sur la langue yiddish développées dans son discours.

L'une de ces idées est que le yiddish serait une langue dépourvue de grammaire :

Il n'y a pas de grammaire. Les amateurs essaient d'en écrire, mais le yiddish est constamment parlé : il ne cesse de se modifier. Le peuple ne l'abandonne pas aux grammairiens².

On retrouve ici l'idée du caractère « populaire » de la langue, qui expliquerait l'absence de grammaire et ferait du yiddish une langue sans cesse mouvante, car formée par le peuple au gré de son usage et non figée par les règles des grammairiens.

L'autre lieu commun énoncé par Kafka est l'idée selon laquelle le yiddish serait constitué avant tout de vocables étrangers – idée poussée à son paroxysme par Kafka qui affirme que le yiddish est formé exclusivement d'emprunts :

Il ne se compose que de vocables étrangers, mais ceux-ci ne sont pas immobiles au sein de la langue, ils conservent la vivacité et la hâte avec lesquelles ils furent empruntés. Des migrations de peuples traversent le yiddish de bout en bout³.

Comme le remarque Delphine Bechtel, Kafka fait ainsi du yiddish à la fois l'étrangeté radicale et l'image du peuple juif :

Langue partout allogène, éclatée, ne possédant donc aucune essence propre, elle est l'image d'une absolutisation de l'étrangeté. Cette étrangeté fait écho, d'une part, au mouvement perpétuel dont elle est supposée être animée et à son impossible stabilisation. Mais elle imite, d'autre part aussi, de manière anthropomorphique le destin même du peuple juif condamné à errer parmi les peuples. Langue perméable et malléable, récalcitrante à toute fixation dans le temps comme dans l'espace, le yiddish serait un miroir du peuple juif en errance⁴.

Ces lieux communs sont ceux que Kafka trouve dans l'ouvrage de Pinès, mais ce sont aussi les préjugés véhiculés par la Haskalah occidentale. Comme l'explique Régine Robin, Kafka

¹ Selon Delphine Bechtel, cet ouvrage n'est qu'un « concentré de lieux communs ». Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale, op. cit.*, p. 103.

² « Er hat keine Grammatiken. Liebhaber versuchen Grammatiken zu schreiben, aber der Jargon wird immerfort gesprochen; er kommt nicht zur Ruhe. Das Volk läßt ihn den Grammatikern nicht ».

Kafka, Franz, *Discours sur la langue yiddish*, in *Œuvres complètes*, vol. 4, Paris, Gallimard, traduction Marthe Robert, 1989, p. 1141-1145, ici p. 1142. Pour la version originale, voir Kafka, Franz « Rede über die Jiddische Sprache », in *Hochzeits-Vorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, p. 306-309.

³ « Er besteht nur aus Fremdwörtern. Diese ruhen aber nicht in ihm, sondern behalten die Eile und Lebhaftigkeit, mit der sie genommen wurden. Völkerwanderungen durchlaufen den Jargon von einem Ende bis zum anderen ».

⁴ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale, op. cit.*, p. 105

reprend ainsi les arguments de la Haskalah, mais en les « inversant » : « Loin de la [la langue yiddish] mépriser, Kafka l'aime, la rêve, se l'incorpore fantasmatiquement¹ ». L'objet de mépris devient, par les mêmes arguments, objet de fascination.

Le rapport au yiddish qui se dessine dans ce discours s'avère donc profondément ancré dans le contexte socio-culturel dans lequel évoluait Kafka et se nourrit des idées et des discours dominants de l'époque – à cet égard, Kafka constitue une « véritable caisse de résonance culturelle », pour reprendre les termes de Régine Robin². Dans le même temps, Kafka propose une lecture personnelle, voire une réinterprétation de ces idées, dans laquelle se mêlent l'intime, le social et le politique. Cela apparaît de façon flagrante dans les passages évoquant les rapports du yiddish à l'allemand.

Rappelons pour commencer que le discours de Kafka s'adressait à des Juifs germanophones qui ne connaissaient pas le yiddish. Kafka débute son discours en affirmant aux personnes présentes qu'elles comprennent plus de yiddish qu'elles ne le croient³. Or, si les Juifs germanophones peuvent d'après Kafka comprendre le yiddish sans même avoir des connaissances sur la langue, ce n'est pas en raison de la proximité entre yiddish et allemand – cette proximité ne permet selon Kafka qu'une « intelligibilité superficielle » (« äußere Verständlichkeit ») : la compréhension du yiddish par les Juifs germanophones serait avant tout « intuitive » :

Pour que le yiddish vous soit tout à fait proche, il suffit que vous méditez le fait qu'en dehors de vos connaissances il y a encore en vous des forces qui sont actives, des rapports de forces qui vous rendent capables de comprendre le yiddish intuitivement⁴.

Le yiddish constituerait donc une forme de force refoulée présente chez les Juifs germanophones, force à laquelle Kafka les invite à s'ouvrir, bien que le surgissement de ce refoulé puisse éveiller un sentiment de « peur » dans la mesure où il confronte les Juifs assimilés à une partie de leur identité oubliée – et donc à leur propre aliénation. C'est moins à un sentiment d'inquiétante étrangeté (comme l'affirme Régine Robin⁵) qu'à un sentiment d'inquiétante *familiarité* que les Juifs germanophones seraient confrontés à l'écoute des poèmes yiddish.

¹ Robin, Régine, *Kafka, op. cit.*, p. 53

² *Ibid.*, p. 34.

³ « Vor den ersten Versen der ostjüdischen Dichter möchte ich Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren, noch sagen, wie viel Jargon Sie verstehen als Sie glauben ».

⁴ « Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, dass in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen ».

⁵ « [...] langue à la fois proche et lointaine de l'allemand, elle fait peur par l'inquiétant étrangeté qu'elle implique ». Robin, Régine, *Kafka, op. cit.*, p. 53.

Enfin, tout en rappelant la proximité du yiddish et de l'allemand (dont il fait d'ailleurs deux langues parentes car toutes deux pourraient constituer selon ce dernier deux branches du moyen haut allemand¹), Kafka affirme en revanche l'impossibilité de traduire le yiddish en allemand :

Considérée de loin – de très loin, il est vrai –, l'intelligibilité superficielle du yiddish est constituée par la langue allemande elle-même ; c'est là un avantage que l'allemand a sur toutes les langues de la terre. En revanche, comme il est juste, cela comporte aussi un désavantage. On ne peut pas, en effet, traduire le yiddish en allemand. Les relations entre le yiddish et l'allemand sont beaucoup trop délicates, beaucoup trop chargées de sens pour ne pas se rompre dès qu'on veut ramener le yiddish à l'allemand : ce qui a été traduit n'est plus du yiddish, mais une chose dépourvue de réalité. Par la traduction en français, par exemple, le yiddish peut être transmis aux Français ; par la traduction en allemand, il est anéanti. C'est que *toit* n'est pas la même chose que *tot*, *Blüt* n'est aucunement *Blut*².

Ce postulat d'intraduisibilité du yiddish vers l'allemand rappelle dans une certaine mesure les propos de Fritz Mordechai Kaufmann : s'il est impossible de traduire le yiddish en allemand, c'est parce que les deux langues constituent pour ainsi dire la métonymie de deux mondes opposés, celui des Juifs d'Europe de l'Ouest et des Juifs d'Europe de l'Est. Pour Kafka comme Kaufmann il y aurait semble-t-il une incompatibilité essentielle entre judéité et germanité³. L'allemand ne pourrait donc faire office de langue-pont : bien trop ancrée dans le monde des Juifs de l'Ouest, la langue allemande constituerait au contraire une barrière empêchant l'accès au monde des Juifs d'Europe de l'Est. Il ne resterait donc du texte yiddish, une fois traduit en allemand, qu'une « chose dépourvue de réalité » (« *wesenslos* »).

De fait, plusieurs passages du Journal de Kafka témoignent d'une certaine circonspection, voire d'une franche hostilité vis-à-vis de toutes les formes de traduction ou de transposition du monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est en allemand. Ainsi, comme le relève Régine Robin, Kafka reproche dans son journal à l'acteur juif viennois Rudolph Schildkraut de jouer dans des théâtres allemands et de donner des représentations de Sholem

¹ « Il y avait donc option possible entre deux formes : le moyen haut-allemand en prit une, le yiddish prit l'autre. Ou bien le yiddish a dérivé certaines formes du moyen haut-allemand de façon plus conséquente que le haut-allemand moderne lui-même ». Kafka, Franz, *Discours sur la langue yiddish, in Œuvres complètes, op. cit.*, p.1142.

² « Denn von einer allerdings großen Ferne aus gesehen, wird die äußere Verständlichkeit des Jargon von der deutschen Sprache gebildet; das ist ein Vorzug vor allen Sprachen der Erde. Sie hat dafür auch gerechterweise einen Nachteil vor allen. Man kann nämlich Jargon nicht in die deutsche Sprache übersetzen. Die Verbindungen zwischen Jargon und Deutsch sind zu zart und bedeutend, als dass sie nicht sofort zerreißen müssten, wenn Jargon ins Deutsche zurückgeführt wird, d. h. es wird kein Jargon mehr zurückgeführt, sondern etwas Wesenloses. Durch Übersetzung ins Französische z. B. kann Jargon den Franzosen vermittelt werden, durch Übersetzung ins Deutsche wird er vernichtet. "Toit" z. B. ist eben nicht "tot" und "Blüt" ist keinesfalls "Blut" ».

³ Casanova, Pascale, *Kafka en colère, op. cit.*, p. 206-207.

Asch en allemand¹. On apprend aussi par son journal que l'écrivain n'appréciait guère les traductions du yiddish réalisée par un « Juif occidental » telles les traductions de légendes par Martin Buber, qu'il considère comme des « transpositions autoritaires »².

Cependant, dans son discours, ce n'est pas en premier lieu ce gouffre qui sépare les deux langues et les deux mondes qu'invoque Kafka pour expliquer l'intraduisibilité du yiddish. En réalité, sa réflexion a pour point de départ la proximité des deux langues. Or, paradoxalement, le yiddish ne serait pas impossible à traduire en allemand *en dépit* de la proximité des deux langues ; au contraire, l'intraduisible semble, dans ce passage, découler précisément de cette proximité : si celle-ci a pour avantage de permettre une « intelligibilité superficielle », elle a le désavantage d'empêcher l'acte de traduction.

Comment comprendre cette affirmation ? L'acte de traduction signifie le passage d'une langue à une autre, et suppose un déplacement, un mouvement entre deux langues bien distinctes. Il semble que, pour Kafka, la proximité entre les deux langues est telle qu'elle ne peut permettre, comme le dit justement Sherry Simon, « le jeu de la traduction »³.

Soulignons à cet égard que la proximité invoquée par Kafka n'est pas seulement d'ordre linguistique : elle se joue aussi au niveau personnel, intime. Pour Kafka, le yiddish est présent, en tant que force refoulée, chez tous les Juifs germanophones ; et c'est peut-être justement parce que le yiddish, pour ainsi dire, « colle » au Juif germanophone (et donc à l'allemand) que le passage d'une langue à l'autre se révèle impossible.

¹ « Rudolf Schildkraut est un grand acteur, justement célèbre. Mais est-ce un grand acteur juif ? Je crois que c'est douteux. Schildkraut joue des personnages juifs dans des pièces de théâtre juives. Mais comme il ne joue pas exclusivement en tant que Juif et pour des Juifs, mais aussi en tant qu'Allemand pour n'importe qui, il n'est pas un acteur nettement juif. Il reste un phénomène marginal, un intermédiaire qui permet à certains d'entrevoir l'intimité de la vie juive. Il élargit l'horizon des non-Juifs sans vraiment éclairer l'existence des Juifs ». Kafka, Franz, lettre à G. Janouch, cité par Robin, Régine, *Kafka, op. cit.*, p.43. L'incompatibilité entre germanité et judéité, et donc entre yiddish et allemand, est ici clairement exprimé.

² « Que tu aies acheté le livre de Buber est vraiment curieux ! Achètes-tu des livres régulièrement ou selon ton humeur, et puis un livre aussi cher ! Je ne le connais que par une critique détaillée où il y avait différentes citations. Que cela évoque Casanova en quelque façon, je ne puis pas du tout l'imaginer. Et puis tu parles de "sa" manière, mais je suppose que ce sont des traductions ? À moins qu'il ne s'agisse d'une de ces transpositions autoritaires qui me rendent ses livres de légendes insupportables ». Kafka, Franz, lettre à Felice 21 janvier 1913, cité par Robin, Régine, *ibid.*, p. 40. On ne sait à quel recueil Kafka fait ici allusion ; il pourrait s'agir comme le précise Régine Robin, du recueil d'histoires chinoises éditées par Buber (*Chinesische Geister- und Liebesgeschichten*), ou bien de ses traductions des contes hassidiques – qui constituent, de fait, davantage une libre adaptation (voir à ce sujet Bechtel, Delphine, Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale, op. cit.*, p. 123-129).

³ « La traduction, avance-t-il, ne peut se déployer dans cette disposition particulière, non pas du fait d'une *trop grande distance* des réalités culturelles (l'obstacle habituel), mais à cause de leur *trop étroite proximité*. Certes, le yiddish est une langue à part, qui se distingue de l'allemand, mais il accuse maints ressemblances avec l'allemand. Et de fait il n'y a *pas suffisamment* de différences entre ces deux langues pour permettre le jeu de la traduction ». Simon, Sherry, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction, op. cit.*, p. 164.

Kafka ne peut donc penser le yiddish autrement qu'à partir de l'allemand et par rapport à l'allemand : le yiddish en constitue le « double inversé »¹, selon les termes de Régine Robin. Et c'est parce qu'il ne peut penser l'un sans l'autre que le passage d'une langue à l'autre se révèle impossible, car le mouvement de traduction viendrait « rompre » les « relations étroites » et inextricables qui les unissent.

La raison de l'intraduisibilité ne se situe donc pas vraiment dans un quelconque « génie des langues », dans une essence du yiddish qui la rendrait intraduisible – Kafka juge d'ailleurs que le yiddish est tout à fait traduisible en français. L'intraduisible réside bien plutôt le rapport intime, complexe et tourmenté que l'écrivain entretient avec ces deux langues, l'une, « langue d'emprunt », l'autre, langue fantasmée, deux langues à la fois incompatibles et inséparables l'une de l'autre car toutes deux constitutives de l'identité tiraillée de l'écrivain – et, d'après ce dernier, de tout Juif germanophone.

C - Les premières traductions allemandes d'Itzik Manger dans les années 1930 : la possibilité d'une rencontre

Le fossé qui semble séparer le monde culturel yiddish du monde culturel allemand – un fossé que ces premières traductions ne parviennent pas toujours à combler, voire tendent à creuser davantage – est en réalité à l'image de la distance qui sépare les écrivains yiddish des médiateurs et traducteurs de langue allemande. En effet, rares sont les médiateurs qui étaient alors en contact direct avec les écrivains de langue yiddish. Le cas des traductions d'Itzik Manger, parues dans les années 1930, se distingue à cet égard des traductions publiées jusqu'alors. Itzik Manger est ainsi l'un des rares poètes yiddish contemporains à avoir été traduit en allemand durant cette décennie.

À la différence des traductions publiées jusqu'alors, les traductions des poèmes d'Itzik Manger ne répondent pas aux besoins d'un agenda politique et culturel bien défini. Elles constituent le plus souvent des entreprises individuelles qui sont le fruit de contacts étroits, parfois de liens d'amitié entre le poète yiddish, grand admirateur de la littérature et de la culture allemandes, et ses traducteurs et traductrices, parmi lesquels on trouve Alfred Margul-Sperber, Mascha Kaléko mais aussi Rose Ausländer² et Selma Merbaum-Eisinger¹.

¹ Robin, Régine, *Kafka, op. cit.*, p. 53.

² Trois traductions de poèmes d'Itzik Manger par Rose Ausländer (« Die Ballade vom Kränzlein Sterne », « Die Ballade vom weißen Brot » et « Folg mir nicht nach, mein Bruder ») sont rassemblées dans l'anthologie *Die Erde war ein atlasweißes Feld: Gedichte 1927-1956*, Frankfurt am Main, Fischer, 1985, p. 309-316. Rose Ausländer a également traduit un poème de Steinberg et écrit elle-même un poème en langue yiddish. Sur le rapport de Rose Ausländer à la langue yiddish, voir Kruse, Joseph A., « An die Freunde in der Ferne: ein

Ces traductions, qui ne sont pas soutenues par un ensemble d'acteurs, demeurent des projets isolés – certaines traductions n'ont jamais été publiées, d'autres ont paru au sein de journaux et revues mais aucune n'a trouvé à cette époque sa place au sien d'un recueil ; il a fallu attendre pour cela la fin du XX^e siècle. Mais, bien que peu nombreuses, ces traductions, publiées tantôt au centre, tantôt à la périphérie de l'espace germanophone, ont permis de faire entendre un autre discours sur la littérature yiddish – un discours échappant à un programme culturel et idéologique précis, débarrassé des distorsions et des fantasmes et donc plus à même de faire découvrir la singularité d'un univers poétique.

1 - Alfred Margul-Sperber : à la découverte d'un « poète européen »

C'est à Czernowitz qu'a lieu la rencontre entre le poète Itzik Manger et son premier traducteur, Alfred Margul Sperber. Les deux poètes juifs ont grandi dans la capitale de Bucovine, ville multiethnique dans laquelle se côtoient alors locuteurs germanophones et yiddishophones².

Les deux poètes se lient d'amitié au début des années 1930. Margul-Sperber, rédacteur du *Czernowitzer Morgenblatt*, médiateur de la culture allemande au sein de Czernowitz, se lance alors dans la traduction de ballades d'Itzik Manger. Le poète et essayiste germanophone ne maîtrisait pas la langue yiddish et doit faire appel à Itzik Manger qui l'accompagne pour la première étape du travail de traduction, à savoir le déchiffrement du texte yiddish par la transcription en caractères latins et l'explicitation des termes les plus obscurs pour le poète-traducteur germanophone³. C'est donc la collaboration entre le traducteur germanophone et l'écrivain yiddish qui a rendu possible la réalisation de ces premières traductions, le poète yiddish se faisant ainsi lui-même le médiateur de sa propre œuvre et de sa langue en allemand. Si cette implication est un fait nouveau, elle sera souvent, dans l'après-guerre, l'une des conditions nécessaires à la traduisibilité d'une œuvre poétique yiddish contemporaine en allemand – nous aurons l'occasion d'y revenir. À ce titre, la démarche singulière d'Itzik

jiddisches Gedicht und Übertragungen aus dem Jiddischen von Rose Ausländer », in Gelber, Marc H. (éd.), *Von Franzos zu Canetti: jüdische Autoren aus Österreich; neue Studien*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 107-115.

¹ Une traduction d'un poème d'Itzik Manger ainsi que d'un poème de H. Leivick se trouvent dans l'anthologie Merbaum-Eisinger, Selma, *Ich bin in Sehnsucht eingehüllt, Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer, 2001.

² Au sujet de la vie juive à Czernowitz, voir Corbea-Hoisie, Andrei (éd.), *Czernowitz. Jüdisches Städtebild*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1998. Comme le résume Emmanuel Goldsmith, « Jews and Rumanians got along well together in Bukovina, which for a time was called the "Eldorado of the Jews". The Jews of Bukovina actually had de facto recognition as a nationality group ». Goldsmith, Emanuel S., *Modern Yiddish Culture*, New York, Shapolsky Publishers, 1987, p. 184.

³ Voir à ce sujet Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, op. cit., p. 271.

Manger et de son traducteur annonce d'une certaine façon le changement de paradigme qui aura lieu une décennie plus tard.

Ces premières traductions, ainsi qu'une traduction par Rose Ausländer (poétesse de langue allemande vivant à Czernowitz, amie du poète yiddish), sont lues le 4 novembre 1932 à la Maison nationale juive de Czernowitz (*Czernowitzer Jüdisches Nationalhaus*) lors d'une conférence tenue par Itzik Manger sur la ballade : « La ballade : la vision du sang ». Les ballades sont lues en yiddish par l'auteur et en allemand par le poète yiddish, Alfred Margul Sperber et Rose Ausländer¹.

Le 25 septembre 1932, Alfred Margul-Sperber publie dans le *Czernowitzer Morgenblatt* deux traductions : « Die Ballade vom Rabbi Podul-hoi » et « Bettlerlegende ». Ces deux traductions sont précédées d'un long texte consacré à l'œuvre poétique d'Itzik Manger.

Dès les premières lignes de son article, Alfred Margul-Sperber prend le contrepied des discours sur la littérature yiddish qui dominaient jusqu'alors dans l'espace germanophone :

Itzik Manger ist ein europäischer Dichter, der in jüdischer Sprache schreibt. Das muß vorweg festgestellt werden, weil sich mit dem Begriff des jüdischen Dichters die Vorstellung von der Wesensart einer Dichtung verknüpft, die in eine andersgeartete Gefühlswelt und in das Erdreich einer fremden Sprache gar nicht oder nur sehr unvollkommen und schwer übertragbar ist.

Jede junge Dichtung wie die jüdische ist ängstlich darauf bedacht, sich zu behaupten, und stellt an sich in allererster Linie die Forderung der Eigenart, die sie zu erfüllen glaubt, indem sie besonders charakteristische Seiten des Volkstums betont, die nicht immer seine wesentlichen sind. Die tieferen Elemente der schöpferischen Volksseele sind gewöhnlich solche, welche alle Völker gemein haben: wohl haben sie bei jedem Volke ihre besonders ausgeprägte, eigentümliche Färbung, ohne jedoch mit aufzuhören, auch dem fremden Volke verständlich zu sein. [...]².

Alfred Margul-Sperber ne désigne pas Itzik Manger comme un poète yiddish, mais comme un « poète européen de langue yiddish » – le terme *yiddish* n'apparaît d'ailleurs pas dans le titre de l'article, simplement intitulé « Le poète Itzik Manger ». Cette formulation est nouvelle et pour le moins audacieuse, puisqu'elle sort l'œuvre poétique d'Itzik Manger des frontières du monde des Juifs d'Europe de l'Est pour l'inscrire pleinement dans l'espace littéraire européen. Ce faisant, le médiateur et traducteur affirme l'accessibilité de l'œuvre yiddish pour les lecteurs non-yiddishophones – et justifie dans le même temps l'entreprise de traduction. En effet, Alfred Margul-Sperber s'oppose à la représentation largement répandue

¹ *Ibid.*, p. 163.

² Margul-Sperber, Alfred, « Der Dichter Itzik Manger », *Czernowitzer Morgenblatt*, 25 septembre 1932.

d'une poétique inscrite dans un monde tellement singulier qu'il serait impossible à transposer dans un autre espace culturel et linguistique. Car l'ancrage dans une tradition populaire n'est pas considéré par ce dernier comme un obstacle à la compréhension de l'œuvre, cette tradition trouvant nécessairement des échos dans les autres traditions européennes. Ce n'est pas un hasard si l'intérêt du traducteur se porte particulièrement sur les ballades du poète yiddish (ce sont principalement des ballades que traduit Alfred Margul-Sperber), dans la mesure où ce genre, bien connu (entre autres) du lecteur allemand, illustre parfaitement la façon dont la poésie yiddish dialogue avec les traditions littéraires européennes. Dès lors, la traduction du yiddish en allemand ne constitue plus un paradoxe ni une contradiction.

L'ensemble du texte témoigne ainsi de la volonté du traducteur de sortir la littérature yiddish du « romantisme du ghetto » dans lequel les médiateurs germanophones l'avaient jusqu'alors souvent enfermée pour le faire entrer dans un autre espace, dans lequel le dialogue avec les autres littératures est désormais possible :

Der jüdische Dichter Itzik Manger ist ein europäischer Dichter, weil seine Dichtung aus tieferen Quellen des jüdischen Volkstums fließt. Diese Dichtung bleibt natürlich in einer eminenten Grade typisch jüdisch, ja geradezu klassisch jüdisch. Aber sie verlässt das Zwielficht der Ghettoromantik, die keine Erde zu sich hat, und begibt sich zurück in den großen Raum, in welche alle Naturmächte hineinragen [...]¹.

Faire du poète yiddish un poète européen, c'est aussi permettre la reconnaissance de sa place au sein de la *Weltliteratur* :

Maßgebend war für mich vor allem meine Überzeugung, dass Itzik Manger, selbst nach europäischen Begriffen und Maßstäben, ein sehr bedeutender Dichter ist, dem den Weg in die allgemeine Anerkennung bahnen zu helfen eine wirkliche Ehre und Kulturpflicht bedeutet.²

L'entreprise de traduction se trouve de nouveau pleinement justifiée, puisqu'elle constitue une étape nécessaire dans ce processus d'ouverture et de reconnaissance par les autres traditions littéraires.

Ce texte d'Alfred Margul Sperber offre un changement radical de perspective sur la littérature yiddish, d'autant plus remarquable qu'il donne à sa traduction en allemand une importance et une signification nouvelles.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

Les traductions (vingt-huit au total¹) réalisées par Alfred Margul-Sperber sont qualifiées par le traducteur lui-même de *Nachdichtung*, ce dernier pointant par ce terme la relative liberté prise par rapport à la lettre du texte yiddish. Ce parti pris de la transposition créatrice peut s'expliquer par différents facteurs : d'une part, la distance vis-à-vis de la lettre du poème yiddish dans la traduction répond d'une certaine façon à la distance du traducteur par rapport au yiddish, auquel ce dernier n'a eu accès que par la médiation du poète ; d'autre part, le projet traductif, qui a pour visée la reconnaissance de la littérature yiddish par le monde culturel germanophone, peut impliquer une plus grande adaptation à la culture d'accueil – en témoigne l'attention que porte Alfred Margul-Sperber au rythme et à la rime dans ses traductions.

2 - Mascha Kaléko : passeuse entre deux mondes

Ce n'est pas à Czernowitz, mais à Berlin qu'Itzik Manger rencontre une autre poétesse de langue allemande comptant parmi ses premiers traducteurs en allemand, Mascha Kaléko². Bien que vivant alors en Allemagne, la poétesse est en réalité située entre deux mondes – celui des Juifs d'Europe de l'Est et des Juifs d'Europe de l'Ouest. Née en 1907 en Galicie, Mascha Kaléko fuit avec sa famille en Allemagne au début du XX^e siècle. Cette position de transfuge fait d'elle une figure de passeuse idéale entre les deux mondes culturels.

Ses premières traductions d'Itzik Manger sont publiées au sein du journal berlinois *Jüdische Rundschau* en 1936, quelques années après la rencontre entre les deux poètes. Mascha Kaléko choisit de présenter au lecteur juif allemand des poèmes extraits du dernier recueil d'Itzik Manger, *Khumesh lider*. Tandis qu'Alfred Margul-Sperber s'était concentré sur les ballades, un genre familier au lecteur allemand, limitant ainsi l'altérité du poète yiddish et de son œuvre, Mascha Kaléko s'attèle à un recueil bien plus difficile à transmettre au lecteur allemand, tant il s'inscrit dans le quotidien et les traditions culturelles du monde des Juifs d'Europe de l'Est.

Les deux poèmes extraits des *Khumesh lider* publiés dans le périodique juif berlinois (« Sore singt Jizchakl ein Schlaflied » et « Josef Hazaddik sucht den Becher bei seinen Brudern ») sont précédés d'une présentation par la traductrice, dans laquelle celle-ci s'attache

¹ Une autre traduction d'Alfred Margul-Sperber paraît l'année suivante, en 1933, dans le même journal : « Die Ballade von dem blauen Krüglein » (*Czernowitzer Morgenblatt*, 15 janvier 1933). Les vingt-huit traductions seront publiées en 1968 dans l'ouvrage *Weltstimmen*, qui rassemble l'ensemble des traductions réalisés par l'écrivain.

² Sur la rencontre entre les deux poètes, voir Efrat Gal-Ed, *Niemandssprache : Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, op. cit., p. 320-325.

à pointer ces différences culturelles entre les deux mondes – qui se cristallisent en l’occurrence dans le rapport au texte biblique :

Wie er [Manger] im Vorwort zu seinen „Chumesch-Liedern“ frei bekennt, sind seine Lieder „so eine Art Schelmenspiel mit den silbergrauen Bärten der Erzväter und den Stirnhaubenzipfeln der Erzmütter“, eine dichterische Behandlungsweise, die den westjüdischen Leser zuerst vielleicht ein wenig fremd anmuten wird.

Darum ein paar erläuternde Worte, statt einer langen Einleitung:

Wenn der westliche Jude sich lesend, schreibend oder referierend mit einem biblischen Thema befasst, so ist dies zumeist eine ketzerische oder eine überaus „heilige“ Angelegenheit. [...]

Ganz anders ergeht es dem ostjüdischen Menschen mit seinem „Chumesch“. Ihm ist die Bibel gewiss in gleichem Maße „Heilige Schrift“, und doch hat er ein lebendigeres, intimeres Verhältnis zu seinen Gestalten. Ihm wird nichts zum papierenen „biblischen Stoff“. Er steht mit der Bibel „auf du und du“. Von Kindheit an ist ihm das Leben der Erzmütter und Patriarchen wohlvertraut, das Land der Bibel ist sein Land, ihre Menschen seine nächsten Nachbarn. [...]

Man muss ein wenig um diese Dinge wissen, sonst kann es geschehen, dass man dem Dichter Manger so ehrwürdigen Gestalten gegenüber die „Schelmenkappe“ verübelt“, dass man ungerechterweise „Blasphemie“ schreit, wo in Wahrheit nur nahes Vertrautsein, liebevolle Intimität Ursprung wird zu Scherz und lyrischer Neckerei.¹

L’approche des deux premiers médiateurs de l’œuvre d’Itzik Manger diverge à bien des égards : là où Alfred Margul-Sperber s’attachait à souligner la dimension universelle – ou du moins européenne – de l’œuvre du poète yiddish, Mascha Kaléko appuie bien plutôt sur l’étrangeté de la poétique de Manger, liée à la spécificité culturelle dans laquelle elle s’inscrit. Mais la traductrice n’en fait pas pour autant une œuvre intraduisible : bien au contraire, cette dernière se place en médiatrice et invite le lecteur à faire un effort de décentrement nécessaire à la lecture et la compréhension des *Khumesh lider*.

Tout en se plaçant en médiatrice, Mascha Kaléko choisit aussi de faire résonner la voix du poète Itzik Manger lui-même et fait ainsi suivre sa présentation du prologue des *Khumesh lider* par Itzik Manger en allemand.

Si la poétesse ne s’exprime pas explicitement sur sa pratique traductive dans cet article, les deux traductions présentées témoignent, à la différence des traductions d’Alfred Margul-Sperber, d’une recherche de proximité avec la lettre du texte yiddish, davantage

¹ Kaléko, Mascha, « Dichtender Schneidergesell in Polen: Die „Chumesch-Lieder“ des Itzik Manger », *Jüdische Rundschau*, 25 août 1936.

familière à la traductrice, et laisse affleurer, par certains choix syntaxiques et sémantiques, l'étrangeté évoquée par cette dernière dans son texte de présentation.

Alfred Margul-Sperber et Mascha Kaléko, tous deux poètes traducteurs, appréhendent l'œuvre du poète yiddish et leur tâche de médiation et de traduction de façon bien différente ; mais, chacun à sa façon, ils apportent, par leur discours, un regard nouveau sur la littérature yiddish. Ni méprisée, ni fantasmée, une œuvre littéraire yiddish est pour la première fois présentée dans toute sa singularité et rendue véritablement accessible au lecteur de langue allemande. Il ressort de ces textes une confiance nouvelle dans l'acte de traduction, et donc dans la possibilité d'une transmission de la littérature yiddish au lecteur de langue allemande.

Ces quelques traductions, publiées uniquement au sein de périodiques, n'ont alors eu qu'un faible écho dans l'espace germanophone. Alfred Margul-Sperber avait pour projet de publier une anthologie rassemblant les œuvres de poètes juifs de Czernowitz ; cette anthologie, intitulée *Die Buche*, devait aussi contenir quelques poèmes d'Itzik Manger en traduction allemande. Le contexte politique des années 1930 a toutefois empêché la publication de cette anthologie, qui n'a finalement été éditée qu'en 2009¹. Le choix de plusieurs traducteurs contemporains de reprendre, soixante-dix ans plus tard, quelques-unes de ces traductions au sein de leurs propres anthologies, montre le rôle majeur et pionnier qu'elles ont cependant joué dans l'histoire des traductions de la poésie yiddish.

¹ Margul-Sperber, Alfred, Guțu, George, Motzan, Peter, Sienerth, Stefan (éds.), *Die Buche: eine Anthologie deutschsprachiger Judendichtung aus der Bukowina*, München, IKGS Verlag, 2009.

II - Traduire le yiddish en allemand dans l'après-guerre : entre urgence et résistance (1945-1962)

A - En Allemagne : l'impossible dialogue

Les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale furent marquées en Allemagne par le silence : aucune nouvelle traduction d'œuvre yiddish, en vers ou en prose, ne fut publiée avant le début des années 1960. Il est plus aisé de commenter et d'interpréter l'émergence de traductions que leur absence. Sherry Simon, pour tenter d'expliquer l'arrivée tardive des premières traductions du yiddish en français, introduit comme nous l'avons vu plus haut la notion de « conditions de traduisibilité »¹. De fait, dans l'Allemagne de l'immédiate après-guerre, les conditions rendant possible la traduction et la publication de la littérature yiddish en allemand semblent loin d'être réunies. Les années 1930 avaient mis brutalement un terme à la « Renaissance culturelle juive » qui avait débuté à la fin du XIX^e siècle et permis l'émergence des traductions de la littérature yiddish en allemand, traductions censées contribuer au dialogue entre « Est » et « Ouest », entre Juifs germanophones et Juifs d'Europe de l'Est. À la fin de la guerre, en 1945, la culture juive en Allemagne, et *a fortiori* à Berlin, l'un de ses centres majeurs, est en ruines. Comme le résume Laurence Duchaine-Guillon : « L'extraordinaire productivité culturelle juive qui s'est manifestée à Berlin dans la seconde moitié du XIX^e et le premier tiers du XX^e siècle est désormais révolue² ». L'Allemagne a ainsi perdu la plupart des acteurs de la vie culturelle juive, particulièrement ceux qui avaient œuvré au dialogue entre Est et Ouest. Il est difficile, dans un tel contexte, d'envisager la traduction et la publication d'ouvrages yiddish en Allemagne.

Mais la traduction est aussi et surtout – comme le rappelle Sherry Simon – question « de croyance et d'engagement »³. Or, le yiddish et l'allemand semblent devenus, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, deux langues irréconciliables. Le poème de Yankev Glatshteyn publié en 1943, « Undzer tsikhtik loshn »⁴, dans lequel le poète oppose, d'un côté, la langue

¹ Simon, Sherry, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, traduction Pierrot Lambert, *op. cit.*, p. 142.

² Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945*, *op. cit.*, p. 343.

³ Simon, Sherry, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, *op. cit.*, p. 143.

⁴ « Du metsoyre tsvishn merder/ vi azoy kenen mir / oyf undzer tsikhtik loshn / dertseyln aldz vos du host mit undz tseton / vi du host undzer velt farloshn ? [...] nor du aleyn oyf dayn blut-vursht shprakhe / kenst oysreven

yiddish, « undzer tsiskhtik loshn » (« notre langue soignée ») et, de l'autre, l'allemand, qu'il qualifie avec une ironie cinglante de « blut-vursht shprakhe »¹ – cette langue étant selon lui la seule à même de nommer les horreurs commises par ses locuteurs –, témoigne du gouffre qui sépare désormais l'allemand du yiddish : l'histoire des deux langues et l'imaginaire qui leur est désormais indissociablement lié rendent leur dialogue impossible. Pourtant dans les années d'après-guerre, la résistance à la traduction, pour reprendre la terminologie de Paul Ricoeur², semble moins se cristalliser autour de la langue allemande qu'autour d'un espace. Car, dès la fin de la guerre, on continue – ou plutôt on recommence – à traduire le yiddish en allemand, mais en dehors des frontières de l'Allemagne. L'absence de nouvelles traductions du yiddish sur le sol allemand jusqu'au début des années 1960 témoigne, d'une part, de ce qu'est devenue l'Allemagne pour les poètes yiddish ayant survécu au génocide, à savoir un « lieu traumatique »³, un territoire interdit. ; elle manifeste d'autre part la difficulté à y faire entendre, à une époque où, selon Norbert Frei, le génocide n'est pas encore « conceptualisé » et où les Allemands semblent encore incapables de supporter un quelconque discours à ce sujet⁴, la langue devenue « langue des victimes ».

1 - Yiddish et allemand dans l'Allemagne d'après-guerre : deux mondes à part

De la fin de la guerre jusqu'au début des années 1950, l'Allemagne se retrouve dans une situation pour le moins paradoxale : yiddish et allemand – ces deux langues *a priori* irréconciliables – sont amenés à cohabiter au sein d'un même espace. À partir de 1945, plus de 150 000 réfugiés, survivants du génocide dont beaucoup étaient yiddishophones, trouvent un refuge temporaire en Allemagne, principalement dans la zone d'occupation américaine, à Munich, Stuttgart ou bien dans les « camps des personnes déplacées » (*displaced persons camps, DP camps*). De 1945 jusqu'au début des années 1950, les DP's publient ainsi de

vi du host genumen / dayshe, meshugene rakhe / fun dershrokene, umbashitste shvakhe ». Glatshiteyn Yankev, *Gedenklider*, New York, Farlag yidisher kemfer, 1943, p.82–84, cité par Jeffrey Shandler, *Adventures in Yiddishland : Postvernacular Language and Culture*, Berkeley, University of California Press, 2005, p.8.

¹ L'opposition entre yiddish et allemand s'inscrit dans la langue elle-même, Glatshiteyn désignant la langue yiddish par la composante hébraïque (« loshn »), la langue allemande étant désignée par le terme allemand « sprakhe ». Ce poème n'a à notre connaissance jamais été traduit en allemand.

² Ce terme, emprunté à la psychanalyse, désigne selon Paul Ricoeur « le refus sournois de l'épreuve de l'étranger de la part de la langue d'accueil ». Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003, page 3.

³ Lewinsky, Tamar, *Displaced Poets: Jiddische Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008, p. 135.

⁴ Frei, Norbert, « L'Holocauste dans l'historiographie allemande : un point aveugle dans la conscience historique ? », *Vingtième Siècle*, n°34, avril-juin 1992, p. 157-162.

nombreux journaux en langue yiddish¹ ainsi qu'une trentaine d'œuvres littéraires dans lesquels les écrivains tentent de mettre des premiers mots sur les traumatismes vécus, ces œuvres constituant ainsi les premiers témoignages de la Shoah. Si Tamar Lewinsky se refuse à qualifier ce phénomène culturel de nouvelle « Renaissance yiddish », cette importante production culturelle témoigne cependant selon elle d'une volonté de reconstruire la culture et la littérature yiddish après le traumatisme de la Shoah².

Pourtant, bien que cette tentative de reconstruction de la culture yiddish ait lieu au sein même de l'Allemagne, la coprésence des deux langues et cultures n'est pas pour autant synonyme de rencontre : selon Benjamin Harshav, le monde des DP's constituait bien plutôt une « île », un monde fait de petits mondes en soi, « a velt mit veltelekh »³, et coupé de tout contact avec la population allemande. Comme l'explique Tamar Lewinsky :

Die jiddischen Schriftsteller in Deutschland widersetzten sich einer positiven deutsch-jüdischen Begegnung vollkommen und bestanden auf der Auffassung einer deutschen Kollektivschuld. Sie hatten keinerlei Absicht, nach versöhnlichen Tönen zu suchen oder in einen Dialog zu treten⁴.

Si la rencontre avec les Allemands était souvent inévitable au quotidien, la création littéraire en langue yiddish constituait pour les DP's un moyen de construire un « espace inaccessible » aux Allemands et permettant ainsi aux « fantasmes de vengeance » de prendre forme⁵. Benjamin Harshav résume l'état d'esprit des DP's vis-à-vis des Allemands en une formule cinglante : « Wir hassten die Deutschen nicht. Wir verachteten sie⁶ ». La production de ces œuvres littéraires yiddish constituant pour ainsi dire un geste d'exclusion de la population allemande, la question de leur traduction en allemand ne se posait guère. Il faut attendre 1961 pour qu'un roman d'un réfugié soit traduit en allemand et publié en Allemagne⁷.

Après la fermeture des camps des DP's au début des années 1950, environ 12 000 Juifs d'Europe de l'Est restent sur le sol allemand et contribuent, notamment dans le Sud de

¹ Citons à titre d'exemple *Undzer veg* et *Naye yidishe tsaytung*, deux journaux publiés à Munich. *Naye yidishe tsaytung* sera publié jusqu'en 1974.

² Lewinsky, Tamar, *Displaced Poets: Jiddische Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland*, op. cit., p. 230.

³ Harshav, Benjamin, « Erinnerungsblasen », in Lewinsky, Tamar, *Unterbrochenes Gedicht: jiddische Literatur in Deutschland 1944-1950*, München, Oldenburg Verlag, 2011, p. IX.

⁴ Lewinsky, Tamar, *Unterbrochenes Gedicht: jiddische Literatur in Deutschland 1944-1950*, op. cit., p. 6.

⁵ « Die Texte selbst waren als fiktionaler und den Deutschen nicht zugänglicher Raum ein besonders geeignetes Terrain, um Rachephantasien auszuleben [...] ». Lewinsky, Tamar, *Displaced Poets: Jiddische Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland*, op. cit., p. 135.

⁶ Harshav, Benjamin, « Erinnerungsblasen », in Lewinsky, Tamar, *Unterbrochenes Gedicht: jiddische Literatur in Deutschland 1944-1950*, op. cit., p. VIII.

⁷ *Vor Moskaus Toren*, traduit du yiddish par Harry Maór, Frankfurt am Main, Scheffler, 1961. Deux ans plus tard paraît *Der Aufstand*.

l'Allemagne, à la reconstruction des communautés juives ; ces nouvelles communautés juives constituent cette fois-ci un espace où la rencontre entre Juifs allemands et Juifs d'Europe de l'Est est désormais possible. Cette nouvelle cohabitation confronte toutefois les Juifs allemands et les Juifs d'Europe de l'Est aux différences culturelles qui les séparent. Comme le résume Michael Brenner : « Auch die traditionellen Unterschiede deutsch-jüdischer und jiddischer Kultur konnten durch die jahrelange gemeinsame Leidenszeit nicht völlig beseitigt werden¹ ». Cette rencontre tend également à raviver les conflits linguistiques entre yiddish et allemand. Si, comme nous allons le voir, du côté germanophone, les préjugés attachés à la langue yiddish perdurent, les yiddishophones montrent aussi souvent une certaine hostilité vis-à-vis de ces Juifs qui parlaient la langue des bourreaux : « Deutsch war für die osteuropäischen Juden zur verpönten Sprache der Verfolger geworden, und manche von ihnen reagierten empfindlich auf jeden, der sich der deutschen Sprache bediente, selbst falls es sich dabei um Juden handelte² ». Jusque dans les années 1950, la rencontre et le dialogue entre Juifs allemands et Juifs d'Europe de l'Est, et *a fortiori* entre allemand et yiddish, semble donc impossible sur le sol allemand³.

2 - La redécouverte de la littérature du *shtetl* : reconstruction d'un mythe

Aucune traduction du yiddish n'est donc publiée en Allemagne jusqu'à la fin des années 1950 : même le Jüdischer Verlag, dont l'objectif premier était, au moment de sa création, le dialogue entre les cultures juives orientale et occidentale, n'a publié, au moment de sa refondation en 1958, aucun texte yiddish en traduction allemande. Cette absence frappe particulièrement dans l'anthologie *Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten : eine abschließende Anthologie*, publiée en 1959 par Siegmund Kaznelson, qui avait dirigé la maison d'édition avec Martin Buber dans les années 1920. Cet ouvrage représente selon les termes de Kaznelson lui-même un testament (« ein Vermächtnis »⁴) qui réunit des poèmes en langue allemande permettant de retracer l'histoire du peuple juif et de mettre en lumière les contacts et rencontres entre les langues et les cultures juive et allemande. Or, la préface témoigne du rapport paradoxal de l'éditeur vis-à-vis de la langue et littérature yiddish. En effet, les œuvres yiddish n'auraient, selon l'éditeur, pas leur place dans une anthologie consacrée exclusivement aux œuvres de langue allemande. C'est d'ailleurs ainsi qu'il justifie

¹ Brenner, Michael, *Nach dem Holocaust: Juden in Deutschland 1945-1950*, München, Beck, 1995, p. 74-75.

² *Ibid*, p. 75.

³ Lili Marx explique ainsi que malgré les efforts de l'éditeur et rédacteur en chef du journal l'*Allgemeine* Karl Marx pour intégrer les DP au sein de son journal, la rédaction était composée en grande majorité de Juifs allemands. Brenner, Michael, *Nach dem Holocaust: Juden in Deutschland 1945-1950*, *op. cit.* p. 182.

⁴ Kaznelson, Siegmund, *Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten*, Berlin, Jüdischer Verlag, p.14.

l'absence du poème témoignage de Katzenelson *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* en traduction allemande¹, sur lequel nous allons revenir. Pourtant, le yiddish est défini par l'éditeur comme un « idiome » issu du moyen-haut allemand faisant partie intégrante de l'espace germanophone et donc de l'histoire des contacts entre culture juive et non-juive au sein de cette aire linguistique². Bien que le yiddish soit considéré comme un « idiome » germanique, la littérature yiddish ne trouve donc pas sa place au sein de l'anthologie mémorielle.

Si aucune nouvelle traduction n'est publiée dans l'Allemagne d'après-guerre, les classiques de la littérature yiddish en prose refont cependant leur apparition à partir du début des années 1950. Cela passe dans un premier temps par la publication, dans la presse, de récits déjà traduits et publiés en Allemagne avant la guerre. C'est dans l'*Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, alors le seul journal juif allemand transnational, que le nom et les récits de certains prosateurs yiddish réapparaissent peu à peu. De 1949 jusqu'au début des années 1960 paraissent plusieurs fois par an dans le journal des récits de Yitskhok Leybush Peretz et de Sholem Asch, extraits pour la plupart d'anthologies publiées avant la Seconde Guerre mondiale³. Parallèlement, le journal consacre plusieurs fois par an des articles à ces mêmes auteurs ainsi qu'à Sholem Aleykhem et Morris Rosenfeld, la plupart du temps à l'occasion de l'anniversaire de leur naissance ou de leur mort. Le journal renoue ainsi avec une pratique – très courante dans la presse juive allemande du début du XX^e siècle – qui apparaît alors comme une première étape dans la redécouverte de la littérature yiddish, ou du moins d'une certaine littérature yiddish⁴.

Car à la différence des revues et journaux germanophones publiés en-dehors de

¹ « Auch Übertragungen aus anderen Sprachen konnten nicht berücksichtigt werden, weil damit nicht nur der Rahmen unserer Sammlung gesprengt, sondern auch die Absicht des Herausgebers durchkreuzt worden wäre, nur durch im deutschsprachlichen Original entstandene Schöpfungen, wen immer diese zum Verfasser haben, auf die Leser zu wirken. Diesen sollte damit ein eigenes Urteil ohne das Medium eines Übersetzers ermöglicht werden. [...] Aus demselben Grunde konnte auch der in jiddischer Sprache geschriebene Gedicht-Zyklus "Der Letzte Jude" von Jizchach Katzenelson (über die Vernichtung des Ostjudentums in den letzten Jahren des zweiten Weltkrieges) nicht einbezogen werden ». *Ibid.*, p. 483.

² « Denn unter Hinzurechnung der Millionen, die der jüdische Sprachkreis in den osteuropäischen Ländern zählte, also unter Berücksichtigung dieses aus dem Mittelhochdeutschen entstandenen und dem Hochdeutschen nahe verwandten Idioms, war die sprachlich-kulturelle Verflechtung zwischen Juden und Wirtsvolk in keinem anderen Sprachgebiet so eng und umfassend wie im deutschen ». *Ibid.*, p. 11.

³ Le premier récit de Peretz publié dans le journal, « Wenn nicht noch höher » (25 mars 1949) est extrait de l'anthologie de Ludwig Strauß *Chassidische Erzählungen* (1936) ; on retrouve également des récits de Sholem Asch extraits de l'anthologie *Die Kinder Abrahams, Novellen aus Amerika*, traduction Siegfried Schmitz, Berlin, Wien, Leipzig, Zsolnay, 1931.

⁴ À titre d'exemple, le récit « Tischo-B'aw : Ein Bild aus der Gasse im Ghetto », publié dans l'*Allgemeine* le 6 août 1954, a paru pour la première fois dans la revue *Ost und West* (août 1903, n°8).

l'Allemagne¹, on ne trouve nulle trace dans l'*Allgemeine* de la littérature yiddish publiée et traduite après 1945 : le journal fait le choix de se concentrer sur des écrivains déjà connus du lecteur allemand et considérés comme les « classiques » de la littérature yiddish – Peretz, Sholem Asch ou Sholem Aleykhem font en effet partie des auteurs les plus représentés dans les journaux et revues ainsi que dans les premières anthologies publiées en Allemagne dans la première moitié du XX^e siècle.

On retrouve par ailleurs dans ces articles le discours qui avait émergé dans l'espace germanophone au début du XX^e siècle, discours tendant à idéaliser le Juif d'Europe de l'Est dont les personnages des romans de Sholem Aleykhem ou S.Y. Abramovitsh seraient l'incarnation, et faisant de la littérature yiddish un art naïf, au plus près du peuple juif prétendument « authentique ». On relève par exemple la récurrence de termes soulignant le caractère « authentique » et même « primitif » de ces œuvres littéraires : le terme « urwüchsig » revient ainsi à plusieurs reprises sous la plume de l'écrivain et journaliste Finkelstein pour qualifier tantôt la langue de Morris Rosenfeld (« verfasst in einer urwüchsigem jiddischen Sprache »²), tantôt l'écrivain Sholem Aleykhem (« Eigenartig und urwüchsig als Mensch »³). Finkelstein évoque également dans un autre article consacré à Sholem Aleykhem le monde « coloré » du *shtetl* (« der bunte Getriebe der Kleinstadt »⁴) ; mais cet article est en réalité l'extrait d'un essai publié par Finkelstein trente-deux ans auparavant⁵. Le choix – très limité – des auteurs, le discours porté sur ces derniers ainsi que les stéréotypes véhiculés manifestent donc une forme de continuité avec le début du XX^e siècle et révèlent en creux l'absence d'un nouveau discours qui prendrait en compte la rupture provoquée par la Seconde Guerre mondiale et l'extermination des Juifs d'Europe de l'Est. Il est rare en effet de trouver dans ces articles consacrés aux prosateurs yiddish des allusions directes au génocide et à la destruction des centres culturels des Juifs d'Europe de l'Est⁶. On peut voir dans ces publications à la fois les traces d'un engouement passé, attaché à

¹ On ne trouve ainsi dans l'*Allgemeine* aucun article consacré au poète Ajchenrand, dont les poèmes ont pourtant paru à cette même époque dans les périodiques suisses ainsi que dans le journal juif de langue allemande *Aufbau*.

² Finkelstein, Z.F., « Lieder des Ghettos: Morris Rosenfeld – Der dichtende Rebell », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26 juillet 1957.

³ Finot [Finkelstein], Z.F., « Schalom Alejchem: zu seinem hundertsten Geburtstag am 5. März 1959 », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 6 mars 1959.

⁴ Finkelstein, Z.F., « Der lachende Philosoph des Ghettos: Vor 40 Jahren starb Scholem Alejchem », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, vol. 11, 8 juin 1956.

⁵ Finkelstein, Z.F, *Stürmer des Ghetto*, Wien, Safruth-Verlag, 1924, p.121-140.

⁶ Un article rédigé par Finkelstein en 1957 fait cependant exception. Cet article, consacré à la vie et l'œuvre de Morris Rosenfeld, l'un des premiers poètes yiddish à avoir été traduit en allemand, se termine en effet sur une évocation du génocide et des camps de concentration : « Was bedeuten uns die „Lieder des Ghettos“?, die aus der düsteren Umrahmung der Zeichnungen von E. M. Lilien wie ein gruseliges Mene Tekel längst vergangener Zeiten hervorstechen? [...] Verklungen ist heute die brennende Aktualität dieses tragischen Wanderlebens der

une époque révolue (celle de la fondation d'une nation juive par le dialogue entre Est et Ouest), mais aussi les prémices de la reconstruction d'un mythe qui s'imposera dans les décennies suivantes avec d'autant plus de force qu'il viendra répondre au sentiment de perte irrémédiable causé par le génocide. Pour reconstruire ce mythe, les Juifs germanophones ont pu puiser dans un réservoir de représentations fortement stéréotypées et forgées à partir de la fin du XIX^e siècle à travers les premières traductions allemandes de la littérature yiddish.

Ces parutions ponctuelles dans l'*Allgemeine* laissent place, à partir du milieu des années 1950, aux premières rééditions des classiques de la littérature yiddish, en RDA puis en en RFA. En 1955, la maison d'édition Volk und Welt – située à Berlin-Est et dirigée depuis l'année précédente par Walter Czollek, Juif et survivant des camps – réédite pour la première fois depuis 1945, dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, le célèbre roman de Sholem Aleykhem *Tevye der milkhiker* sous le titre *Die Geschichten Tewjes, des Milhhändlers*, dans la traduction d'Alexander Eliasberg¹. Volk und Welt, inscrit dès lors régulièrement la littérature yiddish dans son programme éditorial. Cinq ans après sa publication chez Volk und Welt, en 1960, Insel réédite – côté Ouest cette fois-ci – le roman de Sholem Aleykhem sous le titre *Tewje, der Milchmann*. Paridam von dem Knesebeck, alors représentant de la maison d'édition auprès des librairies, parvient à convaincre la maison d'édition de republier le roman (toujours dans la traduction d'Eliasberg). Réimprimé à quatre reprises entre 1960 et 1964, le roman constitue l'une des meilleures ventes de la maison d'édition durant cette période², signe que, dès le début des années 1960, ce canon de la littérature yiddish suscite un intérêt bien au-delà des communautés juives allemandes.

jüdischen Volksmassen aus dem Osten. Dieser Volksmassen, die in unseren Tagen ihrer letzten Wanderung in die Feueröfen von Auschwitz und Maidanek antreten mussten...». Finkelstein, Z.F., « Lieder des Ghettos: Morris Rosenfeld – Der dichtende Rebell », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26 juillet 1957. Finkelstein pose ainsi une question centrale, celle de la lecture et de la réception de ces poèmes – directement liés au contexte des vagues de migration des Juifs d'Europe de l'Est vers les États-Unis au début du XX^e siècle – après le génocide. Il est intéressant de voir comment ce dernier tente de réinterpréter cet ouvrage et de l'inscrire dans ce nouveau contexte de réception : les illustrations dans le style Art Nouveau de Lilien deviennent alors un « Mene Tekel », signe annonciateur de la tragédie à venir. Cette tendance au *Backshadowing* – l'ombre du génocide venant ici planer sur les illustrations de Lilien – sera de plus en plus présente dans les paratextes des romans et anthologies de littérature yiddish à partir des années 1970, mais elle demeure, dans les années 1950, un cas isolé.

¹ La première publication du roman en traduction allemande (sous le même titre) date de 1922 : *Die Geschichten Tewjes des Milhhändlers*, traduit du yiddish par Alexander Eliasberg, Berlin, Wien, B. Harz, 1922.

² Sarkowski, Heinz, *Der Insel-Verlag 1899-1999: die Geschichte des Verlags*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1999, p. 449.

3 - Regards et discours sur la langue yiddish dans l'Allemagne d'après-guerre : sous le signe de la continuité

Bien que ces publications, dans la presse puis par différentes maisons d'édition, offrent une nouvelle visibilité à quelques auteurs de la littérature yiddish, la langue en tant que telle est toujours invisibilisée : les premiers récits de Sholem Asch et Y. L. Peretz publiés dans l'*Allgemeine* ne mentionnent presque jamais le nom du traducteur ni la langue originale, ce qui est d'autant plus problématique que la langue yiddish n'était pas la seule langue d'écriture de ces auteurs¹. Dans son article consacré aux Mémoires de Glikl von Hameln², Paula Ali Galliner, journaliste pour l'*Allgemeine* et épouse du peintre et historien de l'art Arthur Galliner, mentionne bien le nom de la traductrice, mais à aucun moment la langue originale : la formulation « in der hochdeutschen Übertragung » semble même sous-entendre que les mémoires avaient été écrits en moyen haut allemand ou dans un dialecte germanique, signe que le statut de la langue dans laquelle Glikl von Hameln avait rédigé ses mémoires était encore incertain. Lorsque la traduction fait l'objet de commentaires de la part des journalistes, c'est pour souligner sa capacité à faire oublier la langue originale : le journaliste Hermann Lewy, dans son article consacré à Peretz à l'occasion de la réédition du recueil de récits *Erzählungen aus dem Ghetto* en 1961, commente ainsi la traduction d'Eliasberg : « Die Winklersche Ausgabe der *Erzählungen aus dem Ghetto* wurde von Alexander Eliasberg so kongenial übersetzt, dass der Nichtwissende annehmen könnte, Perez hätte in Deutsch geschrieben³ ». La traduction est ici saluée car elle aurait atteint l'idéal de « naturel » et de transparence, idéal qui tend à effacer du même coup l'acte de traduction et la langue yiddish.

Les quelques articles de l'*Allgemeine* témoignent par ailleurs de la persistance des préjugés liés à langue yiddish dans l'espace germanophone. Dans ce même article, le journaliste Hermann Lewy déclare au sujet du yiddish : « In diesen Schöpfungen zeigt sich Perez als Verteidiger der jiddischen Sprache, jenes Idioms, das ein Sammelsurium verschiedener Sprachen ist und seinen Stamm im Mittelhochdeutschen hat⁴ ». Hermann Lewy parvient à réunir en une phrase tous les stéréotypes attachés à cette langue dans l'espace germanophone : s'il commence par évoquer la « langue » yiddish, celle-ci est immédiatement

¹ Il est intéressant de noter qu'à l'inverse, lorsque les nouvelles publiées sont traduites de l'hébreu, la langue originale est mentionnée.

² Galliner, Paula A., « Die Memoiren der Glückel von Hameln », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 15 septembre 1961.

³ Lewy, Hermann, « Jizchok Lejb Perez: Der Dichter des Chassidismus und des jüdischen Milieus. », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 30 mars 1961.

⁴ *Ibid.*

requalifiée d'« idiome », puis de « bric-à-brac » de différentes langues, c'est à dire une langue qui serait dépourvue d'identité propre. Bien qu'il souligne le caractère hétéroclite du yiddish, il n'en mentionne pas pour autant les différentes composantes, se contentant de nommer le moyen haut allemand qui constituerait le seul véritable fondement de cet « idiome ». L'année 1945 ne métamorphose donc pas, dans un premier temps, le regard porté sur le yiddish en Allemagne : alors que cette langue a perdu la majorité de ses locuteurs, les stéréotypes qui lui sont attachés sont loin d'avoir disparu.

4 - Le génocide comme point aveugle ?

Le succès des rééditions de *Tewje* a naturellement éveillé la curiosité des revues littéraires allemandes. En 1961, deux romans d'un autre classique de la littérature yiddish, S. Y. Abramovitsh, sont réédités par la maison d'édition suisse Walter : *Fischke der Krume* et *Der Wunschring*. La postface est rédigée par Klaus Wagenbach, alors lecteur pour la maison d'édition Fischer. À l'occasion de cette réédition, la revue littéraire est-allemande *Sinn und Form* publie la même année la postface de Wagenbach ainsi qu'un chapitre du roman *Fischke der Krume* dans la traduction d'Eliasberg. Il s'agit à notre connaissance du premier texte consacré à la littérature yiddish paraissant dans une revue littéraire allemande depuis 1945 ; il donne à cet égard un éclairage intéressant sur la vision de cette littérature qui dominait alors au sein du monde littéraire allemand. Les premières phrases sont déjà révélatrices du regard que porte Wagenbach sur le yiddish : censé retracer l'histoire de cette littérature, Klaus Wagenbach la réduit en fait aux trois classiques, considérés comme les Pères de la littérature yiddish : S. Y. Abramovitsh, S. Aleykhem et Y. L. Peretz, représentant selon lui à la fois « le début et la fin » de cette littérature :

Diese drei Namen bezeichnen nicht nur die Blüte, sondern zugleich auch den Beginn und das Ende der Geschichte der jiddischen Literatur. [...] Seitdem ist die Auseinandersetzung um die jüdische Literatursprache [...] gewissermaßen historisch geworden, und zwar nicht nur durch die politischen Ereignisse; die Entscheidung für das Neuhebräische fiel bereits in den zwanziger Jahren, mit S.J. Agnon (geboren 1888) und Ch. N. Bialik (1873-1934), den beiden bedeutendsten Autoren des damaligen Palästina¹.

Wagenbach transmet ainsi une vision pour le moins réductrice et en grande partie erronée de l'histoire de la littérature yiddish, laissant de côté les multiples courants d'avant-garde issus de la première moitié du XX^e siècle, mais aussi les œuvres écrites pendant et après la Seconde Guerre mondiale, Peretz étant considéré comme le dernier représentant de la littérature

¹ Wagenbach, Klaus « Der Akne (*sic*) der jiddischen Literatur », *Sinn und Form*, n°4, 1961, p. 553-559, ici p. 553.

yiddish. Cette représentation a sans aucun doute été façonnée par la littérature traduite en allemand jusqu'alors et qui, comme on l'a vu, se limitait aux classiques. Néanmoins, force est de constater que par cette distorsion de l'histoire littéraire, Wagenbach occulte de fait la destruction de la langue et de la culture yiddish par les nazis. Car si ce dernier insiste sur la disparition, selon lui totale, de la littérature yiddish, il ne prend pas pour autant en compte le rôle de l'Allemagne dans la destruction des centres culturels et littéraires yiddish. La Seconde Guerre mondiale, mentionnée une seule fois et de façon euphémistique comme l'un des « événements politiques », n'est pas présentée comme le facteur déterminant : le choix de Bialik et de Agnon pour la langue hébraïque serait en effet le signe que le déclin de la littérature yiddish était amorcé dès les années 1920, déclin qui revêtirait dès lors un caractère inéluctable. La littérature yiddish est ainsi considérée comme une littérature morte, mais non comme la littérature d'une langue assassinée.

Tout se passe alors comme s'il était impossible de penser les liens entre l'histoire de la littérature yiddish et l'histoire de l'Allemagne. Jusqu'au début des années 1960, à une époque où la société allemande a encore bien du mal à se confronter à son passé, la curiosité naissante pour une certaine littérature yiddish semble dans un premier temps servir tantôt de refuge, tantôt d'écran occultant l'ampleur de la destruction provoquée par la Seconde Guerre mondiale et, du même coup, la responsabilité de l'Allemagne. La littérature du *shtetl* peut ainsi constituer, dans l'Allemagne d'après-guerre, un espace idéalisé dans lequel les voix des survivants de la Shoah ne peuvent que difficilement se faire entendre.

B - En Suisse : les premières traductions

Alors que le dialogue entre yiddish et allemand durant l'immédiate après-guerre semble impossible au sein de l'Allemagne, la Suisse représente, à partir de 1945, l'espace rendant possible l'émergence de nouvelles traductions. Si les trois recueils de poésie yiddish en allemand publiés entre 1946 et 1952 constituent des entreprises isolées et s'avèrent difficilement comparables – tant au regard de la genèse des poèmes que de leur traduction –, ils mettent au jour la nécessité impérieuse de transmettre au lecteur germanophone ces œuvres poétiques constituant une première confrontation au génocide et montrent que la traduction du yiddish vers l'allemand est dès la fin des années 1940, possible, malgré tout.

1 - Lajzer Ajchenrand : la tragédie d'un « homme traduit »

« Pour qui écrit le poète yiddish ? », se demande le journaliste Sigmund Benkower dans un article consacré au poète Lajzer Ajchenrand¹. Si tout poète yiddish écrivant après la Shoah est inévitablement confronté à cette question, celle-ci joue un rôle déterminant dans le parcours et l'œuvre de Lajzer Ajchenrand. Ce dernier est en effet l'un des rares poètes de langue yiddish à s'être installé durablement dans un pays germanophone après la Seconde Guerre mondiale² ; il s'est retrouvé de ce fait coupé de la majorité des lecteurs yiddishophones et, en tant que poète yiddish, en marge du monde littéraire germanophone. C'est à Zurich qu'Ajchenrand débute véritablement sa carrière littéraire : la traduction en allemand constitue donc d'emblée une question centrale et une étape *a priori* nécessaire à la publication de son œuvre. La genèse de ses deux premiers recueils publiés à Zurich en 1945 et 1946 ainsi que les choix formels opérés par l'écrivain permettent de mettre en lumière la situation complexe et contradictoire dans laquelle se trouve l'écrivain yiddish après 1945 et de mieux saisir le rôle paradoxal que joue l'allemand, constituant à la fois la langue contre laquelle le yiddish doit s'affirmer et la porte d'accès au texte yiddish.

a - Entre yiddish et allemand : créer une langue hybride

L'écrivain Lajzer Ajchenrand, est né en 1912 à Demblin, en Pologne. Il décide en 1937 de quitter la Pologne pour s'installer à Paris, travailler en tant que tailleur et devenir

¹ Benkower, Sigmund, « Für wen schreibt der jiddische Dichter? », *Neue Zürcher Zeitung*, 3 juillet 1984.

² Ajchenrand a vécu la plus grande partie de sa vie à Küsnacht.

poète. Son père, qui subit la montée de l'antisémitisme en Pologne, meurt peu de temps avant l'invasion allemande. Sa mère et sa sœur sont tuées quelques années plus tard dans le camp d'extermination de Majdanek. Lors de l'arrivée des troupes allemandes en France, Ajchenrand s'engage dans un bataillon étranger de l'armée française. Il se retrouve, sous Vichy, dans plusieurs camps de travaux forcés, mais il parvient à fuir au moment de sa déportation et se réfugie en Suisse en 1942.

C'est dans le camp de Zürichhorn¹, dans lequel Ajchenrand est resté jusqu'à la fin de la guerre, que celui-ci débute véritablement son activité littéraire. Il écrit de nombreux poèmes et rencontre alors plusieurs écrivains de langue allemande, notamment Stephan Hermlin et Jo Mihaly, également exilés en Suisse ; ces derniers commencent en 1944 à traduire ses poèmes en allemand pour permettre leur publication dans des périodiques suisses². En octobre 1945 paraît ainsi dans la revue pour réfugiés *Über die Grenzen* le poème « Hörst du nicht ? », présenté en transcription latine et accompagné d'une traduction de Stephan Hermlin. Cette même année, Lajzer Ajchenrand publie pour la première fois ses poèmes dans un recueil – *Wir verstummen nicht* – édité au sein du Carl-Posen Verlag, maison d'édition zurichoise dans laquelle Ajchenrand était alors employé. Ce recueil rassemble Lajzer Ajchenrand, Stephan Hermlin et Jo Mihaly, poètes que réunit – comme l'explique la préface – un « destin commun » : celui de l'exil. Au moment même où, en Allemagne, un fossé apparemment insurmontable s'établit entre yiddish et allemand, cette publication tente ainsi de faire dialoguer les deux langues. La préface, rédigée par les trois poètes, revient sur ce choix de réunir allemand et yiddish :

Zwischen zwei Deutsche stellt sich ein Dichter jiddischer Sprache, Sohn eines gemarterten Volkes von Handwerkern, kleinen Händlern, Fabrikarbeitern. Denn wenn Tiere, die eine Art Menschenantlitz tragen, Tiere, die sich seltsamerweise in deutscher Sprache miteinander verständigen, das Wort eines merkwürdigen und großartigen Volkes mit Feuer und Kugel zum Schweigen zu bringen bemüht waren, so ist die Bruderschaft der Sprachen doch so unzerstörbar und wachsam, dass sie den Mord im Augenblick des Sichvollziehens selbst widerlegt und den Arm der Mörder mit Furcht schlägt³.

La coprésence des langues yiddish et allemande au sein du recueil est ici justifiée par la « fraternité » entre les langues qui irait au-delà des singularités des langues et des conflits les

¹ Ajchenrand revient sur ses premières années en Suisse dans une lettre à Sylvia Weimar, 26 mars 1973, fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

² Jo Mihaly fait part à Ajchenrand de ses difficultés dans une de ses lettres : « Es ist gar nicht zu sagen, wie schwierig Übersetzungen sind, wenn man dem Werk des Dichters getreu bleiben will, wenn man also wie in diesem Falle sowohl Rhythmus – wie Symbole – wie Reim festhalten will ». Lettre du 27 juin 1944, fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

³ Stephan Hermlin, Jo Mihaly, Lajzer Ajchenrand, *Wir verstummen nicht*, Zürich, Carl-Posen Verlag, 1945, p.5.

opposant. Les auteurs de cette préface s'efforcent d'arracher l'allemand au nazisme et aux nazis : nul lien nécessaire et inextricable entre langue allemande et nazisme, mais plutôt une rencontre contingente. L'allemand, arraché aux bourreaux, revient ainsi aux exilés, victimes du nazisme : les langues allemandes et yiddish deviennent toutes deux, dans ce recueil, « langue(s) des victimes », ou plutôt langue des résistants s'opposant au bras de l'assassin.

En publiant ses poèmes au sein d'une maison d'édition suisse et dans un recueil regroupant poètes yiddish et allemands, Ajchenrand adresse de fait ses poèmes au lecteur germanophone. Pourtant, alors que le poète faisait déjà appel, depuis 1944, à des écrivains de langue allemande pour traduire ses textes, et que certains de ses poèmes avaient déjà paru en format bilingue dans des revues, Ajchenrand choisit, pour ce premier recueil, de ne pas proposer de traduction allemande et se contente d'une version transcrite de ses poèmes. Faut-il y voir une forme de méfiance vis-à-vis de la traduction ? Ou bien Ajchenrand croyait-il alors en la possibilité de donner au lecteur germanophone un accès plus immédiat au texte yiddish, sans avoir à passer par la médiation de la traduction ? Le résultat montre quoi qu'il en soit la difficulté de la tâche. Car une simple transcription en caractères latins du texte yiddish ne peut suffire à rendre le poème yiddish compréhensible au lecteur ; Ajchenrand choisit alors de « germaniser » sa transcription tout en ajoutant des notes de bas de page pour les termes les plus difficilement compréhensibles. On peut prendre à titre d'exemple le poème « Beim Rhein », poème dans lequel Ajchenrand s'inscrit dans la tradition poétique allemande pour mieux la subvertir :

Trog deine Chwalljes wie ibern Stepp wilde Ferd. Treib sei, wie unser Leben in sturmischn Karahott. Dein eibiken Drang hot nischt gestert, Der Umsinn vun uralte Krieger un Gott. ¹

Pour rendre le poème plus facilement lisible – et plus familier –, Ajchenrand ajoute des majuscules aux substantifs et choisit systématiquement l'orthographe allemande pour les termes d'origine germanique – wie, Leben – afin que le lecteur allemand puisse reconnaître immédiatement les termes yiddish. Il ne s'agit donc pas là d'une simple transcription : Ajchenrand crée ici une sorte de langue hybride entre yiddish et allemand.

La transcription du yiddish en caractères latins est une pratique ancienne chez les éditeurs yiddish : de nombreux journaux en langue yiddish du début du XX^e siècle étaient ainsi publiés en transcription (parfois germanisée), bien des lecteurs yiddishophones ne

¹ Ajchenrand, Lajzer, « Beim Rhein », in *Wir verstummen nicht*, op. cit., p. 31. Les termes « Chwalljes », « Karahott » et « eibiken » sont expliqués en bas de page.

pouvant pas lire les caractères hébraïques. Dans le domaine littéraire, cette pratique était bien plus rare et répondait à un autre objectif : celui de faire découvrir la littérature yiddish au lecteur non-yiddishophone. Citons à titre d'exemple l'anthologie *Naja jidise dichtung. Klejne anthologie* (Czernowitz, 1934)¹ ainsi que l'ouvrage de Leo Wiener, *History of Yiddish Literature in the Nineteenth Century*, anthologie de littérature yiddish publiée en 1899 et dans laquelle la traduction anglaise fait face au texte yiddish proposé en transcription germanisée². La transcription était aussi utilisée, comme on l'a vu, par les premiers médiateurs et traducteurs germanophones, dans une version plus ou moins germanisée³, pour rendre le yiddish accessible au lecteur allemand. Mais, dans l'immédiate après-guerre, la pratique de la transcription est catégoriquement rejetée par la plupart des écrivains yiddishophones, le caractère hébraïque étant vu comme un moyen de préserver l'altérité de la langue et d'éviter toute assimilation à l'allemand⁴. Ajchenrand, à travers la création de cette langue hybride, va ainsi à l'encontre des représentations et du discours dominants eu égard à la langue yiddish et à son rapport à l'allemand. Le refus de passer par la traduction amène finalement le poète à brouiller les frontières entre les langues, à fondre le yiddish dans l'allemand, sans que l'étrangeté de la langue soit pour autant tout à fait effacée : on peut même affirmer que ce brouillage des frontières ne fait que renforcer le sentiment d'étrangeté qui persiste malgré tout à la lecture des poèmes yiddish. C'est tout à la fois la familiarité et l'(inquiétante) étrangeté de la langue yiddish qui ressortent de cette transcription. Cette ambivalence est soulignée dans plusieurs articles consacrés par des revues suisses à la publication du recueil, les auteurs pointant tantôt l'étrangeté, tantôt la familiarité de la langue d'Ajchenrand. Carl Seelig, ami et soutien de Lajzer Ajchenrand, écrit ainsi : « [...] seine im jiddischen Original wiedergegebenen Verse muten manchmal wie altes Mittelhochdeutsch an, fremd und doch seltsam vertraut⁵ ». Seelig souligne ici la parenté avec l'allemand, en rappelant l'origine commune des deux langues. À l'inverse, l'écrivain et traducteur Eduard Heinrich Steenken constate que les poèmes yiddish, malgré leur relative familiarité, résistent en partie au lecteur

¹ Voir au sujet de cette anthologie Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder : deutsch-jüdische und jiddische Lyrikanthologien 1900-1938*, op. cit., p. 223-225.

² Anita Norich voit dans cette transcription un moyen de rendre le texte yiddish plus « transparent », mais aussi de l'« élever » au même rang que la littérature européenne. Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p. 102.

³ Au sujet des différents types de transcription et de l'usage d'une transcription « germanisée » dans l'espace germanophone, voir Blum, Jost G., « Zur Transkription des Standardjiddischen », *Jiddistik Mitteilungen*, n°7, avril 1992, p. 1-30. Nous reviendrons dans le chapitre 5 sur la question de la transcription dans les ouvrages de poésie yiddish publiés dans l'espace germanophone.

⁴ Tamar Lewinsky évoque à cet égard un « combat » contre le caractère latin chez les journalistes et écrivains DP : « Die lateinische Schrift bezeichnete man als Gefährdung der Tradition und rückte so in die Nähe assimilatorischer Tendenzen ». Lewinsky, Tamar, *Displaced Poets*, op. cit., p.176.

⁵ Fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

germanophone : « [...] die darin auftauchenden, für uns fremdländischen Worte wie Lewône (für Mond), Kvurem, Bregm usw. können von uns als stimmungshafte und fördernde Elemente nicht voll ausgeschöpft werden, und doch spricht uns das eigene Melos dieser Verse mit seltsamer Gewalt an¹ ».

b - Le passage au format bilingue

Ajchenrand semble avoir rapidement pris conscience des limites de ce choix éditorial et de la difficulté à donner au lecteur germanophone un accès au texte yiddish sans passer par la traduction. Son recueil, publié l'année suivante au sein de la même maison d'édition, *Hörst du nicht*, est donc un recueil bilingue, proposant l'original en transcription germanisée, comme dans le premier recueil, mais accompagné cette fois-ci d'une traduction allemande. Le titre, qui reprend le titre d'un poème du recueil, semble faire écho au recueil précédent. L'affirmation « wir verstummen nicht » laisse place à une question laissant affleurer les doutes du poète yiddish : il ne s'agit plus seulement de prendre la parole, mais bien de se faire entendre auprès du lecteur germanophone, auquel la question semble s'adresser. Un metteur en scène et satiriste rencontré à Zurich, Walter Lesch, cofondateur du cabaret Cornichon, se charge de la traduction de ce recueil. Alors que le poète avait choisi jusqu'à présent des traducteurs étant eux-mêmes écrivains et poètes – juifs ou non² –, c'est cette fois-ci l'engagement politique du traducteur qui semble avoir joué un rôle déterminant. Bien que Lajzer Ajchenrand se résigne à un format plus traditionnel, il faut noter cependant la singularité de la mise en page. L'agencement classique – original à gauche et traduction à droite – y est en effet inversé : la traduction est présentée sur la page de gauche et le poème yiddish transcrit sur la page de droite³.

La tension entre l'impossibilité d'écrire dans une autre langue que le yiddish, cette langue qui rattachait le poète au « monde mort », comme il le déclare dans une lettre à Max Brod⁴, et la nécessité de passer par la langue allemande, est constitutive de ces deux premières

¹ *Ibid.*

² La question de l'identité juive ou non-juive de ses traducteurs n'est jamais évoquée dans la correspondance d'Ajchenrand.

³ On peut y voir un moyen de mettre en valeur le texte yiddish, la page de droite étant traditionnellement considérée comme la belle" page.

⁴ « Es ist das, dass ich noch immer zwischen zwei Welten lebe, von denen die eine tot ist, die andere aber nicht genug Kraft hat, mir volles Leben zu schenken, damit ich meine Überreste in sie hinüberretten kann (dass ich noch in der Schweiz bin, ist, glaube ich, auch darauf zurückzuführen). Dieses Gefühl des noch starken Wurzeln in der toten Welt hat in mir jenen psychischen Zustand erzeugt, wo alles Lebendige, die Menschen, Freundschaft, Sinngebung, Stellungnahme, Freude, Lachen, kurz alles, was uns mit der Umgebung verbindet, in

publications. La traduction en allemand revêtait en tout cas une importance majeure pour Ajchenrand et a fait l'objet de nombreuses lettres du poète, tout particulièrement dans les années 1940. Il sollicite de nombreux écrivains germanophones, fait parfois appel à deux écrivains différents pour traduire un même poème, puis demande l'avis d'un troisième de façon à sélectionner la meilleure traduction¹. Si ces multiples sollicitations témoignent de l'importance qu'Ajchenrand accordait alors à l'acte de traduction, elles montrent aussi que, bien que le poète se soit toujours refusé à considérer la traduction du yiddish en allemand comme impossible – une prise de position remarquable pour un poète yiddish dans le contexte de l'après-guerre)² –, ce dernier avait bien du mal à être satisfait des versions allemandes de ses poèmes. Et il est vrai que la tâche de la traduction était d'autant plus complexe et périlleuse que les écrivains-traducteurs auxquels Ajchenrand faisait appel étaient non yiddishophones : les écrivains qui traduisaient alors les poèmes d'Ajchenrand ne maîtrisaient de toute évidence pas la langue yiddish et travaillaient à partir d'une version transcrite et grâce aux explications du poète³. Ajchenrand avait conscience de ne pouvoir, en Suisse, être lu en yiddish : écrivant dans une « langue (toujours déjà) traduite »⁴, créant ainsi une œuvre elle-même toujours déjà traduite⁵, le sentiment de « perte » face à la traduction ne pouvait en être que plus fort.

Ce dilemme auquel est confronté Ajchenrand au début de sa carrière poétique peut à cet égard illustrer ce que Pascale Casanova nomme « la tragédie des hommes traduits », ces « scripteurs littéraires » de « petites langues » toujours « affrontés, sous une forme ou sous

der Gesellschaft und unter die Menschen einreicht, als Schein und unwirklich, illusorisch erscheinen lässt. Jede Realität ist nur dann real, wann wir in uns die Elemente und Substanzen haben, die uns die Realität als solche in uns aufkommen lässt [...] ». Lettre de Lajzer Ajchenrand à Max Brod, 20 octobre 1949, fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

¹ Ajchenrand écrit ainsi à Max Frisch le 8 septembre 1947 et lui demande son avis au sujet de deux traductions d'un même poème réalisées par Jo Mihaly et Martha Hofmann.

² Dans un essai non publié, Ajchenrand pointe les différences essentielles entre le poème yiddish et le poème allemand, mais il conclut en invoquant l'universalité du langage poétique au-delà des spécificités de chaque langue : « Jemand sagte, dass trotz der Verwandtschaft beider Sprachen die jiddische Poesie nicht zur deutschen gehöre. Wir aber sagen: Die Sprache des Dichters erhebt sich über alle nationalen und sprachlichen Grenzen – wie der lebendig schwingende Rhythmus des ewigen Alls ». Fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

³ Karl Würzburger, dans une lettre du 10 octobre 1945, confie à Lajzer Ajchenrand ses difficultés à comprendre le poème « Groyzame ru » qu'il tente de traduire, et demande au poète de lui expliquer certains termes et expressions yiddish.

⁴ Pascale Casanova nomme ainsi les langues ne pouvant être lues par les instances centrales qu'en traduction et donne comme exemple la langue yiddish. Casanova, Pascale, *La République Mondiale des Lettres*, op. cit., p. 366.

⁵ On peut par ailleurs faire l'hypothèse que la nécessité de la traduction en allemand et la quasi-simultanéité entre la création poétique et la traduction aient pu influencer, à ses débuts, la langue poétique d'Ajchenrand, nourrie entre autres de l'œuvre de Trakl, et dans laquelle la composante germanique est privilégiée par rapport à la composante slave ou hébraïque.

une autre, à la question, en quelque sorte inévitable, de la traduction¹ ». Pascale Casanova explique à ce sujet :

Les issues au décentrement et à l'éloignement des écrivains [...] – adoption de la langue dominante, création et promotion d'une langue nationale et/ou populaire, création d'une écriture nouvelle, symbiose des deux langues [...] – ne doivent pas être comprises comme un ensemble de solutions tranchées et séparées les unes des autres, mais plutôt comme une sorte de *continuum* d'issues incertaines, difficiles, tragiques².

La parenté entre le yiddish et l'allemand semble multiplier les issues possibles, du glissement à la fusion entre les deux langues. Les deux premiers recueils d'Ajchenrand et ses « choix » formels – entre transcription, traduction et création d'une langue hybride – peuvent être ainsi vues comme différentes formes d'expérimentation, autant de réponses complexes et jamais définitives à la situation tragique à laquelle le poète devait faire face.

c- Le retour à langue yiddish – et l'abandon de la traduction ?

Ces deux ouvrages, rapidement épuisés³, n'ont jamais été réédités. En s'adressant, dans l'immédiate après-guerre, au lecteur germanophone, au moment même où la plupart des écrivains yiddish refusaient tout contact avec la population et la culture allemandes, Ajchenrand s'est de fait isolé du monde littéraire yiddish⁴. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles le poète choisit, à partir des années 1950, de publier ses recueils exclusivement en yiddish – et donc en caractères hébraïques – au sein de maisons d'édition parisiennes et israéliennes⁵. Cependant, même si les publications de poèmes au sein de revues de langue allemande se font plus rares, Ajchenrand ne renonce pas à la traduction en allemand. Il fait ainsi appel à Klaus Rudolf Schell pour traduire son recueil *Dos broyt fun tsar*. Ce dernier traduit le recueil en entier, mais sa traduction n'a jamais été publiée : seuls

¹ *Ibid.*, p.363.

² *Ibid.*, p.363-364.

³ Ajchenrand, répond ainsi en 1973 à une lettre de Sylvia Weimar, celle-ci organisant alors une exposition sur la littérature de l'exil et recherchait ses premiers recueils : « Beide Bände sind vollständig vergriffen. Einzelne Exemplare von diesen beiden Ausgaben, welche noch bei mir vorhanden sind, könnte ich Ihnen leihweise für die Ausstellung im Helmhaus zur Verfügung stellen ». Ajchenrand, Lajzer, lettre à Sylvia Weimar, 26 mars 1973, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich, Fonds Ajchenrand.

⁴ « Und dass er nach der Shoa, als andere jiddische Künstler sich rigoros von der einst so geliebten deutschen Kultur abwendeten, seine Dichtungen bei einem deutschsprachigen Verlag in Zürich herausbrachte und damit auch eine deutsche Leserschaft ansprach, löste Befremden aus ». Witt, Hubert, *Mi-maamakim: Aus der Tiefe rufe ich*, Zürich, Ammann, 2006, p.307.

⁵ *Mimaamakim: lider un sonetn*, Paris, Goldene pave, 1953, *Dos broyt fun tsar*, Tel-Aviv, Farlag Y.L. Peretz, 1964.

quelques poèmes ont paru dans une anthologie quatorze ans plus tard¹. Par ailleurs, à la fin des années 1960, un projet d'anthologie réunissant les poèmes d'Ajchenrand en traduction allemande voit le jour. Lajzer Ajchenrand demande à l'historien Joseph Wulf, éditeur en 1964 de la première anthologie de poésie yiddish en RFA, de l'aider à trouver un poète de langue allemande pouvant se charger de la traduction, avec son aide ; Joseph Wulf s'adresse alors à la poétesse Ilse Aichinger, mais le projet n'a jamais été réalisé². Au début des années 1980, Egon Ammann – alors directeur de la filiale zurichoise de la maison d'édition Suhrkamp – projette de publier une anthologie de l'œuvre de Lajzer Ajchenrand³, mais encore une fois, le projet est abandonné à cause des difficultés que posait la traduction allemande⁴. Il faut attendre 2006, plus de vingt ans après la mort du poète, pour qu'une anthologie de son œuvre soit publiée en édition bilingue ou plutôt trilingue, avec original en caractères hébraïques, transcription en caractères latins et traduction allemande⁵.

À partir des années 1950, au moment où Ajchenrand décide de s'adresser en premier lieu au lecteur yiddishophone, la traduction en allemand ne représente plus une étape nécessaire à la publication de son œuvre : le poète a alors pu renoncer d'autant plus facilement à publier son œuvre en allemand. Pourtant, les nombreux projets de traduction et les multiples correspondances d'Ajchenrand – en langue allemande⁶ – avec des poètes et poétesse germanophones témoignent du lien particulier que le poète n'a cessé d'entretenir avec cette langue⁷. La situation singulière et tragique dans laquelle se trouvait le poète l'a contraint à des expérimentations traductives et typographiques qui ont finalement constitué une première brèche dans ce mur qui s'était dressé entre le yiddish et l'allemand depuis 1945. Cette brèche a finalement ouvert à la possibilité d'un premier espace de rencontre entre les langues.

¹ Amman, Egon et Faes, Eugen, *Literatur in der Schweiz*, Zürich, Suhrkamp, 1978, p.159-161.

² Joseph Wulf explique ainsi à Ilse Aichinger : « Diese Gedichte sind schon roh-übersetzt – es geht nun darum, dass diese Roh-Übersetzung in dichterische deutsche Sprache übertragen wird ». Lettre du 13 août 1969, fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich. Joseph Wulf y évoque un contrat déjà signé avec une maison d'édition suisse, mais ne mentionne pas le nom de celle-ci. Nous n'avons pu avoir accès la réponse d'Ilse Aichinger.

³ Lajzer Ajchenrand évoque ce projet dans une lettre à Hermann Hesse datée du 23 février 1981. Fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

⁴ Witt, Hubert, « Lajzer Ajchenrand », *Neue Rundschau*, n°3, 2011, p. 153.

⁵ Ajchenrand, Lajzer, *Mi-maamakim: Aus der Tiefe rufe ich*, traduction Hubert Witt, Zürich, *op. cit.*.

⁶ Ajchenrand s'excuse dans la plupart de ses lettres en allemand de devoir taper celles-ci à la machine, et explique ne savoir écrire « qu'en yiddish ».

⁷ Voir entre autres la correspondance avec Nelly Sachs (1949), les œuvres de ces deux poètes se font d'ailleurs singulièrement écho.

2 - Le premier témoignage yiddish en traduction allemande : *Lied vom letzten Juden* (1951)

En 1944, le poète Yitskhok Katzenelson, interné au camp de Vittel avant d'être déporté et tué à Auschwitz, parvient, grâce à Ruth Adler, à faire passer un manuscrit de son long poème *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*. Ce « Livre des Lamentations contemporain sur la disparition des Juifs d'Europe »¹ est accompagné d'un « testament », adressé à ses proches, dans lequel il donne des indications précises quant à la publication et la traduction de son œuvre. Katzenelson y explique la fonction que doit remplir la traduction de son chant : celle-ci apparaît comme un moyen de s'adresser non pas aux survivants du génocide, mais aux lecteurs non-juifs et par là même aux nations complices de la barbarie nazie, de façon à leur montrer, par un geste accusateur, les crimes dont ils se sont rendus coupables². Cependant, si Katzenelson évoque la possibilité, à l'instar d'autres écrivains-témoins de langue yiddish, de traduire son poème pour l'adresser à ceux qui sont venus en aide aux bourreaux allemands³, il ne semble pas envisager la possibilité de l'adresser directement aux Allemands par la traduction allemande. Néanmoins, la première traduction de l'œuvre-monument de Yitskhok Katzenelson publiée en Europe est bien une traduction en langue allemande, bien avant les traductions en italien, français ou anglais⁴.

Le processus de publication du manuscrit de Katzenelson en yiddish commence dès la fin de l'année 1944 à Paris⁵. En 1946, le journal *Af der fray*, journal des DPs édité à Stuttgart, publie les cinq premiers chants. *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* est ensuite publié en Israël en yiddish, puis, en 1948, en hébreu. Le poète traducteur Menahem Zalman Wolfovski

¹ Ertel, Rachel, *Le Chant du Peuple juif assassiné*, Paris, Bibliothèque Medem, 2005, p.140.

² « If both of you find it proper and necessary that this Lament should be translated into other languages in order that the nations should know what they too have done to us, since they, too, have been used by and helped this abomination of the nations, the Germans, in the murder of our whole people, not only the Lithuanian and Ukrainian murderers... then keep the translations with you as well until the end of the War ». Katzenelson, Yitskhok, lettre à Berl Katzenelson et Yitzhak Tabenkin, traduite par T.M. Lask, in Zvi Szner (ed.), *Extermination and Resistance. Historical Records and Source Material*, Tel Aviv, 1958, p. 27, cité par Andrzej Pawelec, Magdalena Sitarz, « Itzhak Katzenelson's *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in translation: the first four decades », *Scripta Judaica cracoviensia*, vol. 15, 2017, p.73-81, ici p.74.

³ Citons à titre d'exemple le manuscrit du Sonderkommando Zalmen Gradowski, qui était précédé d'une inscription en quatre langues (dont l'allemand), destinée à celui ou celle qui découvrirait le manuscrit. La première édition complète des manuscrits de Gradowski en traduction allemande a été publiée chez Suhrkamp en 2019 : Gradowski, Zalmen, *Die Zertrennung. Aufzeichnungen eines Mitglieds des Sonderkommandos*, éd. Aurélie Kalisky, traduction Almut Seiffert et Myriam Trinh, Berlin, Suhrkamp, 2019. Au sujet de ces deux témoignages immédiats et de la disparition des témoins, voir Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000, op. cit.*, ici p. 875-880.

⁴ La première traduction italienne date de 1963 et est préfacée par Primo Levi ; la traduction française est publiée en 1970 et la première traduction anglaise en 1980 ; voir à ce sujet Andrzej Pawelec, Magdalena Sitarz, « Itzhak Katzenelson's *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in translation : the first four decades », in *Scripta Judaica cracoviensia, op. cit.*,.

⁵ Katzenelson, Yitskhok, *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, Paris, Imprimerie A.B.C, 1945.

est chargé de cette première traduction, qui voit donc le jour dans le contexte de la création de l'État d'Israël. La traduction en hébreu d'un texte yiddish avait alors une portée politique évidente¹. Un an après cette première traduction, Zalman Shazar², nouveau ministre de l'Éducation en Israël, prend contact avec Hermann Adler : Shazar, qui avait fait une partie de ses études en Allemagne, souhaitait en effet confier à Adler la traduction allemande de l'œuvre de Katzenelson. Hermann Adler, né dans une famille juive en 1911 à Sládkovičovo, dans l'empire austro-hongrois, grandit à Nuremberg. En 1934, il émigre à Prague ; pendant la guerre, il est prisonnier du ghetto de Wilno³ puis fuit à Varsovie. Adler est particulièrement actif au sein des groupes de résistants de ces deux ghettos⁴. Il est ensuite déporté au camp de Bergen-Belsen et finalement libéré. Adler se réfugie alors en Suisse, dans le camp de Caux, puis s'installe à Bâle en 1945. Peu avant la fin de la guerre, Emil Oprecht, qui avait déjà édité de nombreux auteurs allemands exilés, publie les poèmes de Hermann Adler, écrits dans les ghettos de Wilno et de Varsovie, réunis au sein du recueil *Gesänge aus der Stadt des Todes*. Adler publie dans les années qui suivent trois autres recueils de poèmes-témoignages écrits pendant la guerre⁵.

Dans un article publié dans la *Jüdische Rundschau Maccabi* à l'occasion de la réédition de la traduction allemande de l'œuvre de Katzenelson en 1992, Hermann Adler revient sur ce projet de traduction :

Im Haus des Advokaten, Notars und jüdischen Rechtsgelehrten Markus Cohn kam ich 1949 mit dem damaligen Kultur- und Erziehungsminister Salman Rubaschow, später Schasar, zusammen. Er bat mich, Jizchak Katzenelsons Untergangs-Epos "Dos lid funem ojsgehargetn jiddischn volk" in der Sprache derjenigen nachzudichten, die Katzenelson ermordeten und das ganze Volk auszurotten drohten: „Er hat dieses Epos als ein Testament der Toten geschrieben, um die Lebenden zu warnen durch das Wissen, wohin der Hass die Menschheit zu bringen vermag.“ -

¹ Dans la préface du recueil, Adler fait ainsi allusion au contexte politique du début des années 1950 : « Gerade heute, in den Tagen der Befreiung Israels, wollen diese Worte in die Welt geschrien, nicht nur aufgeschrieben, gehört, nicht nur gelesen werden – besonders die Worte des prophetischen Schlussgesanges, die wäre der Staat Israel nicht Wirklichkeit geworden, auch noch heute oder morgen Wahrheit hätte werden können ». Adler, Hermann, *Lied vom letzten Juden*, Zürich, Oprecht, p.5.

² Zalman Rubashov, plus tard Zalman Shazar, est originaire de Biélorussie. Membre du mouvement Poale Zion, il fait une partie de ses études à Strasbourg et à Berlin, avant d'immigrer en Palestine. Il devient en 1963 président de l'État d'Israël.

³ Adler et sa femme sont protégés pendant plusieurs mois par l'Allemand Anton Schmid, qui finit par être exécuté pour son aide apportée aux Juifs.

⁴ Voir à ce sujet Voir Popp, Wolfgang, « ...stärker aber ist die Liebe », in Nolz, Bernhard, Popp, Wolfgang (éds.), *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*, Berlin, Lit Verlag, 2013, p. 127-142.

⁵ *Ostra Brama*, Zürich, Helios Verlag, 1945, *Balladen der Gekreuzigten, der Auferstandenen, Verachteten*, Zürich, Oprecht, 1946, *Fieberworte von Verdammnis und Erlösung*, Zürich, Verlag der jüdischen Rundschau Maccabi, 1948.

Warum wandte sich Rubaschow gerade an mich? Von mir waren damals vier Todeslager-Manuskripte in Buchform erschienen [...]¹.

C'est en tant que survivant des camps, résistant et surtout poète-témoin de langue allemande que Hermann Adler est chargé de la traduction allemande de l'œuvre de Katzenelson². La traduction est publiée deux années après la rencontre entre Shazar et Adler, en 1951, chez Oprecht.

Bien que Hermann Adler semble à première vue incarner une figure de médiateur idéale, ses paratextes témoignent d'un rapport complexe à la langue allemande qui rend la tâche de la traduction d'autant plus problématique. Dans la préface au recueil *Gesänge aus der Stadt des Todes*, celui-ci évoque la tension entre son œuvre de témoin et la langue dans laquelle il écrit :

Voll von Gegensätzen ist alles Bestehende; und doch ist die Menschheit vielleicht schon morgen von heißer Sehnsucht nach Versöhnung erfüllt; und so ist auch dieses kleine Bändchen, mit dessen Zusammenstellung ich ein meinen Brüdern im Wilnaer Ghetto zur Zeit des großen Unterganges abgelegtes Gelübde einlöse, nicht in der Sprache der Opfer entstanden, sondern in der altehrwürdigen Sprache – ihrer Mörder! Wenn aber die hier geschilderten Wahnsinnstaten nicht tatsächlich verübt worden wären, so dass der Augenzeuge ewig verstummen oder aufschreien muss, nur der Wahnsinn hätte sie erdichten können!³

On retrouve ici énoncée, dès 1945, la dichotomie entre « langue des victimes » et « langue des bourreaux ». Mais bien que Hermann Adler en appelle à la « réconciliation » des contraires, le poète pointe dans ce passage la contradiction apparente entre son statut de victime et la langue dans laquelle il écrit sans réussir véritablement à la résoudre. À la différence des poètes du recueil *Wir verstummen nicht*, qui tentaient d'arracher l'allemand aux nazis pour se le réapproprier, la langue allemande semble rester ci indissociablement liée aux « criminels ». Il faut noter que Hermann Adler n'a publié aucune œuvre poétique écrite après la guerre. Son unique œuvre poétique en langue allemande écrite après 1945 est donc une œuvre traductive, comme s'il lui fallait désormais passer par le détour de la traduction et donc de l'étranger pour écrire dans cette langue devenue « vénérable langue des criminels ».

La préface de *Lied vom letzten Juden* ne révèle pas la même ambivalence du traducteur vis-à-vis de la langue allemande. L'ouvrage est en effet placé, dans la préface, sous

¹ Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, Berlin, Hentrich, 1992, p. 90.

² Adler avait par ailleurs rencontré Katzenelson dans le ghetto de Varsovie. Voir Popp, Wolfgang, « ...stärker aber ist die Liebe », in Nolz, Bernhard, Popp, Wolfgang (éds.), *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*, *op. cit.*, p. 137.

³ Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, *op. cit.*, p.6.

le signe de la réconciliation : « Als Warnung diene seine Dichtung, und seine Warnung wirke versöhnend¹ ». De fait, on ne trouve aucune mention de la « langue des victimes » contre la « langue des bourreaux » dans cette préface. Voici comment Adler présente les deux langues et la tâche de la traduction :

Die yiddische und die deutsche Sprache sind verwandt, und dennoch ist es, beispielsweise, für das yiddische Wort schmerzvollen Humors, verzweifelter Ironie, banger Zärtlichkeit, befreienden Spottes, anklagender Verwünschung, gottnaher Gottesleugnung, fordernder oder verzichtender Gläubigkeit nur scheinbar möglich, das entsprechende deutsche Wort zu finden; niemand kann den Ton des yiddischen Wortes in gleicher Weise deutsch erklingen lassen, am allerwenigstens durch wörtliche Übersetzung. In großer Erregung gesprochen, klingt die deutsche Sprache abgehackt, gleichsam staccato, die yiddische hingegen steigert sich zu einem atemlosen legato².

Bien qu'il commence par rappeler la parenté entre les deux langues, Adler affirme que vouloir trouver en allemand un équivalent de mots et expressions yiddish est illusoire : la langue allemande serait en effet incapable d'exprimer toutes les nuances – et tout particulièrement les affects – contenues dans la langue yiddish. Cette représentation du yiddish comme « langue de l'affect » ainsi que l'affirmation selon laquelle il serait impossible de traduire le yiddish en allemand, n'est pas sans rappeler les propos de Kafka quelques décennies auparavant. Tout comme Kafka, Adler ne se contente pas de pointer les différences entre les deux langues : il les oppose. Cette opposition ne repose pas ici sur l'histoire des deux langues et leur passé récent, mais plutôt sur la qualité sonore et rythmique de chacune, leur musicalité même : « staccato » d'un côté, « legato » de l'autre. Par ces propos, Adler réactualise ainsi la dichotomie entre allemand et yiddish, ancrée dans l'imaginaire des Juifs germanophones du début du XX^e siècle, qui prend bien sûr une nouvelle dimension dans le contexte de l'immédiate après-guerre. Mais c'est précisément ce nouveau contexte qui amène Hermann Adler à se confronter malgré tout à la tâche de la traduction du yiddish et à porter ainsi la voix du témoin en langue allemande. Cette tension entre yiddish et allemand devait cependant amener le traducteur à opérer des choix traductifs radicaux, comme nous le verrons par la suite.

La première traduction allemande de l'œuvre de Katzenelson n'a jamais été réimprimée par la maison d'édition Oprecht. Comme le rapporte Hermann Adler, le véritable objectif de Zalman Shazar était en réalité de publier cette traduction dans une maison

¹ Adler, Hermann, *Lied vom letzten Juden*, op. cit., p.7.

² *Ibid.*, p.7.

d'édition allemande (et non suisse) et donc de l'adresser directement au lecteur allemand¹ ; on ne sait pourtant si Shazar ou Adler lui-même s'étaient alors tournés vers des maisons d'édition allemandes ou s'ils avaient d'eux-mêmes renoncé à ce projet. Il a fallu en tout cas attendre 1992 pour qu'une maison d'édition allemande – Hentrich – publie la traduction de Hermann Adler.

3 - Du poète-témoin au « témoin secondaire » : *Kol nidre* (1961)

Le second poème-témoignage en langue yiddish publié en traduction allemande est une œuvre poétique d'Avrom Sutzkever, *Kol nidre*, première œuvre du poète-résistant traduite en allemand depuis 1945. On peut voir de nombreux parallèles entre ces deux longs poèmes de Katzenelson et Sutzkever : dans ces deux textes, deux « poèmes épiques », Katzenelson et Sutzkever livrent deux témoignages immédiats de la Shoah auxquels ils donnent une forme poétique leur permettant de mettre en scène la voix et la figure du témoin et de donner ainsi à voir les enjeux éthiques et esthétiques du témoignage. Ces deux œuvres, toutes deux sous-tendues par un intertexte religieux manifeste, sont considérées comme deux « testaments » laissés par les poètes. Pourtant, les deux poètes n'ont pas connu pas le même destin : paradoxalement, *Kol nidre*, ce « testament », a permis à Sutzkever d'échapper au ghetto et ainsi de survivre au génocide.

Depuis l'invasion allemande en Lituanie en juin 1941, Sutzkever et sa femme étaient emprisonnés au ghetto de Wilno. Sutzkever y écrivait de nombreux poèmes lus régulièrement par les prisonniers du ghetto. Au début de l'année 1943, Sutzkever achève le poème *Kol nidre*, dans lequel il transmet la parole et l'histoire d'un homme, « vieux Juif », qui rencontre dans le ghetto durant l'automne 1941 (au moment de la liquidation du « ghetto 2 ») son fils, vingt ans après leur séparation ; celui-ci est alors blessé et prisonnier de guerre. Alors que le père reconnaît son fils, ce dernier ne reconnaît pas son père. Celui-ci finit par tuer son fils pour qu'il échappe à la torture. Sutzkever crée à partir de cette histoire un long poème dans lequel les voix du poète-témoin et du vieil homme dialoguent et finissent par se confondre. En décembre 1943, Sutzkever transmet « *Kol nidre* » à un résistant, Shike Gertman, et lui demande de le donner au poète yiddish Peretz Markish, qui vit à Moscou. L'écrivain russe Ilya Ehrenburg obtient alors une copie du poème, fait un discours sur l'œuvre au sein de l'union des écrivains soviétiques, et parvient à libérer Sutzkever et sa femme qui rejoignent ainsi Moscou.

¹ Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, op. cit., p. 90.

Kol nidre a été lu à de nombreuses reprises avant d'être imprimé en 1944, et traduit en russe. Comme le souligne Hannah Pollin-Galay, il est clair que Sutzkever souhaitait dès le départ transmettre son poème-témoignage bien au-delà des frontières du ghetto : « The poet seems to have prepared his work for the possibility of travelling in space and in time, addressing readers who did not experience these atrocities directly¹ ». Sutzkever est-il pour autant à l'initiative de la publication de son poème en allemand ? Au vu des réticences – pour ne pas dire des résistances – qu'a montrées Sutzkever face aux divers projets de traduction de son œuvre en allemand (et tout particulièrement de ses textes écrits dans le ghetto²), on peut en douter. Bien que nous n'ayons pu trouver aucune information précise à ce sujet, on peut supposer que, si le poète a sans doute participé activement à la traduction, c'est le traducteur lui-même, Leon Bernstein, qui a été à l'origine de ce projet.

Leon Bernstein est né en 1914 dans le *shtetl* de Skuodas en Lituanie ; sa mère, germanophone, était originaire de la Prusse orientale. Il fait des études de mathématiques et de philosophie en Allemagne, puis enseigne à l'université de Wilno. À l'arrivée des Allemands en juin 1941, il se retrouve prisonnier du ghetto. Il fait partie du groupe de résistants du ghetto de Wilno et est avec Avrom Sutzkever l'un des membres de la « brigade des papiers », un groupe de quarante intellectuels et écrivains juifs chargés par les nazis de liquider les bibliothèques juives de Wilno, mais qui sont parvenus à dissimuler et à sauver des milliers d'ouvrages³. Après la guerre, Leon Bernstein s'est installé – tout comme Sutzkever – en Israël. C'est sans doute son attachement à Avrom Sutzkever qui a amené Leon Bernstein à traduire son poème. Sutzkever et Bernstein avaient en effet résisté ensemble au sein du ghetto de Wilno. Leon Bernstein publie ainsi en 1947 un article dans le journal yiddish *In gang* consacré à la vie et l'œuvre de Sutzkever, dans lequel il revient sur l'histoire du poème *Kol nidre*⁴. Leon Bernstein connaissait donc l'importance de ce poème et le rôle crucial qu'il avait joué dans la vie de Sutzkever pendant la guerre. Il publie sa traduction du poème au sein de la *Jüdische Rundschau Maccabi*, qui avait déjà édité plusieurs recueils de témoignages, dont un recueil de Hermann Adler. La traduction allemande porte le même titre que l'original, titre

¹ Hannah, Pollin-Galay, « Avrom Sutzkever's Art of Testimony: Witnessing with the Poet in the Wartime Soviet Union. », *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, vol. 21, n° 2, 2016, p 1-34, ici p.6.

² Hubert Witt explique ainsi qu'Avrom Sutzkever avait rejeté son premier projet de traduction de son Journal de Wilno, car ce dernier refusait de voir son journal publié en Allemagne, et ce, dans les années 1990. Witt, Hubert, *Gesänge vom Meer des Todes*, Zürich, Ammann, 2009, p.186.

³ Voir à ce sujet. Fischman, David E, *The Book smugglers*, Lebanon, ForeEdge, 2017.

⁴ Bernstein, Leon, « Abraham Sutzkever : la personne et le poète » (en yiddish), *In gang*, juin-juillet 1947, p.21-30, cité par Roskies, David, *Against the Apocalypse*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 241. D'après Roskies, Leon Bernstein rapporte dans cet article les réactions des auditeurs à la lecture du poème.

désignant la prière juive déclamée le soir de Yom Kippour : à travers ce titre, difficilement compréhensible pour tout lecteur non-juif, et le choix de la maison d'édition, Bernstein semble ainsi clairement désigner le lecteur juif comme le destinataire de cette traduction. Le poème en traduction allemande est précédé d'une préface dans laquelle Bernstein rend hommage à Sutzkever, ce « grand poète juif vivant » qui « immortalisa » la « grande mort juive de l'Europe »¹. Dans ce court texte, Bernstein résume l'histoire du vieil homme, comme le faisait Sutzkever lui-même dans une longue note au bas de la première page du poème². Cette note ainsi que la parenthèse faisant office de sous-titre au poème original, « dertseylt fun a geblibenem » (« raconté par un survivant »), n'apparaissent pas dans la traduction allemande. La préface vient ainsi en quelque sorte remplacer la note de Sutzkever, qui donnait au texte, comme le souligne à juste titre Hannah Pollin-Galay, un « cadre » plaçant le poème à la frontière entre « art et document » historique tout en le définissant comme un « dialogue entre deux témoins »³. En remplaçant ainsi la note de Sutzkever par la préface, signée par le traducteur, Bernstein inscrit son nom dans la chaîne des témoins, devenant, à la suite du poète-témoin Sutzkever, celui qui écoute et transmet au lecteur germanophone le témoignage du vieil homme. Le traducteur semble ainsi remplir pleinement sa fonction de « témoin secondaire »⁴. Outre la note liminaire, Bernstein supprime également dans sa traduction la mention de la date et du lieu d'écriture du poème qui clôt le texte de Sutzkever (« farendikt dem 6tn februar 1943 in Vilner geto »⁵), effaçant ainsi les traces du contexte d'écriture du poème, et du même coup, du poète Sutzkever. Cet effacement renforce en creux la présence du traducteur⁶ et semble pointer la distance temporelle qui sépare le poème de sa traduction. En revanche, dans sa préface, Bernstein ne revient ni sur sa pratique traductive ni sur son rapport aux langues yiddish et allemande. Selon Benjamin Harshav, Leon Bernstein avait déclaré « ne pas pouvoir pardonner aux Allemands de l'avoir privé de sa langue et de sa

¹ « [...] der größte, jüdische, lebende Poet ABRAHAM SUZKEWER, der das größte jüdische Sterben Europas wie kein zweiter dichtend und trauernd verewigt hat ». Bernstein, Leon, « Vorwort » in Sutzkever, Avrom [Abraham], *Kol Nidre. Poem*, Basel, Jüdische Rundschau Maccabi, 1961, p.7.

² Sutzkever débute ainsi cette note : « Kol nidre ken oyszen vi oysgetrakht, umgleyblekh, s'iz ober, kh'volt gezogt, a realistish gemel fun a gesheinish [...] ». Sutzkever, Avrom, *Di festung*, New-York, 1945, p. 75.

³ « The frame defines the poem not only as something on the border between documentation and art but also as the dialogue between two witnesses ». Pollin-Galay, Hannah, « Avrom Sutzkever's Art of Testimony: Witnessing with the Poet in the Wartime Soviet Union. », *op. cit.* p. 13.

⁴ Nous reprenons la terminologie de Deane-Cox, Sharon, « The translator as secondary witness: Mediating memory in Antelme's *L'espèce humaine* », *Translation studies*, vol. 6, n°3, 2013, p. 309-323. Comme l'explique Peter Davies, « In this view, the translator's task is analogous to that of the sympathetic therapeutic listener without whom the act of witnessing cannot take place. The translator has a responsibility to draw attention to his or her presence and activity in order to ensure that the translated text is not confused with the original ». Davies, Peter, *Witness between languages*, Oochester, Camden House, 2018, p.14.

⁵ Sutzkever, Avrom, *Di festung*, *op. cit.*, p. 94.

⁶ Le nom du traducteur apparaît d'ailleurs sur la couverture de l'ouvrage, fait rare à l'époque.

culture (allemande)¹ ». On peut faire l'hypothèse que, pour cet intellectuel qui avait étudié en Allemagne et écrivait, avant la guerre, des poèmes en allemand², l'acte de traduction ait pu constituer une tentative de réappropriation de cette langue qui lui avait été arrachée. De même que pour Hermann Adler, le passage par le yiddish et par la traduction a rendu de nouveau possible la rencontre avec la langue allemande après la guerre.

Kol nidre et *Dos lid fun oysgehartn yidishn folk* sont deux œuvres témoignages qui ont constitué dès le moment de leur publication des « œuvres-à-traduire » : de par la singularité de leur histoire, elles contiennent un appel à la traduction, d'ailleurs formulé explicitement par Katzenelson. Mais la traduction en allemand représente de toute évidence un cas à part : ni Katzenelson ni Sutzkever ne semblent avoir envisagé d'adresser un jour leur texte au lecteur allemand. Il faut donc souligner l'importance du rôle joué par les traducteurs, dont il convient de rappeler les points communs et la spécificité : ce sont dans les deux cas des traducteurs juifs qui ont grandi entre la culture allemande et la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Ils sont par ailleurs tous deux des survivants du génocide et des résistants ayant côtoyé les poètes yiddish : c'est parce qu'ils ont été eux-mêmes témoins qu'ils peuvent alors porter la voix du poète en langue allemande et se faire « témoin secondaire » par l'acte de traduction³.

Si ces publications sont des entreprises isolées, elles donnent un éclairage essentiel sur ces tentatives, toujours complexes, pleines de tensions et parfois de contradictions, de faire dialoguer après la guerre le yiddish et l'allemand, la langue des criminels qui était aussi, pour ces traducteurs comme pour Paul Celan, langue maternelle (« Mutter- und Mördersprache ») et surtout, comme le rappelle Régine Robin, « langue des filiations imaginaires »⁴.

¹ « Leon Bernstein, a Jew from East Prussia, said that he would never forgive the Germans for depriving him of his language and culture (German) ». Harshav, Benjamin, « Introduction », in Kruk, Herman, *The Last Days of the Jerusalem of Lithuania: Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*, traduction Barbara Harshav, New York, Yivo Institute for Jewish Research, 2002, p. XXIV.

² Voir à ce sujet Kruk, Herman, *The Last Days of the Jerusalem of Lithuania: Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*, op. cit., p. 535.

³ De même, Peter Davies rapporte la méfiance de Primo Levi vis-à-vis de ses traducteurs allemands ; c'est parce que Heinz Riedt avait été résistant pendant la guerre qu'un lien de confiance a pu s'établir entre l'écrivain et son traducteur. Davies, Peter, *Witness between languages*, op. cit., p. 48.

⁴ Robin Régine, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, une langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 219.

III - L'introduction de la poésie yiddish au sein de l'Allemagne divisée (1962-1969)

Les traductions publiées dans l'immédiate après-guerre, répondant à l'urgence du témoignage et de sa diffusion au-delà du lectorat yiddishophone, constituaient des entreprises isolées, accueillies par le seul pays de l'espace germanophone permettant alors à ces projets de voir le jour. Les premières traductions de poésie yiddish qui paraissent de façon concomitante en RFA et en RDA au cours des années 1960, après plusieurs années de silence, sont certes, au départ, des initiatives individuelles, mais elles s'inscrivent davantage dans le contexte socio-culturel de l'époque. Annette Wiewiorka a montré dans quelle mesure le début des années 1960 représente un moment de bascule dans l'histoire du témoignage : la mémoire individuelle entre désormais dans « l'air du temps » et pénètre le champ social¹. En France, mais aussi dans l'Allemagne divisée, on assiste à « l'avènement du témoin »². Les premières anthologies de poésie yiddish, dans lesquelles la poésie de la Shoah occupe une place centrale, accompagnent ainsi le tournant que connaît la société allemande des deux côtés du Mur. Mais on ne saurait comprendre l'émergence de ces projets de publication sans prendre en considération la popularité de la culture yiddish dans les deux Allemagnes, popularité qui, depuis la fin des années 1950, ne cesse de croître.

A - Une langue et une culture enfin visibles

1 - Le grand retour des classiques

Après le succès rencontré par la réédition de la traduction allemande de *Tevye der milkhiker* au milieu des années 1950, la littérature yiddish commence, au début des années 1960, à susciter l'intérêt d'un nombre croissant de maisons d'édition ouest-allemandes, et les rééditions de traductions de récits et romans yiddish issues du début du XX^e siècle se multiplient : les maisons d'édition Winkler, Schünemann ou le Ner-Tamid-Verlag éditent ainsi au tout début des années 1960 des recueils de récits consacrés aux classiques – Sholem Aleykhem, Y. L. Peretz, Sholem Asch – dans la traduction d'Eliasberg (*Erzählungen aus dem Ghetto*, Winkler, 1961 ; *Jiddische Erzählungen*, Winkler, 1962 ; *Ostjüdische Erzähler*, Ner-

¹ Wiewiorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998, p.79.

² *Ibid.*, p. 81.

Tamid-Verlag, 1963). Plusieurs grandes maisons d'édition commencent à s'emparer des classiques yiddish, signe de la renommée croissante de ces prosateurs en Allemagne. Fischer publie ainsi en 1964 un recueil de récits de Peretz (*Geschichten am Sabbat*) et édite à son tour le roman *Tewje*. L'Insel Verlag, de son côté, encouragé par le succès du roman de Sholem Aleykhem en 1960, commence peu à peu à élargir le spectre des œuvres représentées : la maison d'édition édite ainsi en 1962 un deuxième roman du même écrivain, *Menachem Mendel*, traduit par Siegfried Schmitz – publié en allemand pour la première fois en 1920 –, puis, trois ans plus tard, un roman de Dovid Bergelson, *Das Ende vom Lied*. La littérature yiddish occupant une place de plus en plus importante dans le programme éditorial de l'Insel Verlag, l'éditeur Siegfried Unseld décide, deux ans après avoir repris la maison d'édition, de ne plus se contenter des réimpressions d'anciennes traductions : en 1965, pour la première fois depuis 1945, l'Insel Verlag publie la première traduction d'un roman de Sholem Aleykhem, *Motl Peyse dem khazns*, dernier roman de l'écrivain resté inachevé. Le livre paraît sous le titre *Motl, der Kantorssohn* et est traduit par la journaliste et écrivaine Grete Fischer¹.

Le même événement éditorial a lieu exactement la même année en RDA : Walter Czollek, directeur de Volk und Welt, fait en effet le choix, dix ans après la première réédition de *Die Geschichten Tewjes, des Milchhändlers*, et manifestement sur les conseils de Jutta Janke², de publier une traduction allemande du roman *Motl Peyse dem khazns*, sous le titre *Der Sohn des Kantors*. Max Reich est chargé de la traduction, qui est accompagnée d'illustrations de l'artiste Horst Hussel. Bien que ces premières traductions soient loin de signifier pour autant la fin des rééditions d'anciennes traductions – ce phénomène va perdurer au cours des décennies suivantes –, la volonté d'introduction de nouvelles œuvres yiddish ainsi que la recherche de traducteurs contemporains marquent bien l'amorce d'un tournant dans l'histoire de la traduction de la littérature yiddish en allemand.

Ce roman de Sholem Aleykhem ne rencontre cependant pas le même succès des deux côtés du Mur : la traduction de Grete Fischer chez Insel n'a jamais été réimprimée, tandis que Volk und Welt lance dès l'année suivante la réimpression du dernier roman de Sholem Aleykhem. À l'Ouest, les ventes continuent à se concentrer, dans les années 1960, autour du best-seller *Tewje*, alors que le succès de cette publication chez Volk und Welt marque à l'Est le début d'une série de nouvelles traductions de romans et récits yiddish. Si les maisons

¹ Il faut cependant souligner que Grete Fischer, survivante du génocide, vivait depuis trente ans en Grande-Bretagne – ce qui montre bien la difficulté à trouver alors, en RFA, un traducteur du yiddish.

² Voir à ce sujet les propos de Rennert, Jürgen, « Jüdische Literatur 1: Mit Engagement und Liebe herausgebracht », in Barck, Simone (éd.), *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, Berlin, Links, 2003, p. 295-297, ici p. 295.

d'édition est-allemandes et ouest-allemandes semblent, au début des années 1960, emprunter des chemins parallèles, les stratégies éditoriales divergent très nettement à partir de la fin de la décennie.

2 - Le yiddish dans la vie culturelle des deux Allemagnes

Le retour en force des grands prosateurs yiddish, et tout particulièrement de Sholem Aleykhem, est loin de ne toucher que le monde éditorial : de plus en plus d'événements culturels autour de la figure populaire de Tevye commencent en effet à être organisés en RFA à partir des années 1960. Ce phénomène, qui ne cesse de croître jusque dans les années 1980, n'est pas propre à l'Allemagne : il trouve bien plutôt son origine aux États-Unis, où la popularité de Tevye est perceptible dès la fin des années 1950, avant même le succès considérable de *Fiddler on the Roof* (1964). Arnold Perl est le premier à adapter le roman yiddish après la guerre : sa pièce, *Tevye and his Daughters*, est jouée pour la première fois en 1957. Cette œuvre arrive en Allemagne au début des années 1960 : traduite par Moshe Yaakov Ben-Gavriel, elle est diffusée pour la première fois par l'ARD en 1962¹, puis mise en scène une seconde fois par Walter Kausch la même année et jouée à Düsseldorf, sur invitation de la communauté juive de la ville². L'année suivante, toujours à Düsseldorf, Erich Wenzel propose une lecture du roman de Sholem Aleykhem après un concert de Peter Rohland, chanteur allemand qui rencontrait depuis quelques mois un véritable succès dans toute l'Allemagne de l'Ouest avec son spectacle *Der Rebbe singt*³. Ces spectacles théâtraux et musicaux autour de la culture yiddish et du personnage de Tevye, qui vont se multiplier à partir l'arrivée sur le sol allemand de *Fiddler on the Roof*, en 1968, ont contribué en retour à alimenter les ventes des multiples réimpressions des classiques littéraires. Il convient cependant de souligner d'emblée un point important : Peter Rohland, tout comme la troupe qui a monté la pièce *Tevye und seine Töchter*, n'étaient pas juifs. L'article que l'*Allgemeine* consacre à cette mise en scène, intitulé « Aus der ostjüdischen Welt, se termine par cette remarque : « Besonders zu begrüßen ist es, dass sie von einer nichtjüdischen Theatergruppe herbeigeführt wurde »⁴. Le rôle des non-Juifs dans la popularisation de la culture yiddish en Allemagne, ici salué par le journaliste, et

¹ Voir Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p.134.

² Voir l'article « Aus der ostjüdischen Welt » [auteur non précisé], *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, vol. 17, 30 novembre 1962.

³ [Auteur non précisé] « „Der Rebbe singt“: Nachvorstellung im Kom(m)ödchen. », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, vol. 18, 21 juin 1963.

⁴ [Auteur non précisé] « Aus der ostjüdischen Welt », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, op. cit.

la question de « l'authenticité » de ces manifestations, qui commence à émerger, ne cessera, comme nous le verrons par la suite, de faire débat au sein du journal.

À l'Est, c'est davantage par le médium de la musique que la culture des Juifs d'Europe de l'Est commence à gagner en popularité, grâce à l'arrivée en RDA de Lin Jaldati, chanteuse juive née à Amsterdam et survivante des camps. La chanteuse, installée en Allemagne de l'Est depuis 1952, organise dès le milieu des années 1950, grâce à la communauté juive de Berlin, plusieurs concerts qui rencontrent d'emblée un certain succès¹. Elle enregistre en 1955 son premier disque, contenant les célèbres chants de la résistance juive « S'brent » et « Zog nisht keyn mol », qui résonnent ainsi pour la première fois sur le sol est-allemand. À partir du début des années 1960, Lin Jaldati, soutenue désormais par la SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*), multiplie les apparitions à la télévision et sur différentes scènes de la RDA. Comme le rappelle David Shneer, promouvoir la musique yiddish au sein de la RDA et à l'étranger était l'occasion pour l'État est-allemand de mettre en avant à la fois une nouvelle culture populaire (un aspect important de la politique est-allemande) mais aussi la culture juive – et ainsi se prémunir contre les accusations d'antisémitisme² venues du bloc de l'Ouest :

[...] the SED leadership made Yiddish a part of its Cold War diplomacy both out of its commitment to folk music as a defining feature of East German society and as a way to deflect accusations of antisemitism away from itself and onto its arch nemesis – “fascist” West Germany³.

Un concert de chants yiddish interprété par Lin Jaldati, « Jiddische Lieder und Gedichte » est organisé en 1963 à l'occasion de l'anniversaire de l'insurrection du Ghetto de Varsovie qu'est organisé à Berlin-Est. L'initiative venait du Comité des résistants antifascistes de la RDA (*Komitee der Antifaschistischen Widerstandskämpfer der DDR*), de la communauté juive de Berlin et de la Maison de la culture polonaise à Berlin (*Haus der Polnischen Kultur in Berlin*). La représentation, dans le cadre du premier grand événement commémoratif organisé à Berlin-Est, témoigne à la fois de la popularité croissante de la chanteuse yiddish, mais aussi des liens qui commencent à se nouer entre les différentes mémoires : mémoire juive et mémoire antifasciste. La chanteuse contribue ainsi à construire peu à peu ce que David Shneer

¹ Au sujet de la carrière de Lin Jaldati en RDA, voir Shneer, David, *Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele*, Berlin, Hentrich & Hentrich Verlag Berlin, Centrum Judaicum, 2015.

² Lors de l'hiver 1952-1953, le Comité central de la SED publia une circulaire accusant les Juifs d'être des « agents du sionisme ». De nombreux Juifs est-allemands furent contraints de quitter la RDA.

³ Shneer, David, « Yiddish Music and East German Antifascism: Lin Jaldati, Post-Holocaust Jewish Culture, and the Cold War », *The Leo Baeck Institute Year Book*, vol. 60, n° 1, 2015, p. 207-234, ici p. 209.

nomme les « ponts commémoratifs » (« Gedenkbrücken »¹), qui ont joué un rôle déterminant dans les premiers projets de publication de poésie yiddish. Grâce à l'interprétation de chants de résistance juive, Lin Jaldati parvient, en inscrivant ces chants dans le discours et la mémoire officiels, à donner à la culture yiddish un premier espace d'expression au sein de la RDA.

3 - Autour de la langue yiddish : l'aventure de Salcia Landmann

L'intérêt des non-Juifs pour la culture yiddish a conduit la chercheuse et auteure Salcia Landmann à débiter un travail de médiation qui a joué un rôle déterminant en Suisse, puis en Allemagne. Originaire d'une famille juive de Galicie qui émigre en Suisse en 1914, Salcia Landmann, après un doctorat en philosophie, publie en 1960 un premier ouvrage, *Der jüdische Witz – Soziologie und Sammlung*, chez l'éditeur suisse Walter. Ce recueil d'histoires juives, traduites du yiddish vers l'allemand², a rencontré un succès considérable qui a étonné en premier lieu l'auteure elle-même :

Das Buch erweckte eine unerwartet starke Resonanz. Hunderte von Lesern schickten mir Witze, die sie in meiner Sammlung nicht gefunden hatten. Viele der Leserbriefe und auch mehrere Rezensionen des Buches enthielten Bemerkungen und Fragen über die jiddische Sprache³.

Fort de succès de ce livre, réimprimé deux ans plus tard, Salcia Landmann publie en 1962 un ouvrage de vulgarisation sur l'histoire de la langue yiddish : *Jiddisch: das Abenteuer einer Sprache*. Tout comme son premier ouvrage, il est d'abord édité en Suisse mais, dès 1964, les deux ouvrages de Salcia Landmann paraissent en RFA en édition de poche. Tandis que dans les années d'après-guerre, les divers ouvrages sur le yiddish – ainsi que les traductions – publiés en Suisse n'ont pas franchi la frontière allemande, la frontière entre Suisse et Allemagne devient ainsi, à partir des années 1960, bien plus poreuse et permet l'introduction d'ouvrages qui n'avaient alors pas encore d'équivalent en Allemagne.

Cette édition est réimprimée à deux reprises au cours des années 1960, signe de l'enthousiasme que ce livre provoque auprès du lecteur allemand. Le livre trouve d'ailleurs un écho dans la presse allemande, et pas uniquement dans la presse juive : *Die Zeit* consacre ainsi

¹ Shneer, David, *Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele*, op. cit., p. 41.

² Salcia Landmann explique dans la préface de son second ouvrage : « Ich hatte die Witze im wesentlichen deutsch, mit nur sehr geringen jiddischen Anklängen notiert ». Landmann, Salcia, *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1962, p.15.

³ *Ibid.*, p. 13.

un article intitulé : « Nachruf auf eine sterbende Sprache »¹. Et c'était en effet le projet de Salcia Landmann – à rebours des quelques ouvrages scientifiques publiés dans ces mêmes années sur la langue yiddish – de rencontrer un vaste lectorat, juif, mais aussi et surtout non-juif. Elle l'explique ainsi dans sa préface :

Was aber geht den Nichtlinguisten eine sterbende Sprache an? (...) Wenn schon ein Buch über Jiddisch, das weder für den Fachmann bestimmt ist noch für den, der Jiddisch erlernen will oder schon kann, warum adressiert sich dann das Buch nicht allen internen Widerständen zum Trotz in erster Linie an den jüdischen Leser?

Beide Fragen erhalten ihre Antwort aus der dritten Frage, wieweit das untergegangene Ostjudentum gerade in seiner kulturellen Eigenart die heutigen europäischen Völker noch angeht und interessiert. Dass ein solches Interesse da ist, bewies zunächst das unerwartet starke und immer noch unvermindert anhaltende Echo auf den « Jüdischen Witz »².

D'un point de vue strictement linguistique et philologique, bien des aspects de cet ouvrage, à la fonction avant tout vulgarisatrice, peuvent faire l'objet de discussions et de critiques – Salcia Landmann y véhicule d'ailleurs certains préjugés qui saturent depuis le début du siècle le discours sur la langue yiddish dans l'espace germanophone³. Qui plus est, le tableau qu'elle brosse rapidement de la littérature yiddish en offre une vision très limitée – et entièrement tournée vers le passé : les auteurs présentés sont les grands classiques (S.Y. Abramovitsh, Sholem Aleykhem, Peretz ainsi que Sholem Asch et Bialik), et le seul auteur vivant qu'elle mentionne est Itzik Manger. Landmann évoque bien l'existence d'écrivains yiddish en URSS, mais sans prendre la peine de les nommer, leur œuvre ne remplissant selon elle qu'une fonction de propagande⁴. Si l'ouvrage n'apporte donc pas à première vue un regard radicalement neuf sur la langue et la littérature yiddish, il faut tout de même mentionner une de ses particularités : Landmann présente en effet l'anthologie d'histoires juives, placée à la fin de l'ouvrage, en version bilingue, avec original en caractères hébraïques et transcription en caractères latins, à une époque où la langue yiddish, lorsqu'elle était visible, était présentée quasi systématiquement en transcription.

¹ Pross, Harry, « Nachruf auf eine sterbende Sprache », *Die Zeit*, n° 14, 5 avril 1963. On peut y lire : « Ich kenne kein Werk der Sprachforschung, das wie die Bücher von Salcia Landmann beunruhigt und – tröstet. »

² Landmann, Salcia *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*, *op. cit.*, p. 17-18.

³ Salcia Landmann fait ainsi de l'allemand l'unique socle de la langue yiddish, restant ainsi fidèle à toute une tradition philologique allemande : « Nach wie vor war der Grundstock der Sprache Deutsch ». *Ibid.*, p. 20.

⁴ « Wir haben lange nicht alle ostjüdischen Dichter aufgezählt. Umso weniger würde es sich rechtfertigen, die Schriftsteller aufzuzählen, welche noch in den letzten Jahrzehnten in der Sowjetunion lebten und schrieben. Es waren gute Begabungen darunter. Aber was sie schrieben, war von der Propaganda angefärbt ». *Ibid.*, p.129. Les noms de Moyshe Kulbak ou Peretz Markish suffisent à démontrer que ce jugement est non seulement hâtif, mais surtout complètement erroné. Étrangement, Salcia Landmann ne nomme aucun écrivain yiddish américain.

Le succès éditorial de cet ouvrage donne à voir ce qu'est devenue la langue yiddish à partir des années 1960 pour toute une partie de la population allemande, à savoir un objet de curiosité. Si la qualité scientifique de l'ouvrage est discutable, il a cependant constitué pour plusieurs traducteurs est-allemands une première voie d'accès à la langue yiddish¹. C'est d'ailleurs par la traduction que Salcia Landmann a poursuivi sa tâche de médiatrice, en publiant, en 1963, le roman d'Itzik Manger *Dos bukh fun ganeydn* en traduction allemande. Le roman d'Itzik Manger en allemand, *Das Buch vom Paradies*, tout comme les premiers ouvrages de Salcia Landmann, a traversé la frontière suisse et suivi le même chemin éditorial : publié dans un premier temps en Suisse, il a été édité, deux ans plus tard, en RFA en livre de poche.

B - L'Allemagne face à « Auschwitz » : l'introduction de la littérature de la Shoah dans les deux Allemagnes

Le début des années 1960 constitue un moment charnière au sein de la société ouest-allemande. Ce n'est pas un hasard si c'est précisément au tout début de cette décennie que le terme « Auschwitz » en vient à ne plus désigner uniquement le camp de concentration, mais devient la métonymie du génocide des Juifs². Le procès Eichmann, qui a fait durant plusieurs mois la une de la plupart des journaux allemands³, puis, deux ans plus tard, l'ouverture du second procès d'Auschwitz à Francfort, ont marqué ce moment de césure : en confrontant les Allemands aux victimes et témoins du génocide⁴, ces procès ont rendu possible l'émergence d'un nouveau paradigme social et culturel qui a entraîné la multiplication de nouvelles publications dans lesquelles la voix des victimes est devenue enfin audible. Comme le résume Ulrike Schneider :

¹ Le traducteur Andrej Jendrusch explique ainsi que les ouvrages de Landmann, notamment ses recueils de proverbes en yiddish transcrit, ont constitué pour lui un premier manuel de yiddish (communication personnelle, courriel du 27/03/2020).

² Comme le souligne Norbert Frei, « les concepts successifs d'Auschwitz et d'Holocauste renvoient [...] à des tournants précis dans l'évolution de la conscience que nous avons de notre histoire. Je ne crois pas que l'apparition soudaine de ces termes [...] et la rapidité avec laquelle ils ont été adoptés – le premier vers 1960, et le second vers 1979 – puissent être attribués au hasard ». Frei, Norbert, « L'Holocauste dans l'historiographie allemande : un point aveugle dans la conscience historique ? », *Vingtième Siècle, op. cit.*, p. 158.

³ Voir à ce sujet Miquel, Marc von, « Aufklärung, Distanzierung, Apologie: Die Debatte über die Strafverfolgung von NS-Verbrechen in den sechziger Jahren », in Frei Norbert, Steinbacher Sybille (éds.), *Beschweigen und Bekennen: Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2001, p. 51-70.

⁴ Marc von Miquel explique ainsi : « Die damals in Bonn akkreditierte Journalistin Inge Deutschkorn berichtete, dass die Deutschen, konfrontiert mit den ersten Nachrichten über die Anklage und Zeugenaussagen der Holocaust-Überlebenden, schockiert und von Schuldgefühlen geradezu gelähmt waren ». *Ibid.*, p. 56.

Der Übergang von den 1950er zu den 1960er Jahren läutete sowohl auf der Ebene der Medien als auch auf den Ebenen der Geschichtswissenschaft und Literatur einen differenzierten, in der breiten Öffentlichkeit diskutierten Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit ein. Dies umfasste neben der Veröffentlichung bisher nur marginal rezipierter Erinnerungen auch die Akzeptanz neuer Textformen [...]¹.

L'œuvre de Primo Levi, *Ist das ein Mensch?*, traduite en allemand par Heinz Riedt, est ainsi publiée en 1961 en RFA, aux éditions Fischer. L'année suivante, l'œuvre-témoignage d'Elie Wiesel, *La Nuit*, est traduite – du français – et publiée par la maison d'édition Bechtle. Cette même année, des témoignages du camp d'Auschwitz, traduits de plusieurs langues, sont rassemblés et édités à Francfort sous le titre *Auschwitz: Zeugnisse und Berichte*. Les éditeurs et co-auteurs de cet ouvrage, Hans Günther Adler, Hermann Langbein et Ella Lingens-Reiner, avaient bien conscience du tournant que constituait ce début de décennie, les « résistances » cédant peu à peu, grâce entre autres à l'arrivée d'une nouvelle génération :

Die geistige Auseinandersetzung mit den unheimlichen Erscheinungen des Nationalsozialismus begegnet neuerdings in vielen Ländern geringeren Widerständen als in den Nachkriegsjahren; namentlich viele jüngere Menschen bemühen sich um Erkenntnisse. [...] Dazu genügen nicht Dokumente allein, von denen nur manche gedruckt vorliegen; es ist notwendig, dass die Überlebenden zu Wort kommen².

Des témoignages du génocide en langue yiddish sont également traduits et publiés en RFA au cours des années 1960³, et ce grâce au travail de traduction de Harry Maor⁴ : le témoignage de Charles Goldstein, *Leben ohne Stern*, est ainsi traduit et publié en 1964 par la maison d'édition munichoise Piper.

Si cet « avènement du témoin » est manifeste du côté de l'Allemagne de l'Ouest, il est aussi perceptible côté Est. Selon Karina Hartewig, l'année 1961, année du procès Eichmann, marque également en RDA un moment de césure :

Mit dem spektakulären Prozess gegen Adolf Eichmann in Jerusalem im Jahre 1961 und dem Auschwitz-Prozess in der Bundesrepublik im Jahr 1965 konnte in der DDR-Publizistik eine neuerliche Sensibilität für die Geschichte der Judenvernichtung verspürt werden, wie sie nur direkt nach Kriegsende greifbar gewesen war. Ähnlich wie im Westen bezeichnete « 1961 » eine

¹ Schneider, Ulrike, *Jean Améry und Fred Wander: Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaft*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012, p. 35.

² Adler, H.G., Langbein, Hermann, Lingens-Reiner, Ella, *Auschwitz: Zeugnisse und Berichte*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1962, p.5.

³ Goldstein, Charles, *Leben ohne Stern*, München, Piper, 1964.

⁴ Après avoir émigré en Palestine à l'arrivée au pouvoir d'Hitler, Harry Maor est revenu en Allemagne en 1953 et a rédigé une thèse sur la reconstruction de la communauté juive en Allemagne après 1945.

Zäsur in der öffentlichen Auseinandersetzung mit dem Holocaust, seinen Ursachen und Bedingungen. [...] Stärker als in den Jahren zuvor wurde « Auschwitz » zur Chiffre für die nationalsozialistische Verbrechen, und Adolf Eichmann zum Prototyp des Schreibtischtäters. Die Bedeutung des Prozesses für die DDR erschöpfte sich keineswegs in dem taktischen Kalkül der SED, eine Gelegenheit zur Propaganda gegen die Bundesrepublik zu nutzen. Das Strafverfahren bewirkte vielmehr auch eine Veränderung im kollektiven Gedächtnis¹.

L'instrumentalisation politique faite par la SED du procès Eichmann puis du procès de Francfort ne doit donc pas pour autant masquer l'évolution profonde de la mémoire collective est-allemande à partir du début des années 1960. La voix des témoins commence également à résonner dans l'Allemagne de l'Est, où l'on édite plusieurs œuvres littéraires de victimes du génocide : *Sinn und Form* publie ainsi en 1961 des extraits de l'œuvre de Primo Levi. L'œuvre d'André Schwarz-Bart, *Le dernier des Justes*, paraît également en 1961 chez Volk und Welt². Mais il est vrai que ni l'œuvre de de Primo Levi, ni celle d'Elie Wiesel, deux témoignages majeurs des années 1960, n'ont été publiés intégralement par une maison d'édition est-allemande. Comme le résume parfaitement Norbert Otto Eke,

[...] tandis qu'à l'Ouest – non sans ruptures et contradictions dans la compréhension que l'on avait de sa propre attitude, et de manière encore timide avant le procès d'Auschwitz à Francfort – s'imposait peu à peu dans la conscience publique une compréhension du caractère singulier de la Shoah en tant que « rupture de civilisation » (l'expression est de Dan Diner), à l'Est, le paradigme de l'antifascisme recouvrait en bonne partie, dans un premier temps et pour assez longtemps, l'expérience juive de la Shoah³.

À une époque où le poids de la censure pesait de façon particulièrement forte sur le monde éditorial est-allemand, le « paradigme antifasciste » a amené les maisons d'édition de la RDA à privilégier les témoignages et les œuvres de fiction mettant en scène des combattants antifascistes⁴ au détriment des « simples » victimes, tout en tendant à effacer la spécificité du génocide juif.

¹ Hartewig, Karina, *Zurückgekehrt: die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR*, Köln, Böhlau Verlag, 2000, p. 486.

² Voir à ce sujet Schneider, Ulrike, *Jean Améry und Fred Wander: Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaft*, op. cit., p. 158. Schneider cite également, outre ces témoignages en traduction, plusieurs œuvres en prose d'écrivains est-allemands publiées entre les années 1950 et 1970, comme *Das Judenauto* de Franz Fühmann, publié en 1962 chez Aufbau.

³ Eke, Norbert Otto, « La Shoah dans la littérature de la RDA », traduction Olivier Mannoni, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n°201, 2014, p. 183-211, ici p.186.

⁴ On note à titre d'exemple la publication en 1958 du roman de Bruno Apitz *Nackt unter Wölfen*, qui connut un grand succès en RDA. Martine Benoît explique au sujet de ce roman : « Le discours antifasciste véhiculé dans le texte fait obstacle à toute prise de conscience de la politique d'extermination nazie, les Juifs

Malgré ces différences profondes, on a bien affaire, des deux côtés du Mur et de façon concomitante, à une véritable prise de conscience collective qui fait naître un nouvel horizon d'attente au sein des sociétés allemandes.

Dans quelle mesure, dès lors, la curiosité manifeste de toute une partie de la population allemande vis-à-vis de la culture et la littérature yiddish est-elle liée à ce tournant majeur ? Cette nouvelle vie culturelle se concentre dans un premier temps sur des personnages-types idéalisés – à l'image de Tevye – et bien éloignés de l'histoire tragique du monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est. Au début des années 1960, comme dans les années précédentes, aucun lien explicite n'est effectué, dans les discours entourant ces manifestations et productions culturelles, entre culture yiddish et mémoire du génocide ; même les ouvrages les plus populaires consacrés à la langue et la littérature yiddish ne font toujours pas du yiddish une « langue assassinée » – et c'est peut-être là ce qui a permis dans un premier temps leur popularité. La préface de la première édition de l'ouvrage de Salscia Landmann est à cet égard particulièrement révélatrice : si la chercheuse n'a de cesse de rappeler le caractère « moribond » de la langue yiddish, elle insiste à plusieurs reprises sur le fait que les nazis n'en sont pas les uniques responsables :

Am drohenden Untergang der jiddischen Sprache trägt aber dennoch keineswegs die Vernichtung vom Großteil der Ostjuden allein die Schuld. [...] Die eigentliche Ursache für den Untergang der jiddischen Sprache liegt aber dennoch in einem ganz anderen, intern jüdischen Zusammenhange. Zwar gab es beim Einmarsch der Hitler-Armeen in Polen dort noch eine riesige jüdische Gemeinschaft, welche Jiddisch sprach, jiddische Zeitungen und Bücher las, jiddische Theater und zum Teil auch Schulen mit Jiddisch als Unterrichtssprache besuchte. Dennoch bahnte sich die Auflösung und die Ablösung der jiddischen Sprache durch Hebräisch einerseits und die Sprachen der Wirtsvölker andererseits bereits an¹.

Que Landmann insiste sur ce point – tout comme Wagenbach un an plus tôt – témoigne avant tout de la difficulté, encore persistante au tout début des années 1960, à penser et affirmer, dans l'espace germanophone, la responsabilité de l'Allemagne dans la destruction de la langue et la culture yiddish². Il semble donc difficile, dans ces années, d'inscrire l'ensemble

restent chez Apitz des victimes soumises et dérangeantes par leur soumission, des victimes auxquelles est implicitement reprochée leur impuissance ». Benoît, Martine, « La littérature d'après-guerre comme lieu mémoriel : littérature et Shoah en RDA », in Alonso, Jesus, Wells, Amy, *Traces, empreintes, monuments : quels lieux pour quelles mémoires ? De 1989 à nos jours*, Limoges, Pulim, 2014, p. 229-239, ici p.232.

¹ Landmann, Salscia, *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*, op. cit., p. 25-26.

² L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur un avant-propos de Franz Beranek, ancien membre du parti nazi. Ces propos tendant à minimiser le rôle des nazis vont cependant disparaître de la deuxième édition de 1964 – signe que ces années constituent bien un moment charnière.

de ces manifestations et productions culturelles dans une nouvelle culture mémorielle. On peut en revanche affirmer que c'est précisément la confrontation au génocide qui a renforcé par la suite ce nouvel intérêt, chez les Allemands juifs et non-juifs, pour la culture yiddish. La convergence de ces deux facteurs a permis, en définitive, l'émergence des premières traductions de poésie yiddish au sein de l'Allemagne divisée.

C - Les premières traductions de poésie yiddish en Allemagne

1 - Le retour des chants du « ghetto » : de la construction littéraire à la réalité historique

En 1962, Max Mayer Sprecher, originaire de Pologne et alors enseignant de yiddish à l'université de Heidelberg, et Elsbeth Janda publient au sein de la maison d'édition Ehrenwirth à Munich le recueil *Lieder aus dem Ghetto*, premier recueil de chants yiddish publié depuis 1945. Bien qu'il s'agisse d'une première édition et non d'une réimpression¹, cette publication n'offre à première vue rien de radicalement nouveau : le titre, qui reprend quasiment mot pour mot le titre d'un des premiers recueils de poésie yiddish publié en allemand (*Lieder des Ghetto*, de Morris Rosenfeld, traduit par Berthold Feiwel en 1920), ainsi que la conception du recueil, constitué en grande partie de chants issus du folklore déjà traduits en allemand quelques décennies auparavant, inscrivent parfaitement cette anthologie dans le sillage des publications de la première moitié du XX^e siècle². Mais ce recueil introduit également deux célèbres chants yiddish traduits pour la première fois en allemand : le chant des Partisans « Zog nisht keynmol », écrit par Hirsch Glick en 1943 dans le ghetto de Wilno, ainsi que « S'brent » de Mordechai Gebirtig, écrit en 1937 à la suite du pogrom de Przytyk. Fritz Nötzoldt, dans l'introduction, justifie l'emploi du terme « ghetto » choisi pour le titre du recueil et revient sur son ambivalence :

Die Lieder dieser Sammlung haben ihre Heimat in den osteuropäischen Ghettos. Sie entstanden innerhalb der Mauern der Zwangssiedlungen, die von den Regierungen für die Juden geschaffen worden waren, und in den engen und düsteren Gässchen der Klein- und Mittelstädte des Ostens, den freiwilligen Ghettos, in die sich die Juden zurückzogen, um sich vor der übrigen Bevölkerung abzusondern und notfalls auch vor ihr zu schützen³.

¹ Le recueil présente les partitions, les paroles en transcription latine et une traduction littérale en allemand.

² Fritz Nötzoldt explique d'ailleurs s'être inspiré de l'anthologie de Fritz Mordechai Kaufmann publiée en 1920, *Die schönsten Lieder der Ostjuden*, pour la conception de cette anthologie.

³ Nötzoldt, Fritz, « Vorwort », in Janda, Elsbeth et Sprecher, Max, *Lieder aus dem Ghetto*, München, Ehrenwirth, 1962, p. 5.

Fritz Nötzoldt présente ce terme comme une réalité historique, tout en distinguant les ghettos « contraints » des ghettos constitués par les Juifs eux-mêmes. Pourtant, comme le rappelle Delphine Bechtel, jusqu’au début de la Seconde Guerre mondiale, « le “ghetto” est un mot qui ne s’emploie pas en Europe de l’Est, d’ailleurs il n’y avait pas de “ghettos” au sens étroit, tout au plus des quartiers juifs. Le “ghettos” est un terme créé en Allemagne en même temps que la *Ghettonovelle* qui célèbre en effet un monde traditionnel disparu¹ ». Le titre de ce recueil réactive donc bien plutôt un stéréotype allemand et s’inscrit ainsi dans une tradition propre à la culture germanophone. Mais en intégrant les chants de Hirsch Glick et de Mordechai Gebirtig, la réalité historique vient en quelque sorte percuter la construction littéraire ; derrière ce titre, dont l’ambiguïté crée une confusion problématique², la voix des poètes yiddish victimes de la Shoah, bien que mêlée à des chants issus du folklore, se fait entendre pour la première fois en Allemagne.

Cette même année, en Allemagne de l’Est – on ne peut encore une fois qu’être frappé par la concomitance de ces publications – la revue littéraire est-allemande *Sinn und Form* publie six poèmes yiddish de Mordechai Gebirtig (dont le chant « S’brent » , connu depuis quelques années déjà en RDA grâce à Lin Jaldati) ainsi que des poèmes de Chaim Semiatzki, traduits par Hubert Witt et réunis sous le titre « Gedichte aus dem Ghetto » : le terme « ghetto » ne cache cette fois-ci pas la même ambivalence puisque l’ensemble de ces poèmes (à l’exception de « S’brent », composé dès 1937) ont bien été écrits dans les ghettos de Cracovie et de Wilno pendant la Seconde Guerre mondiale ; une note à la fin du numéro précise que ces deux poètes « n’ont pas survécu à l’occupation nazie³ ». Il faut par ailleurs noter que l’ensemble de ces textes yiddish sont présentés comme des poèmes (« Gedichte ») : Witt semble ainsi vouloir les faire sortir du domaine du folklore – auquel les cantonnait le recueil *Lieder aus dem Ghetto* – pour les faire entrer dans le champ littéraire. Alors qu’une année auparavant, Hans Wagenbach affirmait dans cette même revue que les trois écrivains S.Y. Abramovitch, Sholem Aleykhem et Yitskhok Leybush Peretz représentaient « le début et le fin » de la littérature yiddish, Hubert Witt fait découvrir pour la première fois aux lecteurs est-allemands des poèmes yiddish écrits – et chantés – pendant la Seconde Guerre mondiale.

¹ Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue, littérature et construction nationale*, op. cit. p. 134-135.

² Lorsqu’en 1970, la maison d’édition Fischer a réédité ce recueil, le terme « Ghetto » a disparu du titre qui est devenu simplement *Jiddische Lieder*.

³ « Die beiden Lyriker haben die nazistische Okkupation nicht überlebt ». *Sinn und Form*, 1962, vol. 14, n°1, p.154.

Ces publications constituent donc les tout premiers poèmes traduits et publiés en Allemagne après 1945, poèmes qui vont ouvrir la voie aux anthologies de poésie yiddish en traduction allemande. Le tournant social et culturel que connaît alors l'Allemagne divisée fait ainsi peu à peu apparaître, à côté du personnage idéalisé du « *Ostjude* », la figure du poète-témoin.

2 - À l'Ouest : *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945* (1964)

C'est en 1964, quelques mois à peine après l'ouverture du procès de Francfort, qu'est publiée en RFA la toute première anthologie de poésie yiddish en langue allemande depuis 1945, *Yiddish Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*. Les bornes temporelles mentionnées dans le titre même dissipent d'emblée toute ambiguïté quant aux « ghettos » en question. En effet, cet ouvrage est l'œuvre de l'un des premiers historiens de la Shoah, Joseph Wulf.

Né à Chemnitz en 1912, Joseph Wulf grandit à Cracovie ; prisonnier du ghetto à partir de 1940, il commence alors à être actif au sein d'un groupe de résistants. Déporté à Auschwitz en 1943, il parvient à fuir le camp peu avant la fin de la guerre. Wulf passe les premières années d'après-guerre en Pologne, part ensuite pour la Suède puis se retrouve quelques années à Paris, où il fonde le Centre pour l'Histoire des Juifs Polonais. Wulf s'installe finalement à Berlin en 1952, où il reste jusqu'à son suicide en 1974. C'est dans l'immédiate après-guerre que Wulf débute, sur le sol allemand, en autodidacte et sans aucun soutien d'institution, sa carrière d'historien, ou plutôt, pour reprendre ses propres termes, son travail de « documentation » sur les crimes nazis. Il est ainsi l'un des tout premiers à publier en RFA, alors que le silence régnait encore, de nombreux ouvrages sur le Troisième Reich.

L'anthologie poétique, réunissant des poèmes écrits dans les ghettos pendant la Seconde Guerre mondiale, s'inscrit dans ce travail de documentation qui avait connu à partir du début des années 1960 un tournant, Wulf ayant alors décidé de ne plus uniquement se concentrer sur les criminels, mais de s'intéresser aux victimes – dont il avait fait partie – et à leurs multiples actes de résistance. Cette anthologie constitue en réalité une partie d'un projet de recherche bien plus vaste portant sur les différentes formes de production culturelle au sein des ghettos, avec pour objectif d'aller à l'encontre des préjugés selon lesquels les Juifs seraient restés passifs pendant le génocide.

Pourtant, si le point de départ de cette anthologie est bien un travail historique et mémoriel, le choix de Wulf – à première vue surprenant – de ne sélectionner que des poèmes de langue yiddish donne à cette publication une autre dimension. Car les textes présentés dans cette anthologie ne sont pas réduits à de simples documents historiques témoignant de

l'activité culturelle dans les ghettos : l'objectif de Wulf est également de faire découvrir au lecteur allemand, plus largement, le monde culturel et littéraire des Juifs d'Europe de l'Est, monde auquel l'historien se sentait particulièrement attaché. Comme le souligne Klaus Kempster, « Sein Ostjudentum [...] – er sei ein “galizischer Jude”, sagte Wulf oft, – war und blieb für ihn eine unbezweifelte Zugehörigkeit¹ ». Wulf avait grandi à Cracovie et entendait ses parents parler yiddish à la maison. Il montrait d'ailleurs, depuis qu'il était jeune, un intérêt particulier pour la littérature yiddish : avant la guerre, il était déjà entré en contact avec Sutzkever et Gebirtig, et il aspirait lui-même à une carrière littéraire. Après la guerre, il rencontre à Paris Chaim Grade et se lie d'amitié avec Lajzer Ajchenrand. C'est donc en tant qu'historien, mais aussi en tant que médiateur entre les cultures germanophone et yiddishophone que Wulf édite cette anthologie. Ce lien particulier qu'il n'a cessé d'entretenir avec le monde culturel² et littéraire des Juifs d'Europe de l'Est révèle par ailleurs le caractère plus personnel, voire intime, que revêtait pour l'historien ce projet de publication – en témoigne la dédicace, dans laquelle Wulf fait de cet ouvrage un « tombeau » pour sa famille exterminée : « Meinen in Vernichtungslagern des Dritten Reiches ermordeten Eltern und Geschwistern als Grabstein »³.

L'anthologie est publiée par la maison d'édition berlinoise Arani, fondée en 1947 par Arno Scholz⁴ qui avait édité en 1955 le travail pionnier de Joseph Wulf sur le Troisième Reich, *Das dritte Reich und die Juden*. Si Joseph Wulf est le responsable de l'édition de cet ouvrage, c'est sa secrétaire et collaboratrice, Iris von Stryk, qui est chargée de la traduction⁵. Originnaire d'une famille noble allemande des pays baltes, elle a travaillé une grande partie de sa vie avec Joseph Wulf, recopiant les manuscrits et assurant plusieurs travaux de traduction de textes anglais et yiddish⁶.

Les vingt-neuf poèmes sélectionnés par Joseph Wulf sont tous extraits de recueils publiés dans l'immédiate après-guerre, en Pologne, aux Etats-Unis mais aussi dans les camps

¹ Kempster, Klaus, *Joseph Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, p. 29.

² En 1965, un an après la publication de l'anthologie, Joseph Wulf enregistre un disque de chants yiddish avec le pianiste Friedrich Scholz, disque contenant des chants issus du folklore, mais aussi des chants de Gebirtig et deux chants écrits par Wulf lui-même dans le camp d'Auschwitz. Voir Kempster, Klaus, *Joseph Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland*, op. cit., p. 339.

³ Wulf, Joseph, *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*, Berlin, Arani, 1964, p. 5.

⁴ Comme le raconte Klaus Kempster, Joseph Wulf avait rencontré Arno Scholz par hasard, en 1954 ; Wulf considérait ce dernier, qui était alors membre du SPD et rédacteur en chef du journal berlinois *Telegraf*, comme l'un des « rares antinazis » qu'il avait pu rencontrer là-bas. Voir Kempster, Klaus, *Joseph Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland*, op. cit., p. 145.

⁵ Nous n'avons pu trouver aucune information sur sa connaissance du yiddish ; on peut postuler que ces traductions ont été réalisées en étroite collaboration avec Joseph Wulf.

⁶ *Ibid.*, p.299.

de DPs de Munich¹ et Bergen-Belsen² : les lecteurs allemands ont ainsi eu pour la première fois accès à une partie des œuvres publiées en Allemagne par les survivants de la Shoah à la fin des années 1940. Wulf choisit dans cette anthologie de mêler des poèmes anonymes à ceux reconnus mais encore pour la plupart inconnus en Allemagne, tels qu'Avrom Sutzkever, Yitskhok Katzenelson, Shmerke Kaczerginski ou Mordechai Gebirtig³ (poètes présentés dans des notes biographiques à la fin de l'anthologie) : deux chants extraits de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* sont traduits une nouvelle fois en allemand et publiés pour la première fois en Allemagne, tandis que les poèmes écrits par Mordechai Gebirtig dans le ghetto de Cracovie paraissent pour la troisième fois en l'espace de deux ans sur le sol allemand. Ce sont donc des œuvres majeures de la littérature yiddish de la Shoah qui sont ainsi réunies.

La double fonction de l'anthologie, à la fois travail historique à visée mémorielle et œuvre de médiation culturelle et littéraire, se reflète également dans l'introduction d'une quinzaine de pages rédigée par Joseph Wulf. Celle-ci est consacrée, d'une part, à la présentation des résultats de ses travaux de recherche sur la production culturelle dans les ghettos et, d'autre part, à l'histoire de la langue et de la littérature yiddish. Klaus Klempter, dans sa monographie consacrée à Joseph Wulf, souligne la vision très romantique et idéalisée que pouvait avoir Joseph Wulf du « monde du *shtetl* »⁴. Néanmoins, cette introduction très détaillée laisse apparaître une représentation du yiddish bien moins naïve et stéréotypée que l'ensemble des textes publiés jusqu'alors en Allemagne. Dans le panorama que Wulf offre de la littérature yiddish, ce dernier ne se limite pas aux trois grands classiques : il évoque non seulement la littérature yiddish ancienne, mais aussi la période particulièrement fertile qu'a représentée l'entre-deux-guerres pour la littérature yiddish. De surcroît, loin d'en faire une littérature « du ghetto » entièrement coupée du monde extérieur, il prend soin de souligner l'influence des littératures européennes⁵. Enfin, cette longue introduction constitue l'un des premiers textes publiés en Allemagne faisant explicitement de la Seconde Guerre mondiale un

¹ *Tsu zingen un tsu zogn*, édité par Ruben Lipschitz, Munich, 1949.

² *Zamlung fun KZ- un Ghettolider*, édité par Sami Feder, Bergen-Belsen, 1946.

³ Peu après la guerre, Wulf avait déjà rédigé l'introduction d'une anthologie consacrée à Gebirtig. Voir Klempter, Klaus, *Joseph Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland*, op. cit., p. 79.

⁴ « In jener Dekade entstanden auch diejenigen seiner Texte, die sich ganz allgemein mit dem Ostjudentum und dem Chassidismus befassten, seinem eigenen, nostalgisch verklärten kulturellen Hintergrund. Schon das Buch *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945* bezog sich auf eine idealisierte ostjüdische Shtetl-Welt und deren bedeutende Literaturproduktion ». *Ibid.*, p. 339.

⁵ « Nach den drei Klassikern folgt in der Yiddish-Literatur fast jeder Stil, jede Richtung des Westens. Aus der yiddischen Prosa und Lyrik der letzten siebzig Jahre wird das klar ersichtlich, denn die dem klassiker-Trio folgende Generation zeichnete sich durch Energie, Produktivität und leidenschaftlichen Kampf gegen die eigenen Überlieferungen aus [...] ». Wulf, Joseph, *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*, p.13.

moment de rupture et de destruction irréversible de la culture yiddish¹ : en cela, cette publication fait date.

La position particulière de Joseph Wulf, qui était originaire de Pologne et qui avait été et était encore, grâce aux écrivains qu'il côtoyait, en contact direct avec le monde culturel et littéraire yiddish, lui a permis de forger un tout autre discours sur cette littérature que celui habituellement entendu en Allemagne, discours qui trahissait certes une forme d'idéalisation mais qui n'était ni médiatisé ni façonné par le prisme de la culture allemande².

Il est clair que Joseph Wulf accordait une importance particulière à cette anthologie, qu'il a tenté de rendre visible auprès d'un vaste lectorat : avant même sa publication, il fait paraître dès 1963 des extraits dans deux périodiques juifs de RFA, l'*Allgemeine*³ et *Tribüne*⁴. Ces deux parutions sont constituées, d'une part, d'un extrait de l'introduction consacrée aux recherches de Wulf sur la production culturelle dans les ghettos, et d'autre part, de quatre poèmes de Sutzkever en traduction allemande « Exekution 1942 », « Die letzte Stunde », « Ein Schuhwaggon » et « Meine Worte sind wie Tränen. ». Il s'agit ainsi des premiers poèmes de Sutzkever en traduction allemande publiés dans un périodique allemand depuis 1945. Le poète est présenté au préalable dans une longue note biographique. Le lien d'amitié qui unissait Wulf et Sutzkever a sans nul doute permis à l'historien d'obtenir l'accord du poète yiddish pour la publication de ses traductions en allemand ; comme nous le verrons, la situation sera plus complexe pour l'anthologie publiée en RDA deux ans plus tard.

L'*Allgemeine* a également consacré un court article à cette anthologie peu après sa publication. Dans cet article, le journaliste ne prend cependant pas la peine de mentionner le nom des poètes représentés dans l'anthologie ; la traduction ne fait par ailleurs l'objet d'aucun commentaire ; on y lit seulement : « Es ist hierbei nicht wesentlich, ob diesen lyrischen und liedhaften Zeugnissen besonderer künstlerischer Wert zukommt oder nicht. Wesentlich ist ihre Herzen rührende unvergängliche Aussage, Dokument der Zeit, in der die Unmenschlichkeit regierte⁵ ».

¹ « Erst nach dem zweiten Weltkrieg wurde richtig offenbar, dass Hitler nicht nur Millionen von Juden ausgerottet, sondern auch ihre ganz einzigartige Kultur, ihren sonst nirgends in der Welt vorhandenen Lebensstil zerstört hatte ». *Ibid.*, p.14.

² Le choix de Wulf de ne pas utiliser l'orthographe allemande pour le mot « yiddish » et d'en faire un véritable *Fremdwort* (Wulf n'accorde même pas l'adjectif dans le titre « Yiddish-Gedichte ») souligne d'ailleurs son refus d'intégrer le mot à la langue allemande et de conserver ainsi l'altérité de cette culture.

³ Wulf, Joseph, « Kulturarbeit in den Gettos », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 19 mai 1963.

⁴ Wulf, Joseph, « Kulturarbeit in den Gettos », *Tribüne*, n°5, 1963, p.550-557.

⁵ [Auteur non précisé] « Jiddische Gedichte », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 11 décembre 1964.

Malgré les efforts de Wulf pour faire passer au lecteur allemand toute la richesse et la force littéraire du monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est, et alors même que cette anthologie contient des œuvres poétiques considérées comme des œuvres majeures de la poésie yiddish de la Shoah, c'est bien en tant que recueil de « documents » historiques que cette anthologie est lue et recensée. Si ces textes brouillent en effet la frontière entre document historique et texte littéraire et poétique, la réception qui en est faite en Allemagne, à une époque où se manifeste au sein de la population allemande la volonté (encore timide) de se confronter à la voix du témoin, révèle la difficulté à prendre en compte la dimension proprement poétique de ces textes, comme si la recherche esthétique ne pouvait être compatible avec le geste de témoignage¹. Ce regard porté en Allemagne sur la poésie yiddish de la Shoah, et sur la poésie yiddish en général, continuera, dans les décennies suivantes, à influencer l'introduction et la réception de ces œuvres.

3 - À l'Est : *Der Fiedler vom Getto* (1966)

Deux ans après une première anthologie publiée en RFA paraît en RDA l'anthologie de poésie yiddish *Der Fiedler vom Getto*, éditée et traduite par un traducteur encore inconnu, Hubert Witt. Ce projet de publication a en réalité vu le jour bien plus tôt, dès le début des années 1960. C'est donc la longue histoire de cette anthologie qu'il s'agit de retracer.

Walter Höllerer résume ainsi la spécificité de l'anthologie littéraire :

Die Anthologien erweisen sich als ein Zwischenfeld zwischen poetologischen und politischen Programmatikern, Pädagogen, kalkulierenden Verlegern, Autorengruppen und Lesergruppen. Sie bilden eine der wenigen konkret fassbaren und überblickbaren Verschränkungszonen von Literarischem und Gesellschaftlichem, die literatursoziologischen und stilkritischen Untersuchungen zugleich zugänglich sind².

Si toute anthologie littéraire est le résultat d'imbrications entre les domaines politique, socio-culturel et littéraire, les anthologies publiées en RDA en constituent pour ainsi dire un cas paroxystique. Bien qu'il paraisse indispensable de rappeler les contraintes politiques et

¹ Luba Jurgenson souligne à juste titre la prétendue « incompatibilité », dans la culture occidentale, entre recherche poétique et geste de témoignage : « Ces écrits, qui obligent le traducteur à une recherche d'ordre esthétique, mettent en jeu des figures poétiques implicitement identifiées dans notre culture comme incompatibles avec la véridicité ». Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p.863-922, ici p.880.

² Höllerer, Walter, « Vorwort », in Bark, Joachim, Dietger, Pforte, *Die deutschsprachige Anthologie Band 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800 - 1950*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1970, p. VII.

sociales qui ont en partie déterminé l'anthologie, et bien que celle-ci s'inscrive dans le contexte socio-culturel de l'époque, il faut néanmoins voir que cette publication et son succès inattendu ont constitué *stricto sensu* un événement qui a marqué durablement la réception de la poésie yiddish en RDA, puis au sein de l'Allemagne réunifiée.

a - De l'anthologie mémorielle au panorama poétique – histoire d'une publication sous la RDA

C'est en 1963 que Hubert Witt présente pour la première fois à la maison d'édition Reclam son manuscrit : il s'agissait alors d'une cinquantaine de poèmes yiddish traduits par ce dernier et extraits de l'anthologie *Dos lid iz geblibn*, anthologie publiée en Pologne par Binem Heller en 1951 et qui réunissait trente-six poètes yiddish polonais tués pendant la Seconde Guerre mondiale.

Comment Hubert Witt avait-il découvert cette anthologie, et comment en était-il venu à ce projet de traduction et d'édition ? Contrairement au cas de Joseph Wulf, il est bien moins aisé de comprendre les facteurs qui ont mené à la naissance de ce premier projet. Car Hubert Witt, alors âgé de 28 ans, n'avait a priori aucun contact avec le monde yiddishophone. Né à Wrocław en 1935 dans une famille allemande non-juive, Witt fuit la ville avec sa famille à la fin de la guerre et s'installe en Saxe-Anhalt. Après des études de germanistique à Leipzig, il devient en 1959 lecteur à la maison d'édition Reclam. Non seulement Witt n'était pas Juif, mais il vivait de surcroît dans une ville dans laquelle les Juifs – et *a fortiori* les Juifs yiddishophones – n'étaient que peu présents¹: la découverte par Hubert Witt de la littérature yiddish et son apprentissage de la langue en autodidacte au tout début des années 1960 sont difficiles à expliquer et à interpréter. Il est cependant clair que c'est grâce à sa maîtrise du moyen haut allemand que Hubert Witt a pu avoir un premier accès à la langue yiddish².

Nous n'avons pu déterminer dans quelles circonstances Hubert Witt découvre l'ouvrage *Dos lid iz geblibn*, publié par la maison d'édition polonaise Yidish Bukh. Mais il est sûr que Witt a commencé son travail de traduction au plus tard au début des années 1960, puisqu'il publie ses premières traductions de poèmes extraits de l'anthologie dans le premier numéro de l'année 1962 de la revue *Sinn und Form*. Un an plus tard, il présente donc son

¹ En 1970, la communauté juive de Leipzig n'était constituée que de 98 personnes. Voir Niether, Hendrik, *Leipziger Juden und die DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, p.221.

² Sa fille, Ines Eck, résume ainsi : « [er] kam über Brotarbeit (...) vom Mittelhochdeutschen ins Jiddische ». Communication personnelle, courriel du 26 juillet 2019. Elle revient également, pour expliquer l'intérêt de Witt pour la culture yiddishophone, sur son enfance à Wrocław, l'exil qu'il a vécu à l'âge de dix ans et sa difficulté à s'intégrer dans l'Allemagne d'après-guerre, qui semble avoir fait de lui un étranger sur le sol allemand.

manuscrit à la maison d'édition Reclam, qui avait soutenu d'emblée le projet de Witt et prévoyait alors la publication de l'anthologie pour l'année 1964.

Reclam faisait partie pendant la guerre froide des « maisons d'édition parallèles » (*Parallelverlage*¹) et possédait ainsi un siège à l'Est (Leipzig) et un autre à l'Ouest (Stuttgart) ; elle constituait par ailleurs, avec Insel, l'une des rares maisons d'édition privées en RDA. Reclam (Leipzig) n'avait jusqu'à cette date publié aucun ouvrage de littérature yiddish, domaine alors réservé en RDA à Volk und Welt. En revanche, la maison d'édition était réputée pour ces éditions d'anthologies poétiques en format poche : si bon nombre de ces anthologies répondaient clairement aux exigences de la SED² – surtout depuis l'arrivée de Marquardt³ –, certaines publications des années 1960 montrent que la maison d'édition n'était pas pour autant enferrée dans le dogme socialiste et accordait une place particulière à la poésie étrangère, au-delà de la poésie soviétique⁴. On peut dès lors comprendre l'intérêt suscité par ce projet d'anthologie de poésie yiddish, qui pouvait en partie s'inscrire dans la tradition socialiste et antifasciste tout en faisant découvrir au lecteur est-allemand des œuvres poétiques encore inconnues en Allemagne.

Si Hubert Witt est parvenu, en autodidacte, à proposer une première mouture de ses traductions, le manque d'ouvrages de référence en RDA⁵ ainsi que l'isolement du traducteur ont rendu le travail de relecture et la constitution des différents péri-textes censés accompagner l'anthologie particulièrement complexes⁶. Hubert Witt, en accord avec Hans Marquardt, décide alors de se tourner vers la Pologne et organise un voyage à Varsovie de façon à entrer

¹ L'existence de ces maisons d'édition « parallèles », qui avaient jusqu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale leur siège à Leipzig, s'explique par l'histoire spécifique de la ville, occupée à la fin de la guerre par les troupes américaines ; lorsque celles-ci se sont retirées, les officiers américains ont proposé à cinq maisons d'édition de déplacer leur siège à l'Ouest. Pour éviter une fuite massive vers l'Ouest, les Soviétiques ont décidé en 1946 d'accorder une licence à plusieurs maisons d'édition privées, dont Reclam et Insel. Un arrêté datant de 1953 empêchait cependant l'exportation à l'Ouest des titres édités à l'Est. Voir à ce sujet Links, Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage: die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin, Ch. Links Verlag, 2010, p. 19-22.

² Citons à titre d'exemple *Wir sind die rote Garde. Proletarische-revolutionäre Literatur 1914-1933*. Reclam a publié également de nombreuses anthologies de poésie russe.

³ Comme le souligne Wolfgang Emmerich, « Mit der Berufung von Hans Marquardt zum Chefredaktor 1953 kommt ein frischer, oder sagen wir ruhig: realsozialistischer Wind in den Leipziger Verlag, auch, was die Lyrik angeht ». Emmerich, Wolfgang, « Deutsche Lyrik auf getrennten Wegen », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen*, Berlin: Ch. Links Verlag, 2016, p. 212-234, ici p. 218.

⁴ *Ibid.*, p. 222-223.

⁵ Le premier dictionnaire yiddish-allemand a été publié à l'Ouest en 1962.

⁶ « Leider hat sich im Laufe der Arbeit unerwartet herausgestellt, dass man nur mit den in unserer Republik erreichbaren Hilfsmitteln diesen Ansprüchen nicht gerecht werden kann. So ist offenbar niemand zu finden, der aus genauer Kenntnis der jiddischen Sprache und Literatur die Übertragungen auf ihre Qualität hin prüfen und uns über die Entwicklung der neueren jiddischen Lyrik, speziell die in unserer Auswahl vertretenen Autoren Näheres mitteilen könnte. [...] Die seltenen jüdischen Nachschlagwerke, die den Faschismus überdauert haben, stammen günstigstenfalls von der Mitte der zwanziger Jahre, und sind für unsere Zwecke völlig unergiebig ». Lettre de Kretschmar (Reclam-Verlag) à Karl Dietzel (Ministère de la Culture), 2 septembre 1963, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

en contact, d'une part, avec les personnes travaillant au sein de la maison d'édition Yidish Bukh, et d'autre part, avec l'Institut historique juif de Varsovie, alors dirigé par Bernard Mark. La lettre envoyée au ministère de la Culture en vue d'obtenir une autorisation de séjour en Pologne pour Hubert Witt révèle l'importance qu'accordait la maison d'édition à cette publication :

Koll. Witt hat für das Planjahr 1964 die erste Sammlung polnisch-jiddischer Gedichte vorbereitet und übertragen, die in unserer Republik erscheinen wird. [...] Da in jüdischen Kreisen des Auslands (Polen, Palästina, Frankreich, USA) selbst Zeitschriftenveröffentlichungen jiddischer Literatur sorgsam registriert werden, ist dort mit einiger Aufmerksamkeit zu rechnen, und es wird nicht nur für den Verlag zur Prestigefrage, eine möglichst gründliche, materialreiche Ausgabe vorzulegen¹.

Il en allait donc du « prestige » de la maison d'édition, mais aussi de la RDA, auprès des pays voisins – et du bloc de l'Ouest. L'ensemble des lettres destinées au ministère de la Culture doivent bien évidemment être lues et interprétées avec prudence : souligner la fonction politique de l'anthologie était bien sûr un moyen d'échapper à la censure. Mais le soutien sans réserve qu'a obtenu Hubert Witt de la part de la maison d'édition et les nombreuses démarches réalisées par Hans Marquardt pour permettre cette publication témoignent bien de la conscience qu'avait l'éditeur du profit – avant tout symbolique – que celui-ci pouvait tirer de cette anthologie.

Marquardt a obtenu rapidement et sans difficulté cette autorisation du ministère. Witt fait ainsi un premier séjour à Varsovie en décembre 1963 et rencontre Ber Mark. C'est une rencontre capitale qui amène Witt à bouleverser le projet initial : car Ber Mark, grand connaisseur du monde culturel et littéraire yiddish², se montre particulièrement enthousiaste à l'idée de cette première anthologie poétique³ en allemand publiée en RDA, et invite Hubert Witt à élargir le spectre des poètes représentés, de façon à offrir un véritable panorama de la poésie yiddish, allant des classiques aux poètes contemporains, tout en se concentrant sur les poètes nés ou bien ayant vécu et écrit en Pologne. Le manuscrit passe ainsi de cinquante à

¹ Lettre du 2 septembre 1963, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

² Ber Mark a été, avant sa nomination à la tête de l'Institut historique juif de Pologne, rédacteur en chef d'une revue yiddish, *Dos naye lebn*, et a rédigé en 1954 un essai en yiddish sur les écrivains juifs morts dans les camps de concentration : *Di umgekumene shraybers fun di getos un lagern*, Varsovie, 1954. Voir au sujet de Bernard Mark : Kichelewski, Audrey, « Être un historien juif en Pologne communiste : Bernard Mark (1908-1966), directeur de l'Institut d'histoire juive de Varsovie », in *Terres promises : Mélanges offerts à André Kaspi*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 527-604.

³ Dans une lettre destinée à Reclam, Mark souligne également le rôle politique joué par cette première anthologie de poésie yiddish en allemand publiée en RDA : « Es handelt sich hier um ein Projekt von großer Bedeutung [...]. Wir möchten betonen, dass die Herausgabe dieser so gründlich und sorgfältig erarbeiteten Publikation auf deutschem Boden eine Angelegenheit größter Wichtigkeit ist, auch von politischen Überlegungen her ». Lettre du 4 juin 1965, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

207 poèmes, soixante poètes yiddish étant désormais représentés, dont presque la moitié était alors encore en vie.

Cette nouvelle conception de l'anthologie a eu pour première conséquence de confronter le traducteur – non-juif et encore inconnu – et la maison d'édition est-allemande à la réaction de ces poètes. Le premier à régir n'est cependant pas l'un des poètes représentés, mais Joseph (Yoysef) Bernfeld, yiddishiste (et germaniste) qui vit alors à Paris et avait eu vent de ce projet de publication. Celui-ci, dans une lettre destinée à la maison d'édition Reclam, ne cache pas son inquiétude : « [es] handelt sich nicht darum, eine gewissermaßen kleinliche Neugierde zu befriedigen, „wer eigentlich Herr Hubert Witt ist“. Das Problem ist ein tieferes und, nach meinem Dafürhalten, ein allgemeines. »¹. Il joint à ce courrier une lettre destinée à Hubert Witt, lui demandant de présenter et d'expliquer en détail son projet de publication.

Il se trouve que, quelques jours avant la réception de cette lettre, en novembre 1965, Marquardt avait commencé à envoyer à chaque poète encore en vie représenté dans l'anthologie un courrier dans lequel celui-ci demandait l'autorisation de publier quelques-uns de leurs poèmes en traduction allemande et réglait les questions de rémunération². Dans la mesure où ce nouveau projet d'anthologie avait vu le jour dès l'année 1964, on peut s'étonner que la maison d'édition attende la fin de l'année 1965 – la demande d'impression avait alors déjà été envoyée – pour en avertir les poètes : Marquardt et Witt avaient-ils envisagé dans un premier temps de publier l'anthologie sans demander au préalable l'accord des écrivains yiddish ? Est-ce Ber Mark qui, en contact avec le monde littéraire yiddish et connaissant – ou devinant – la réaction de certains poètes, les a incités à écrire à ces derniers avant de publier l'anthologie ? Quoi qu'il en soit, ces courriers ont été envoyés dans la précipitation³. Si Hubert Witt était déjà entré en contact avec quelques poètes⁴, la maison d'édition a dû dans la majorité des cas présenter le traducteur, et rassurer les poètes en insistant sur le fait que celui-ci faisait partie d'une nouvelle génération qui n'avait pas participé à la Seconde Guerre mondiale, ainsi que sur le rôle joué par les membres de l'Institut historique juif de Varsovie –

¹ Lettre à la maison d'édition Reclam, 16 novembre 1965. Bernfeld envoie le 14 décembre 1965 une seconde lettre à la maison d'édition, après avoir reçu une réponse de Hubert Witt qui a de toute évidence rassuré le yiddishiste : « Ich habe unterdessen einen sehr ausführlichen Brief von Hubert Witt erhalten, der sehr aufschlussreich ist und meine Erwartungen im besten Sinne bestätigt hat ». Fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

² Marquardt propose à l'ensemble des écrivains de leur envoyer dix exemplaires de l'anthologie en guise d'honoraires.

³ La maison d'édition n'avait d'ailleurs pas connaissance de l'adresse de la plupart des poètes et a dû dans un premier temps écrire à différentes institutions pour les contacter.

⁴ Notamment Pawel Cybulski et Dovid Sfarid. Voir les lettres du 18 novembre, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

deux informations majeures censées consolider la légitimité du traducteur allemand¹. Aucun poète n'a répondu par un refus ; la majorité a en effet donné son accord², l'autre partie n'a pas répondu – certains, à l'instar d'Itzik Manger, n'ont tout simplement pas reçu la lettre de la maison d'édition³, mais d'autres, de toute évidence, ont refusé de répondre. C'est le cas d'Avrom Sutzkever, qui avait pourtant, si l'on en croit Marquardt, donné son accord à Ber Mark lors de leur rencontre à Paris en janvier 1965, mais qui n'a pas répondu aux sollicitations de la maison d'édition⁴. Witt et Marquardt ont manifestement décidé de se passer de l'accord de ces poètes. Il faut donc bien voir que la publication de cette anthologie en RDA ne s'est pas faite sans conflits (bien que latents) et qu'elle constitue aussi, en partie, un passage en force.

L'une des étapes les plus périlleuses, à savoir l'autorisation d'impression, délivrée par l'administration de l'édition et du commerce du livre (*Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*)⁵, a en revanche été franchie, semble-t-il, sans difficulté. Dans le rapport particulièrement long envoyé par la maison d'édition, Marquardt semble faire son possible pour éviter la censure : l'éditeur y insiste particulièrement – et comme il se doit – sur l'origine prolétaire de nombreux poètes⁶ ainsi que sur leurs activités de résistants, voire de révolutionnaires, mais souligne également la fonction politique et la portée symbolique d'une telle anthologie⁷. Marquardt réussit semble-t-il à convaincre la « HV », qui donne rapidement son accord pour l'impression, alors même que la censure était, dans les années 1960,

¹ « The translator and editor Hubert Witt belongs to a new generation, which grew up in Germany after the war. [...] In some members of the Jewish Historical Institute in Warsaw he found good advisors for his collection ». Lettre du 18 novembre 1965 envoyée aux poètes yiddish, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

² Parmi ceux-ci, on retrouve Chaim Grade, Rokhl Korn, Marc Chagall ou Melech Ravitch.

³ C'est le cas, entre autres, de Dovid Eynhorn, Rajzel Zychlinski, Kadye Molodovski et Itzik Manger ; ce dernier a reçu cependant la seconde lettre de la maison d'édition, annonçant la publication de l'anthologie, mais a, d'après Efrat Gal-Ed, refusé d'y répondre – Itzik Manger ne voulait pas voir son œuvre publiée en Allemagne.

⁴ « Umso mehr bedauern wir, dass wir nur auf Umwegen Ihre Zustimmung erhielten und nicht eine persönliche Antwort auf unseren Brief bekommen haben, in dem wir Ihnen die Übersetzungen mit der Bitte um Einverständnis zusandten. Vielleicht hätte die Auswahl repräsentativer und charakteristischer, noch mehr in Ihrem Sinne getroffen werden können, wenn uns Ihr Rat zugute gekommen wäre. [...] Nun müssen wir uns leider mit unseren eigenen Auswahlergebnissen begnügen und mit Ihrer Zustimmung, die Sie im Januar 1965 in Paris gegenüber Professor Bernard Mark geäußert haben ». Lettre de Marquardt à Sutzkever, 1er août 1966, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

⁵ La *Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel*, administration faisant partie du ministère de la Culture de la RDA, avait été créée en 1963 et était chargée de délivrer les « autorisations d'impression » (*Druckgenehmigung*) pour tout ouvrage publié en RDA : les maisons d'édition devaient ainsi envoyer un rapport présentant l'ouvrage et des avis (« Gutachten ») émis par un lecteur de la maison d'édition ainsi qu'une personne extérieure.

⁶ « Viele der jiddischsprachigen Autoren sind schreibende Autoren und Arbeiter-Schriftsteller [...] und andere, Mitglieder sozialistischer oder kommunistischer Organisationen; viele Poeten bürgerlicher Herkunft kämpften in der revolutionären Bewegung. Verschiedene waren Partisanen ». Bundesarchiv, DR1 / 2199.

⁷ Marquardt déclare ainsi dans le rapport envoyé à la « Hauptverwaltung für Buchhandel und Verlage » : « Diese Sammlung (..) sollte unbedingt in diesem Jahre erscheinen. Nicht nur das zwanzigste Jahr der Befreiung, auch andere, aktuell-politische Anlässe lassen dies höchst dringlich erscheinen ». Bundesarchiv, DR1 / 2199.

particulièrement active, et visait tout particulièrement les anthologies poétiques¹. Il semble que le régime est-allemand avait déjà perçu, grâce à Lin Jaldati – devenue depuis quelques années « chanteuse-diplomate »² – le profit qu’il pouvait tirer, vis-à-vis des pays occidentaux, de toutes les manifestations et productions culturelles est-allemandes liées à la culture yiddish et la mémoire juive. La possibilité d’une instrumentalisation politique de l’ouvrage visant à contrer les accusations d’antisémitisme portées à l’égard du régime communiste a permis sans aucun doute l’impression et la publication rapides de l’anthologie.

Malgré les efforts faits par l’éditeur pour parvenir à publier l’anthologie en 1965, à l’occasion du vingtième anniversaire de la libération des camps, *Der Fiedler vom Getto* n’a été publié qu’en 1966, et ce en grande partie en raison de l’état de santé de Ber Mark, chargé de la préface mais qui tombe gravement malade en 1965 et est mort un an plus tard.

Si toute anthologie représente bien, comme le résume Christine Lombez, à la fois « la synthèse culturelle d’une époque » et une « unité de mesure de la volonté et de la « force de traduction qui s’est manifestée à un moment donné dans une culture d’accueil »³, l’anthologie *Der Fiedler vom Getto*, réunissant 207 poèmes traduits dans leur grande majorité pour la première fois en allemand, est révélatrice d’une véritable « force de traduction » en RDA, rendue possible grâce au travail de Witt, de Mark et des autres médiateurs.

b - Structuration et constitution de l’anthologie – des péri-textes au texte, entre politique et poétique

Les textes qui entourent et structurent une anthologie jouent un rôle fondamental, ceux-ci donnant aux poèmes réunis une ligne directrice et un cadre interprétatif. Comme le résume Carmen Reichert,

Als Werk eines Herausgebers oder einer Herausgeberin, der oder die selbst einen literarischen Hintergrund haben kann, aber nicht muss, setzt die Anthologie Literaturzitate in ein neues Verhältnis. Dieses Verhältnis wird maßgeblich definiert durch die Gabe des Titels der Sammlung und durch Vor- und Nachworte, deren explizites Ziel die Lenkung der Lektüre ist. [...] Die Motivation der Anthologistin oder des Anthologisten kann überwiegend

¹ Voir Barck, Simone, « Die Anthologitis – ein Phänomen des Literaturbetriebs in der DDR », in Häntzschel, Günter (éd.), *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien*, Harrassowitz Verlag, Wiesbaden, 2005, p. 1-14.

² Lin Jaldati a fait une tournée dans les pays occidentaux à la fin des années 1950 en tant que chanteuse juive communiste et survivante de la Shoah – tournée fortement encouragée par le régime est-allemand. Voir à ce sujet Shneer, David, « Yiddish Music and East German Antifascism: Lin Jaldati, Post-Holocaust Jewish Culture, and the Cold War », *The Leo Baeck Institute Year Book*, op. cit.

³ Lombez, Christine, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle : réception et interaction poétique*, Tübingen, Niemeyer, 2009, p. 35.

literarischer, ebenso gut aber auch politischer Natur sein. Entsprechend kann das politische Programm der Anthologie die Auswahl der Texte dominieren und zugleich Deutungsrichtungen vorgeben¹.

Les anthologies publiées sous la RDA constituent à cet égard un cas bien spécifique : si la fonction politique apparaît de façon d'autant plus évidente, les périclives pouvaient également servir d'écran permettant de dissimuler des textes en réalité bien plus subversifs que ce que la préface ou la postface ne laissaient penser. Car la première fonction des périclives était en réalité de permettre à l'ouvrage de passer la barrière de la censure². Par ailleurs, textes et périclives ne constituent pas nécessairement un ensemble cohérent, les textes pouvant déborder du cadre interprétatif donné par l'introduction ou suggéré par le titre : ce sont donc ces tensions et ces paradoxes, particulièrement visibles dans l'anthologie de Witt, qu'il convient de mettre en lumière.

Le titre de l'anthologie, *Der Fiedler vom Getto*, n'a été décidé que relativement tard : dans le premier dossier de demande d'impression envoyé par la maison d'édition au printemps 1965, Marquardt ne donne que le « titre de travail », « Jüdische Gedichte » (et non « Jiddische Gedichte »). Ce n'est qu'à la fin de l'année 1965 que Witt et Marquardt décident de reprendre le titre d'un poème de Sutzkever présent dans l'anthologie. Il est évident que ce titre permettait avant tout, en réactivant deux stéréotypes liés aux Juifs d'Europe de l'Est maintes fois repris en Allemagne, – le « ghetto » d'une part, qui semble encore au milieu des années 1960 un mot-clé pour toute anthologie de chants ou de poèmes yiddish, et la figure du violoniste, qui avait connu un regain de popularité depuis le succès de la comédie musicale *The Fiddle on the Roof* – de ramener l'inconnu au connu, l'étranger au familier. C'est à ce même personnage idéal-typique de l'« Ostjude » violoniste que fait écho le tableau de Chagall choisi pour la couverture de l'anthologie, tableau très populaire et que l'on retrouve régulièrement en guise d'illustration du monde des Juifs d'Europe de l'Est. Ainsi, le titre et la couverture, à l'instar de la plupart des manifestations culturelles de l'époque, renvoient le lecteur allemand à un monde en réalité entièrement façonné par l'espace germanophone et

¹ Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder*, op.cit., p. 34.

² Comme l'explique Wolfgang Thierse, « Um die Zensur zu überwinden, gelegentlich auch zu übertölpeln, bedurfte es immer wieder mehr oder minder virtuoser Kunststücke der politisch-ideologischen « Einordnung » von Texten in Verlagsgutachten, in Vor- oder Nachworten, damit sie publizierbar waren und dem Leser einen Rahmen für seine Interpretation gaben. Nicht selten waren das Prozeduren, die Jahre dauern konnten und nicht immer zum Erfolg führten ». Thierse, Wolfgang, « Zwischen Anpassung und kontrollierter Aufmüpfung », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen*, op. cit., p. 12-15, ici p. 13.

plus généralement, par la culture occidentale – un monde familier et idéalisé qui ne laisse pas d’emblée planer l’ombre de la Shoah.



Figure 1 : Couverture de l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* (1966)

L’anthologie s’ouvre sur une introduction rédigée par Ber Mark retraçant l’histoire de la littérature yiddish et se clôt sur une postface rédigée par l’éditeur et traducteur Hubert Witt, davantage centrée sur l’anthologie. Le titre de l’introduction, « Dichtung eines ermordeten Volkes », contraste avec l’univers évoqué par le titre et l’illustration : tout comme l’introduction de l’anthologie *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*, il marque bien une rupture dans la représentation du monde culturel yiddish en Allemagne : celui-ci n’y apparaît plus comme un monde idéalisé mais bien comme le monde assassiné par les nazis. Ce texte ouvrant l’anthologie inscrit ainsi clairement l’ouvrage dans la culture mémorielle qui commence alors à émerger dans l’Allemagne divisée. Dans cette longue introduction, Ber Mark retrace en détails l’histoire de la littérature yiddish moderne en Pologne jusqu’à la période d’après-guerre, et souligne, tout comme Marquardt dans le dossier de demande d’impression, le caractère populaire, prolétaire et socialiste de ce monde littéraire. Les écrivains sont ainsi représentés : « Arbeiter, Handwerken, rebellierende Adepten der Talmudschulen, Autodidakten. Sie waren Blut vom Blute und Fleisch vom Fleische des

Volkes »¹. La poésie yiddish polonaise de l'entre-deux-guerres se retrouve divisée en trois courants : la poésie socialiste et révolutionnaire, la poésie religieuse et populaire, et enfin la poésie « individualiste » ou « individualiste-sentimentale », sur laquelle Mark ne s'arrête guère². Ce dernier s'efforce par ailleurs de mettre en avant les poètes yiddish résistants ayant combattu activement pendant la guerre³. Il est clair que Ber Mark, qui connaissait bien le fonctionnement des institutions communistes, avait de toute évidence anticipé les attentes du ministère de la Culture et orienté son panorama de la littérature yiddish en fonction⁴.

Dans la postface, Hubert Witt aborde l'histoire de la publication et sa pratique de la traduction tout en justifiant le choix des poèmes présents dans l'anthologie :

Die Auswahl ist nicht von ästhetischen Kriterien bestimmt, wenngleich auch Eigenart und Kraft, Motivik, Themen- und Bilderwelt jiddischer Lyrik sichtbar werden sollten. [...] Benannt und unausgesprochen ist die jüdische Tragödie das Hauptthema der Auswahl. Selbst die idyllischen Gedichte bekommen von daher eine ungeheuerliche Dimension⁵.

En plaçant la question esthétique au second plan, Witt semble s'inscrire dans une certaine vision de la littérature et du rôle qui lui était dévolu au sein de la RDA des années 1960⁶. Mais ce qui frappe est davantage le sujet de l'anthologie tel qu'il est énoncé par Witt : car mettre ainsi l'accent sur la singularité de la « tragédie juive » et en faire le thème central de l'anthologie tranche nettement avec le discours officiel tenu en RDA sur la Shoah et paraît – *a fortiori* dans une anthologie – pour le moins audacieux. L'introduction de Mark ainsi que la postface invitent à lire l'ensemble de l'anthologie à travers le prisme de la Shoah, tout en sortant de l'opposition habituelle entre la victime juive prétendument passive et le combattant

¹ Mark, Bernard, « Dichtung eines ermordeten Volkes », in Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, p.8.

² « Sehnsucht bestimmt auch die dritte Strömung – die individualistisch-sentimentale, die außer ihrem Schöpfer, dem früh verstorbenen Lejb Najdus, größere Dichter nicht hervorbrachte ». *Ibid.*, p.13.

³ Mark avait à cœur de montrer plus généralement l'activité résistante des Juifs ; il avait d'ailleurs publié un ouvrage sur l'insurrection du ghetto de Varsovie, ouvrage traduit en allemand et publié en RDA en 1957 chez Dietz.

⁴ La politique antisémite du régime stalinien est ainsi passée sous silence, et l'exécution des écrivains yiddish (entre autres Peretz Markish, Itzik Fefer, Dovid Bergelson) par Staline la nuit du 12 août 1952 n'est évoquée que dans une parenthèse (voir *Der Fiedler vom Ghetto*, *op. cit.*, p.19). L'URSS est ainsi présentée tantôt comme l'unique refuge pour les Juifs en exil pendant la guerre, tantôt comme l'un des foyers de la « Renaissance » yiddish à partir des années 1950. Pourtant, bien que la mort de Staline ait mis fin à la vague d'antisémitisme, on ne peut en aucun cas parler de « Renaissance yiddish » au sein de l'Union soviétique : certes, un nouveau périodique yiddish vit le jour, *Sovetish heymland*, mais très peu d'œuvres en yiddish ont été publiées. Voir à ce sujet Pinkus, Benjamin, *The Jews of the Soviet Union. The history of a national minority*, *op. cit.*, p. 273-280.

⁵ Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, *op. cit.*, p.276.

⁶ Comme le rappelle Gabriele Pizarz-Ramirez, « Bis in die siebziger Jahre wurden Kunst und Literatur unmittelbar in die Lösung gesamtgesellschaftlicher Aufgaben einbezogen. [...] Kunst beschränkt sich auf eine Form der Erkenntnis ». Pizarz-Ramirez, Gabriele, « Internationale Kurzprosa in Anthologien der Deutschen Demokratischen Republik: Die Reihe « Erkundungen », in Kittel, Harald (éd.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 199-239, ici p. 202.

antifasciste : malgré l’empreinte évidente du discours communiste présente dans l’introduction, la dimension subversive de l’ouvrage est donc perceptible d’emblée à la lecture des péritextes.

L’introduction et la postface donnent en tout cas à cette anthologie un double cadre interprétatif : poésie prolétaire, socialiste et résistante d’une part, « tragédie juive » d’autre part. Et pourtant, l’ensemble des poèmes sélectionnés – les poètes étant classés par ordre chronologique, et à chaque fois précédés d’une courte notice biographique rédigée par Ber Mark – dépassent de toute évidence ce cadre annoncé dans les péritextes.

L’anthologie est constituée quasi exclusivement de premières traductions¹ et réunit de nombreux poèmes écrits pendant la Seconde Guerre mondiale : on y retrouve ainsi des poètes résistants représentés dans l’anthologie de Joseph Wulf, tels que Katzenelson (Hubert Witt traduit trois chants extraits de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*), Gebirtig ou Sutzkever ; c’est le célèbre chant de résistance de Hirsch Glik, « Zog nisht keyn mol », qui vient – symboliquement – clore l’anthologie. Witt traduit également pour la première fois en allemand des poèmes-témoignages de poétesses yiddish encore inconnus en Allemagne telles Rajzel Zychlinski ou Rokhl Korn.

Mais l’ouvrage recèle en réalité un caractère bien plus hétéroclite : toute une partie de l’anthologie est ainsi consacrée à des œuvres écrites avant la Seconde Guerre mondiale et qui ne s’inscrivent pas nécessairement dans les courants de la poésie socialiste et prolétarienne : la constitution de l’anthologie est surtout remarquable en ce qu’elle donne un aperçu de la diversité de la poésie yiddish et de ses courants d’avant-garde, que ce soit à travers les poètes issus du courant Yung Vilne (Hadassa Rubin, Leyzer Volf) ou du courant moderniste Khalyastre (Melekh Ravitsh ou Uri-Zwi Grinberg) – même si, en se limitant à la poésie écrite en Pologne, l’anthologie ne représente pas les courants nés en URSS ou aux Etats-Unis. Il faut par ailleurs noter l’absence de Peretz Markish, poète ayant vécu à Varsovie et l’un des plus célèbres représentants de l’avant-garde poétique yiddish : cette absence a très vraisemblablement des raisons politiques et constitue un cas d’autocensure, Markish ayant été

¹ Les seuls poèmes faisant exception sont ceux de Katzenelson, Kaplan, Gebirtig et Hirsch Glik, déjà traduits dans les anthologies parues en RFA les années précédentes ; concernant les poèmes écrits avant la Seconde Guerre mondiale, nous n’avons trouvé que deux poèmes déjà traduits au début XX^e siècle par Fritz Mordechai Kaufmann : « Auf deinem Balkon », de Peretz (*Die Freistatt: alljüdische Revue*, n°1, avril 1913) et « Elegie » de Dovid Eynhorn (*Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°5, 1913). Rappelons que la traduction proposée par Kaufmann est une traduction en prose. Il n’est cependant guère probable que Witt ait eu connaissance de cette traduction.

l'une des victimes du régime stalinien – il fut exécuté en 1952 lors de « la Nuit des poètes assassinés »¹.

La simple présence de poètes yiddish modernistes témoigne en tout cas d'un regard nouveau porté sur la poésie yiddish, qui, pour la première fois en Allemagne, ne se limite ni aux classiques (tout de même représentés par Peretz, qui ouvre l'anthologie), ni au folklore. La constitution de l'anthologie rompt ainsi avec la vision de la littérature yiddish qui prédominait jusqu'alors en Allemagne. Car, à rebours du projet initial, qui constituait clairement une anthologie mémorielle, et bien que l'ouvrage s'ouvre sur une introduction intitulée « Dichtung eines ermordeten Volkes », l'éditeur et traducteur, en présentant plus d'une vingtaine de poètes alors encore en vie, fait de la littérature yiddish autre chose qu'un monde littéraire « assassiné » ou une littérature « moribonde » appartenant au passé. Witt fait ainsi découvrir au lecteur allemand des œuvres écrites non seulement pendant, mais aussi après le génocide – autant de poèmes tentant de mettre des mots sur le traumatisme vécu et de penser la vie « après Auschwitz ». À cet égard, l'une des spécificités de cette anthologie réside dans la place accordée aux poèmes dont l'objet n'est autre que l'Allemagne – poèmes écrits pour la plupart dans l'immédiate après-guerre, exprimant tantôt une haine froide, tantôt des appels à la vengeance s'adressant souvent non seulement au bourreau nazi, mais aussi à la population allemande dans son ensemble². Ces poèmes choisis et traduits par Hubert Witt ne se contentent pas de faire entendre la voix du témoin et la souffrance des victimes : les cris de haine et les appels au Dieu vengeur obligent le lecteur allemand à se confronter au regard porté par les victimes sur eux, provoquant ainsi un renversement radical de perspective. La présence de ces poèmes dans une anthologie publiée à une époque où la voix des témoins

¹ Durant la nuit du 12 août 1952, les plus grands noms de la littérature yiddish soviétique ont été exécutés par le régime stalinien. Citons entre autres Peretz Markish, Dovid Bergelson, Dovid Hofstein, Itzik Fefer ou Leyb Kvitko. Tous ces poètes étaient membres du Comité antifasciste juif, qui avait été dissous par le régime stalinien en 1948. Voir à ce sujet Pinkus, Benjamin, *The Jews of the Soviet Union. The history of a national minority*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, p. 145-208. Voir aussi Sherman, Joseph, « “Sevenfold Betrayal”: The Murder of Soviet Yiddish », *The Mendele Review: Yiddish Literature and Language*, vol. 07.009, n°135, août 2003, disponible en ligne : <http://yiddish.haifa.ac.il/tmr/tmr07/tmr07009.htm>.

Peretz Markish est cependant cité dans la préface de Ber Mark ; son exécution par le régime stalinien est certes évoquée, mais de façon lapidaire – et dans une parenthèse : « er kam in der Zeit des „Personenkult“ im August 1952 ums Leben ». Mark, Bernard, « Dichtung eines ermordeten Volkes », in Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, op. cit., p.9.

² Citons par exemple la traduction du poème de Dovid Eynhorn, « Deutscher Frühling » : « Gott, gieß den Flammenzorn auf deutsche Horden, / hab deinen schweren Richterarm auf ihnen – / es werde ihnen, was aus uns geworden : / ein Land von Gräbern namenlos, Ruinen, / ein ausgebranntes Land, von eigener Hand verbrannt, / gemieden und von keinem mehr erkannt » (*Der Fiedler vom Getto*, p.45). On songe aussi au poème de Rajzel Zychlinski, « Da haben Deutsche gelebt », dans lequel la poétesse fait également appel au Dieu vengeur.

commençait tout juste à devenir audible constitue une véritable audace qu'il convient de souligner¹.

En dépit des multiples contraintes qui pesaient à cette époque sur la production littéraire, Hubert Witt est parvenu à publier un ouvrage qui, d'une part, et malgré ce que le titre et la couverture pouvaient laisser présager, bouleverse la vision traditionnelle de la littérature yiddish, et qui, en faisant résonner les nombreuses voix des victimes juives du génocide, et non plus seulement celles des résistants antifascistes, a permis l'émergence d'une autre mémoire de la Shoah en RDA, souvent à rebours de la mémoire officielle. *Der Fiedler vom Getto* occupe à cet égard une place à part dans le paysage littéraire est-allemand² – le succès que cette anthologie a rencontré n'en est dès lors que plus remarquable.

c - La réception de l'anthologie, de l'Est à l'Ouest

L'anthologie, tirée à 10 000 exemplaires – tirage plutôt élevé pour une anthologie poétique, mais qui correspond au tirage habituel pour ce genre d'ouvrage chez Reclam – a été d'emblée un succès éditorial. Ceci peut s'expliquer d'une part par la popularité croissante de la littérature yiddish en RDA dans ces années, mais aussi par celle de la maison d'édition, connue pour ses ouvrages en format poche au coût peu élevé. Pourtant, le chiffre de vente de cette anthologie poétique (qui a été réimprimée dès 1968) et sa résonance dans toute la RDA – à travers, par exemple, des émissions de radio et des lectures de poèmes³ – ont surpris semble-t-il la maison d'édition elle-même⁴.

Pour comprendre ce succès commercial, il est nécessaire de lier cette publication au succès croissant des concerts de chants yiddish – tout particulièrement à l'Est, grâce à Lin

¹ On peut à cet égard s'étonner que cette anthologie ne soit que très rarement mentionnée dans les études consacrées à la littérature de la Shoah en Allemagne. Ulrike Schneider, dans son ouvrage *Erinnerung und Poetologie*, met pourtant l'accent sur les ouvrages en traduction publiés en RDA dans les années 1960 ; *Der Fiedler vom Getto* est certes mentionné, mais présenté comme un « récit » et non une anthologie poétique.

² *Der Fiedler vom Getto* n'est cependant pas la seule anthologie publiée en RDA durant cette décennie dans laquelle la poésie de la Shoah occupe une place centrale : deux ans après sa publication paraît ainsi au Verlag der Nation *Welch Wort in die Kälte gerufen*, anthologie éditée par Heinz Seydel et réunissant 361 poèmes autour de la Shoah. Voir à ce sujet Thiele, Anja, « „Welch Wort in die Kälte gerufen“ – eine Lyrikanthologie über die Shoah im Kontext der DDR-Erinnerungskultur », *Medaon*, vol. 10, 2016, n°19, article disponible en ligne : http://www.medaon.de/pdf/medaon_19_Thiele.pdf.

³ Ces lectures sont mentionnées dans la demande d'impression de l'ouvrage *Meine jüdischen Augen* : « So haben der Deutschlandsender im September 1966 und der Berliner Rundfunk im Januar 1967 ausführliche Berichte und Lesungen davon gesendet ». Bundesarchiv, DR1 / 2202. Andrej Jendrusch raconte par ailleurs que l'anthologie de Hubert Witt se trouvait chez tous les étudiants est-allemands. (Communication personnelle, courriel du 27 mars 2020).

⁴ L'éditrice Elvira Pradel parle d'un « écho d'une ampleur inhabituelle » (« die ungewöhnlich große Resonanz »). Bundesarchiv, DR1 / 2202.

Jaldati – et à la diffusion, en parallèle, des recueils de chants, qui connaissaient dans ces années une grande popularité dans les deux Allemagnes. On a déjà évoqué le recueil *Lieder aus dem Ghetto*, publié en 1962 chez Ehrenwirth, réimprimé en 1965 puis édité chez Fischer en 1970 ; en RDA, un recueil regroupant de la même façon des chants issus du folklore et des chants de résistance, intitulé *Es brennt, Brüder, es brennt*, est publié chez Rütten und Loening la même année que *Der Fiedler vom Getto*, en 1966, et réimprimé trois ans plus tard.

Or, la porosité entre chant et poème – tous deux regroupés en yiddish sous le vocable *lid/lider* – entraîne des recoupements entre les recueils de chants et anthologies poétiques, une même œuvre se retrouvant dans chacun des ouvrages : c'est le cas des textes de Gebirtig (« S'brent ») ou de Hirsch Glik (« Zog nisht keyn mol »), qui ont été publiés à la fois dans l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* mais aussi dans le recueil de chants *Lieder aus dem Ghetto*, puis dans le recueil publié en RDA *Es brennt, Brüder, es brennt*. Les succès respectifs de ces ouvrages pourtant à première vue de différente nature sont donc intimement liés : les échos que l'on retrouve d'un ouvrage à l'autre expliquent en partie le succès et la popularité d'une anthologie présentant pourtant des œuvres poétiques encore complètement inconnues en Allemagne. À cet égard, si l'on peut voir dans le succès rencontré par cette anthologie l'expression de la volonté du lecteur est-allemand de se confronter à la langue et aux mots des victimes juives de la Shoah, ce succès résulte aussi – et peut-être avant tout – d'une certaine attirance pour le folklore yiddish, sur laquelle joue la couverture de l'anthologie, l'attention portée à la voix du poète-témoin n'effaçant pas pour autant le regard exotisant posé sur l'« Ostjude ».

L'anthologie a donc constitué en premier lieu un succès commercial, mais a aussi été saluée dans le monde littéraire est-allemand, qui a semble-t-il remarqué d'emblée l'événement éditorial que constituait cette publication. *Der Fiedler vom Getto* a été l'objet d'une recension au sein du magazine littéraire est-allemand *Das Magazin*. Stephan Hermlin y consacre un long article dans lequel il cite abondamment les poèmes traduits par Witt et constate : « sie ist so, wie sie erschien, die, wenn ich nicht irre, umfangreichste Anthologie jiddischer Dichtung, die es bis jetzt in deutscher Sprache gibt. »¹.

Mais l'anthologie trouve aussi un écho à l'Ouest : Otto Best publie ainsi une recension de l'ouvrage dans le grand quotidien *Die Welt der Literatur*. Et alors que près de la moitié de

¹ Article paru dans *Neue Zeit*, 9 octobre 1966, cité dans Witt, Hubert (éd.), *Stephan Hermlin, Teil 2., Text-Materialien-Bilder*, Leipzig, Reclam, 1985, p.35.

l'anthologie est consacrée à des poètes encore en vie, le regard d'Otto Best se concentre sur les poèmes écrits par les victimes de la Shoah :

Zweihundertsiebzehn sind es, Verse von sechzig Autoren, lebenden und, vor allem, toten, Ihr Wort gehört zur Hinterlassenschaft eines ermordeten Volkes, oft im Schatten des Todes geschrieben und erst von den Überlebenden wieder ausgegraben¹.

Otto Best semble faire de l'anthologie, à l'instar de l'anthologie de Joseph Wulf, un recueil de témoignages de la Shoah². Malgré la diversité des poètes, des époques et des courants représentés dans l'anthologie, le contexte socio-culturel dans lequel s'inscrit l'ouvrage a eu tendance, en RFA, à ne rendre visible que la poésie de la Shoah, masquant ainsi la production littéraire des modernistes tout comme la poésie d'après 1945 – une tendance qui, côté Ouest, va perdurer durant les décennies suivantes.

La réédition de l'anthologie par plusieurs maisons d'édition ouest-allemandes au cours des années 1970 confirme l'importance accordée à cette publication dont la richesse n'avait pas d'équivalent en RFA.

4 - Vers une nouvelle conception du poème yiddish : *Meine jüdischen Augen*

La seconde anthologie poétique éditée par Hubert Witt est d'une toute autre nature et répond à une logique éditoriale bien différente : il s'agit d'un ouvrage en grand format regroupant soixante poèmes yiddish tous extraits de l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* et illustrés par quatorze gravures de Hermann Naumann. L'ouvrage est également édité par Hubert Witt chez Reclam, trois ans après *Der Fiedler vom Getto*. On pourrait penser que c'est précisément le succès commercial de la première anthologie de poésie yiddish qui a entraîné cette publication ; en réalité, ce projet a vu le jour avant même la parution de *Der Fiedler vom Getto*³, et semble avoir été conçu comme le pendant de ce premier ouvrage : d'un côté, une anthologie en format poche, s'inscrivant en partie dans le sillage des premiers recueils de chants yiddish en allemand et s'adressant à un vaste lectorat est-allemand ; de l'autre, une édition bibliophile au coût bien plus élevé, difficilement accessible au citoyen est-allemand

¹ Best, Otto, « Tausendstimmige Klage: eine Anthologie jiddischer Gedichte aus Polen », *Die Welt der Literatur*, 6 juillet 1967.

² Joseph Wulf a lui-même manifesté un certain intérêt pour cette anthologie, et tout particulièrement pour les traductions de Katzenelson par Witt : il écrit ainsi en 1970 une lettre à la maison d'édition pour demander l'autorisation de reproduire ces traductions dans sa monographie sur la production culturelle au sein des ghettos. Lettre du 19 août 1970, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

³ Le manuscrit a été envoyé à Hermann Naumann dès le mois d'août 1966.

mais pouvant rayonner au-delà des frontières de la RDA. Pour s'assurer une visibilité – mais aussi des lecteurs – côté Ouest, Marquardt décide dès le début du projet de co-imprimer l'anthologie avec une maison d'édition ouest-allemande. Plusieurs maisons d'édition (Luchterhand, puis l'Agora Verlag) se sont montrées intéressées et ont répondu à l'appel de Marquardt ; mais le projet a à chaque fois été abandonné. C'est finalement avec le Classen Verlag que le contrat a été passé – non sans conflits avec la maison d'édition est-allemande.

Bien que le Reclam Verlag de Leipzig soit avant tout connu pour ses ouvrages au format de poche, le livre illustré (nommé « Das schöne Buch »), depuis l'arrivée de Marquardt à la tête de la maison d'édition en 1961, faisait partie de la ligne éditoriale de Reclam. Pour l'illustration de cette anthologie, Marquardt s'est tourné vers Hermann Naumann, artiste originaire de Dresde qui avait déjà illustré un recueil de récits yiddish pour l'Union Verlag (*Die Heimfahrt des Rabbi Chanina und andere Erzählungen und Geschichten*).

Si les poèmes qui constituent l'anthologie *Meine jüdischen Augen* sont tous extraits de *Der Fiedler vom Getto*, la conception de ce nouvel ouvrage est toute autre : le volume est resserré autour de soixante poèmes. Par ailleurs, alors que, dans la première anthologie, Witt s'était contenté de présenter les poètes par ordre chronologique, il réorganise cette fois-ci l'ensemble selon une structure très rigoureuse : les soixante poèmes sont divisés en quatre sections de quinze poèmes, chaque section étant constituée de trois groupes de cinq poèmes. L'anthologie est ainsi pensée comme une composition musicale : les quatre sections constituent quatre mouvements (« Sätze¹ ») unis autour d'un « leitmotiv », les mouvements se faisant écho tant par les motifs que par les voix des poètes représentés. Par ailleurs, si, dans *Der Fiedler vom Getto*, la composition hétéroclite de l'anthologie débordait largement du cadre thématique énoncé dans les péritextes, le génocide des Juifs constitue bien cette fois-ci le fil conducteur de toute l'anthologie. Celle-ci s'ouvre sur des extraits de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, et trois sections sur quatre (« O zeig ich dir, mein Volk » ; « Bei Sonnenfinsternis » ; « Einen Berg hab ich gesehn ») sont consacrées à la poésie de la Shoah. Bien que la deuxième section ne contienne que des poèmes écrits avant le génocide, le titre donné à cette section, « Bis zur Nacht », amène nécessairement à lire les textes par le prisme de la tragédie à venir : pourtant placés ainsi au cœur de l'ouvrage, les poèmes semblent se perdre dans l'ombre du génocide qui plane sur toute l'anthologie.

¹ « Es ist versucht worden, sechzig Gedichte zu einem Zyklus aus vier Sätzen zu fügen [...] ». Witt, Hubert, *Meine jüdischen Augen*, op. cit., p. 128.

L'introduction de Ber Mark est absente de la nouvelle anthologie : seule une longue postface rédigée par Hubert Witt vient clore l'ouvrage. Si l'on compare les péri-textes des deux anthologies, force est de constater que le discours communiste est, dans *Meine jüdischen Augen*, bien moins prégnant : est-ce parce que la première anthologie avait sans difficulté contourné la censure, ou bien parce que *Meine jüdischen Augen* s'adressait aussi – et vraisemblablement avant tout – au lecteur ouest-allemand ? Quoi qu'il en soit, Witt prend bien plus de libertés par rapport au discours attendu en RDA eu égard au statut et au rôle de la littérature : la postface s'ouvre sur la célèbre citation d'Adorno, selon laquelle écrire un poème après Auschwitz serait « barbare »¹, Witt tentant ainsi de dialoguer avec ce dernier, en rappelant qu'il est ici non pas seulement question d'écrire après Auschwitz, mais aussi « dans » Auschwitz². Cette postface consiste donc moins en une présentation de la langue et de la littérature yiddish – évoquée rapidement – que d'une réflexion plus générale sur le rôle de l'art face à la barbarie ainsi que sur la question complexe de la nature des poèmes et du statut à leur donner. L'éditeur et traducteur tente ainsi de penser la singularité de ces textes, due à leur contexte d'écriture et à la temporalité particulière dans laquelle ils s'inscrivent – Witt souligne ainsi « l'immédiateté » qui en fait la force poétique – et à leur nature hybride, entre poème et document historique (il les nomme plus loin des « témoignages poétiques » – « poetische Zeugnisse³ »). Witt prend ainsi en compte les tensions qui traversent ces œuvres sans effacer l'une ou l'autre dimension – réflexion encore rare à l'époque :

Den Gesängen dieser Sammlung, die durch Kunst ihrem dokumentarischen Gehalt Wirkung und Dauer geben wollten und zugleich Kunstwillen ergreifend dokumentieren, fügt er eine Dimension hinzu: seine Erschütterung, seine Vision, sein Bekenntnis⁴.

Reclam obtient de nouveau sans difficulté l'autorisation d'impression, bien qu'entre la publication de la première et de la seconde anthologie de poésie yiddish, le contexte politique international, marqué la Guerre des Six Jours, fasse alors brusquement peser une lourde censure sur les diverses productions culturelles yiddish⁵, la frontière entre antisionisme et

¹ « Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben ». Adorno, Theodor, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977, p. 30.

² « Aber nicht nur nach Auschwitz, sogar in Auschwitz wurden Gedichte geschrieben ». Witt, Hubert, *Meine Jüdischen Augen*, op. cit., p. 125.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.* p.129.

⁵ David Shneer constate ainsi les répercussions qu'eut – non sans paradoxes – ce nouveau contexte international sur la culture yiddish en RDA, et tout particulièrement sur la musique yiddish : « Jiddische Musik, die eine lange Geschichte in antifaschistischer jüdischer Kultur hat und im hebräischsprechenden Israel größtenteils ignoriert

antisémitisme étant alors poreuse en RDA¹. Il est clair que l'anthologie, destinée en premier lieu à la RFA, pouvait être d'autant plus facilement instrumentalisée par le régime pour se protéger des accusations d'antisémitisme qui se faisaient particulièrement nombreuses à cette période.

L'anthologie a été tirée à 1000 exemplaires, dont cent exemplaires publiés par le Claassen Verlag. Le coût de fabrication et les difficultés d'impression liés à la technique particulièrement rare utilisée par Naumann pour ses gravures, dite « en taille-douce », ont élevé considérablement le prix de l'anthologie : alors que l'éditeur pensait initialement que le prix de l'ouvrage ne dépasserait pas les 80 MDN², celui-ci s'est finalement élevé à 200 MDN – devenant ainsi de fait inaccessible au citoyen est-allemand³. Cette publication est loin d'avoir été une opération rentable pour la maison d'édition⁴, mais ce n'était de toute évidence pas l'objectif : la logique qui présidait à cette publication était avant tout d'ordre symbolique.

Force est de constater que Marquardt concentre son attention sur la visibilité de cette anthologie et la résonance qu'elle pouvait avoir au-delà du Mur. Il contacte ainsi différents médiateurs littéraires et envoie des exemplaires à de nombreux périodiques pour s'assurer d'une recension de l'ouvrage dans la presse juive, en France et en Amérique⁵. Et la réception de l'anthologie a été à la hauteur de ses attentes : en RDA, l'ouvrage est élu l'un des « plus beaux livres » de l'année 1969⁶ ; il est recensé en RFA dans l'*Allgemeine*⁷, mais aussi dans

worden war, wurde dennoch zum Ziel der Marginalisierung in der DDR, als die Grenze zwischen Antizionismus und Antisemitismus immer undeutlicher wurde ». Shneer, David, Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele, op. cit., p. 52.

¹ La SED a ainsi demandé aux Juifs est-allemands jouissant d'une certaine visibilité de signer une pétition pour dénoncer les actes d'Israël. Voir à ce sujet Benz, Wolfgang (éd.), *Antisemitismus in der DDR - Manifestationen und Folgen des Feindbildes Israel*, Metropol, Berlin, 2018.

² « Ich glaube aber, nach unseren bisherigen Vorstellungen, dass der endgültige Preis zwischen 60- und 80-MDN liegen wird. Ein höherer Preis wird kaum in Frage stellen. Etwas anderes gilt natürlich für die wenigen Exemplare mit Kupferplatten ». Lettre de Kretschmar à Naumann, 9 mars 1967, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

³ Le dossier pour l'autorisation d'impression nous apprend d'ailleurs qu'il a été envisagé d'exporter l'ensemble des exemplaires vers l'Ouest.

⁴ Kretschmar explique ainsi n'avoir vendu en juillet 1970, donc un an après la publication de l'anthologie, que 550 exemplaires de l'anthologie : « Tatsache ist, dass dieses abgesetzten Exemplare den Verlag noch keinen Pfennig Gewinn brachten ; der Verlust muss durch andere Verlagserzeugnisse gedeckt werden ». Lettre de Kretschmar à Klaus Behnke, 3 juillet 1970, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

⁵ Ce dernier écrit ainsi dans une lettre adressée au département des affaires internationales du Congrès Juif mondial : « Wir würden es begrüßen, wenn Sie einen Rezensenten finden, der den Band für die französische oder jiddische Presse besprechen und uns zwei Exemplare seiner Rezension zusenden würde ». Lettre de Marquardt à A. Kaplan, 9 mai 1970, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

⁶ Lettre de Kretschmar à Klaus Behnke, 3 juillet 1970, fonds Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

⁷ [Auteur non précisé] « Jiddische Dichtung aus Polen: ein graphischer Zyklus von Hermann Naumann », *Allgemeine unabhängige jüdische Wochenzeitung*, 8 août 1969. L'ouvrage y est qualifié de « bijou bibliophile » (« bibliophile Kostbarkeit »).

des périodiques montréalais¹ et new-yorkais : le prestigieux *New-York Times*, auquel la maison d'édition avait également envoyé un exemplaire de l'anthologie, publie ainsi une recension de l'ouvrage, et contacte pour l'occasion les quelques poètes yiddish vivant à New-York et représentés dans l'anthologie.

L'article, rédigé par Theodore Shabad, revient sur la réaction des poètes interrogés : il s'agit là d'un des rares et précieux documents rapportant les réactions « à vif » de poètes yiddish à la suite d'une publication allemande. Le titre de l'article, « German amends to Yiddish poets », témoigne d'emblée de la portée symbolique et de la fonction politique dont était investie cette anthologie. Certains poètes yiddish voyaient ainsi dans cette anthologie un moyen pour ces « Allemands de l'Est idéalistes » d'« expier les crimes nazis »². Les réactions semblent tantôt enthousiastes, tantôt plus circonspectes : si Rajzel Zychlinski salue la qualité des traductions et des gravures³, Chaim Grade souligne que cette anthologie ne pouvait constituer qu'une « petite partie » de ce que les Allemands de l'Est pouvaient faire pour « réparer »⁴ : ce dernier semble donc parfaitement conscient de la façon dont cette publication pouvait être après-coup instrumentalisée par le gouvernement est-allemand.

Meine jüdischen Augen constitue un projet singulier qui se distingue de la première anthologie à plusieurs égards : d'une part, l'ouvrage rompt véritablement avec la représentation traditionnelle et stéréotypée de la culture yiddish – en témoignent en premier lieu le titre, (qui reprend cette fois-ci le titre d'un poème de Rajzel Zychlinski), laissant enfin de côté le « ghetto », ainsi que les nouvelles illustrations, qui se démarquent résolument de la veine chagallienne.

Par ailleurs, la qualité de cette édition donne désormais au poème yiddish un nouveau statut : par les illustrations, mais aussi la composition très rigoureuse de l'anthologie, Witt et Naumann font en effet de l'objet-anthologie une œuvre à part entière⁵. Enfin, la postface rédigée par Hubert Witt ancre ces poèmes dans les réflexions poétiques et philosophiques de

¹ Moest, Gerd, « Meine jüdischen Augen », *Montrealer Nachrichten*, 8 juin 1968.

² « Some of the poets who survived and now live in New York view the publication as a form of expiation by idealistic young East Germans for the Nazis' deeds ». Shabad, Theodore, « German amends to Yiddish poets », *The New York Times*, 1er décembre 1970, p. 60.

³ « I was delighted to hear that a German poet had learned Yiddish to make such a remarkable translation. [...] I also admire the German artist – I don't know whether he is Jewish – who was able to render these Jewish Eyes » (*Ibid.*).

⁴ « [...] only a small part of what the East Germans could have done to make amends ». *Ibid.* Chaim Grade fait sans doute ici allusion au fait que la RDA avait refusé toute réparation aux victimes juives, l'État est-allemand ne reconnaissant que les victimes antifascistes.

⁵ Reclam réservait d'ailleurs en principe ce type d'édition illustrée aux canons de la littérature mondiale, par exemple Kafka (*Betrachtungen*, illustré par Naumann, 1986) ou Rimbaud (*Gedichte*, 1976).

l'époque et les fait dialoguer *in fine* avec les œuvres poétiques de la littérature mondiale, témoignant ainsi d'un effort encore inédit pour ne pas réduire le poème yiddish à un document historique et faire résonner toute sa force poétique.

*

Si l'on observe la réception de la littérature yiddish en Allemagne dans les années 1960, on voit se dessiner une ligne de partage assez nette entre prose et poésie : du côté de la prose, ce sont encore les rééditions de classiques qui prédominent, sous la forme de roman ou d'anthologie de récits. À l'inverse, les premières anthologies poétiques rassemblent quasi exclusivement des premières traductions. Si les publications en prose s'inscrivent dans la tradition germanophone et perpétuent ainsi une représentation souvent stéréotypée du monde des Juifs d'Europe de l'Est, c'est donc en premier lieu la poésie que cette représentation figée de la littérature yiddish a été ébranlée.

Au cours des années 1960, l'introduction de la poésie yiddish se fait en RFA et en RDA selon la même temporalité. Ce parallèle entre Est et Ouest ne vaut cependant que pour la publication des tout premiers ouvrages ; la réception de ces anthologies dans les deux États (réception discrète côté Ouest pour l'anthologie de Joseph Wulf, succès populaire pour l'anthologie de Hubert Witt) révèle déjà le contraste entre Est et Ouest, qui ne cessera de s'accroître au cours des décennies suivantes.

IV- La culture et la littérature yiddish en Allemagne, entre Est et Ouest (1970-1989)

A - À l'Ouest : les paradoxes d'un nouveau phénomène culturel

La pratique de la traduction d'une langue en particulier, lorsqu'elle ne se limite plus à quelques entreprises isolées, apparaît à la fois comme la manifestation et la conséquence d'échanges culturels plus intenses et, *in fine*, d'un intérêt accru porté par la culture d'accueil à la culture étrangère. Cependant, l'étude de l'introduction de la littérature yiddish au sein de l'espace germanophone tend à montrer qu'inversement, l'enthousiasme vis-à-vis d'une culture étrangère ne conduit pas nécessairement – ou du moins dans un premier temps – à l'émergence de projets de traduction. Le cas de la RFA des années 1970 et 1980 révèle en effet un décalage flagrant entre, d'une part, le nombre important de manifestations culturelles juives et yiddish et, d'autre part, le nombre très réduit d'auteurs yiddish traduits, mais aussi et surtout l'absence quasi-totale de pratique traductive au sein même de la RFA. C'est ce paradoxe qu'il convient d'observer de plus près : l'étude du phénomène de traduction en particulier offre à cet égard une nouvelle perspective sur la vie culturelle juive en Allemagne de l'Ouest et permet ainsi de mieux en cerner les limites.

1 - L'“*Ostjudentum*” dans tous ses états

La curiosité d'une partie de la population allemande vis-à-vis de la langue et de la culture yiddish, que l'on a vu émerger au tournant des années 1960, se transforme au cours de la décennie suivante en véritable engouement. Dans le domaine musical, c'est la nouvelle génération, celle de 1968, qui en donne l'impulsion en découvrant et popularisant la musique juive traditionnelle, tout particulièrement la musique klezmer. Mais c'est sans doute *Anatevka* qui demeure la manifestation la plus visible de ce nouvel enthousiasme pour la culture des Juifs d'Europe de l'Est : la comédie musicale, adaptée du roman de Sholem Aleykhem *Tevye der milkhiker* et qui a connu un succès immédiat aux États-Unis lors de sa

création en 1964 (sous le titre *The Fiddler on the Roof*), arrive sur le sol allemand en 1968. Jouée tout d'abord à Hambourg, puis à Berlin-Ouest l'année suivante, le spectacle connaît un succès considérable¹ et relance la popularité de Tevye en Allemagne de l'Ouest. Le roman de Sholem Aleykhem continue ainsi à gagner en popularité et semble alors atteindre véritablement le statut de classique littéraire en RFA : après de multiples rééditions dans diverses maisons d'éditions, le roman fait finalement son entrée dans la prestigieuse maison d'édition Suhrkamp en 1968.

Mais c'est par un autre écrivain yiddish, contemporain cette fois-ci, et venant, tout comme *Anatevka*, tout droit des États-Unis, que la culture et la littérature yiddish connaissent un nouveau souffle en Allemagne de l'Ouest : Isaac Bashevis Singer. L'obtention du Prix Nobel de littérature en 1978 donne à l'écrivain et à la littérature yiddish en général une visibilité nouvelle aux États-Unis, puis en Europe. En RFA, son œuvre traduite – à partir de la version anglaise et non yiddish, comme le souhaitait l'écrivain² – et éditée par Rowohlt puis Hanser-Verlag, connaît un succès grandissant, et l'*Allgemeine* lui consacre de nombreux articles au cours des années 1970.

Cet engouement pour le monde des Juifs d'Europe de l'Est semble devenir, à partir des années 1980, un véritable phénomène de mode. Les manifestations culturelles liées au monde yiddish se déclinent sous toutes les formes : musique, théâtre³ mais aussi cinéma : des rétrospectives consacrées au cinéma yiddish sont ainsi organisées à Francfort en 1980, puis à Munich deux ans plus tard⁴. En 1983, la chaîne de télévision ZDF diffuse plusieurs films yiddish, dont *Tevya* et *Jidl mitn fidl*⁵. Il faut noter que les acteurs de ces manifestations culturelles n'étaient pas nécessairement Allemands (les artistes israéliens ont joué en effet un rôle central dans cette nouvelle vie culturelle yiddish en RFA) et les artistes allemands étaient quant à eux souvent non-juifs. Cette mode touche aussi la langue yiddish elle-même : Laurence Duchaine-Guillon observe ainsi que les cours de yiddish sont, en 1982, ceux qui

¹ *Die Zeit* s'en fit l'écho ; Joseph Müller-Marein y évoque l'œuvre du célèbre écrivain « Sholom Alejchem » : Müller-Marein, Joseph, « Jüdisches Musical », *Die Zeit*, n° 6, 9 février 1968.

² Voir à ce sujet Fedchenko, Valentina, « Le rêve d'un lieu idéal chez Yitskhok Bashevis Singer : les lieux publics comme espace de négociation diasporique », *Germanica*, 2020, n°67, p. 147-166. Reprenant le concept forgé par Homi Bhabha, Valentina Fedchenko voit dans le « double corpus » yiddish et anglais de Bashevis Singer un « tiers espace » dans lequel les deux versions des œuvres de Singer dialoguent et interagissent.

³ Nous songeons entre autres aux multiples adaptations d'*Anatevka* (par exemple la mise en scène du Théâtre de Fribourg en 1981, destinée aux enfants), ainsi que les adaptations de l'œuvre de I.B. Singer par le théâtre israélien Hamiba, qui joua notamment à Düsseldorf.

⁴ Presser, Ellen, « Es war einmal – der jiddische Film », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 23 juillet 1982.

⁵ Müller-Steinkamp, Kirsten, « Zeugen einer vergangenen Kultur », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 18 mars 1983.

sont le plus suivis au sein de l'Université populaire juive de Berlin – par des Juifs comme des non-Juifs¹.

2 - Du monde englouti au monde exterminé : le *shtetl* comme source de nostalgie

En 1981, les cinquante associations pour la coopération entre Chrétiens et Juifs (*Gesellschaften für christlich-jüdische Zusammenarbeit*) choisissent comme thème de l'année l'histoire et la culture des Juifs d'Europe de l'Est (« Beter und Rebellen – die Geschichte und Kultur des osteuropäischen Judentums ») et organisent ainsi de nombreuses manifestations et conférences² dans toute la RFA, tout particulièrement dans les écoles. L'*Allgemeine* consacre à cette occasion un numéro spécial à la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Ce numéro, abondamment illustré par des tableaux de Chagall, brosse un tableau pour le moins traditionnel du monde culturel yiddish : ce monde est représenté, comme habituellement, par le personnage de Tevye, et illustré par des proverbes yiddish extraits de l'ouvrage de Salcia Landmann (*Jiddisch : das Abenteuer einer Sprache*), tout juste réédité. Si le regard posé sur la culture des Juifs d'Europe de l'Est ne semble guère avoir évolué, l'éditorial qui ouvre le numéro révèle cependant que l'attention portée à cette culture par les Allemands revêt désormais une signification nouvelle. Hanna Vogt, membre du Conseil allemand de coordination des associations pour la coopération entre chrétiens et juifs (*Deutscher Koordinierungsrat der Gesellschaften für Christlich-Jüdische Zusammenarbeit*) écrit ainsi : « Diese Welt ist nicht „untergegangen“. Das wäre eine verschleiende Aussage. Sie wurde in blindwütigem Hass ausgelöscht, in sinnlosem Wahn zerstört »³. Ce n'est plus seulement en tant que monde « englouti » que la culture des Juifs d'Europe de l'Est est célébrée, mais bien en tant que « monde détruit » par les nazis. Si, jusque dans les années 1960, le lien entre les premières manifestations culturelles et la confrontation à la Shoah n'était pas systématique, il apparaît, dans le discours des années 1970 et 1980, de façon manifeste. Ce changement de discours, qui inscrit désormais ces manifestations dans la culture mémorielle, témoigne de l'évolution du contexte socio-culturel, marqué par l'émergence d'un nouveau concept issu d'une série télévisée américaine diffusée pour la première fois en Allemagne en 1979 : l'« Holocauste ». Les journalistes de l'*Allgemeine* font d'ailleurs eux-mêmes le lien entre le succès grandissant des productions culturelles yiddish et la place de plus en plus importante occupée par la confrontation au génocide au sein de la société ouest-allemande. Voici ce que

¹ Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945*, op. cit., p. 353-354.

² Citons par exemple la conférence de cinq jours organisée à Walberberg près de Cologne autour de la langue yiddish.

³ Vogt, Hannah, « Das Vergangene sichtbar machen... », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 6 mars 1981.

le journaliste Boike Jacobs déclare en 1979, constatant la multiplication des albums de chants yiddish : « Auch das scheint eine Folge von “Holocaust” zu sein : auf dem Folklorenmarkt sind plötzlich jiddische Lieder gefragt. »¹. Si ce succès a en réalité vu le jour bien avant 1979, il est clair que le nouveau paradigme socio-culturel a alimenté cet engouement.

On peut ainsi voir émerger, dans la RFA des années 1970 et 1980, un phénomène comparable à celui que connaissaient les États-Unis dès l’immédiate après-guerre, phénomène analysé entre autres par Jeffrey Shandler et Anita Norich : la littérature du *shtetl*, et tout particulièrement les personnages de Sholem Aleykhem, sont devenus le symbole ou, pour reprendre le terme d’Anita Norich, la « métonymie »² du monde détruit par le génocide³. Par cette réinterprétation des classiques littéraires yiddish s’exprime un sentiment de nostalgie qui résonne avec une force nouvelle à partir des années 1980 au sein de la communauté juive allemande. C’est ainsi, par exemple, qu’Ellen Presser, journaliste et future directrice de l’IKG de Munich (*Israelitische Kultusgemeinde München und Oberbayern*) réagit à une rétrospective consacrée au cinéma yiddish organisée à Munich en 1982 : « An sieben Abenden in je zwei Filmen konnte man in Rührseligkeit und Tränen schwimmen und in den Bildern einer kurz nach Fertigstellung dieser Stücke zerstörten Welt nostalgische Gefühle entwickeln⁴ ». Presser déclare plus loin éprouver de la nostalgie (« Sehnsucht »⁵) pour les personnages de ces films.

Il est cependant important de rappeler que ce regard nostalgique porté sur la littérature du *shtetl* n’est pas un phénomène propre à cette période. Car si ce regard s’inscrit bien dans le contexte de confrontation au génocide et répond au sentiment de perte irrémédiable éprouvé par la communauté juive, on en trouve en réalité les premières traces au début du XX^e siècle, à une époque où la littérature yiddish commençait à servir à la communauté juive

¹ Jacobs, Boike, « Kum aher du filosof », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 15 juin 1979.

² « These characters have become something of a metonym for the world destroyed by the Holocaust, a destruction that Sholem Aleichem, of course, could never had imagined ». Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p. 23. Ellen Presser parlait quant à elle en 1985 de la littérature yiddish en traduction allemande comme d’un « équivalent littéraire » du monde détruit par les nazis : « Jiddische Literatur wird heute allerorts hochgepriesen als literarisches Äquivalent einer mit der jüdischen Emanzipation und Hakalah vergehenden und durch den Nationalsozialismus endgültig zerstörten Welt ». Presser, Ellen, « Jiddische Literatur im Ausverkauf », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 8 février 1985.

³ Shandler, analysant la réception de Sholem Aleykhem aux États-Unis au cours de la seconde moitié du XX^e siècle, résume ainsi : « In the post-World-War II era much of Yiddish literature, including the work of Sholem Aleichem, has been reconfigured by a new generation as a means of achieving continuity with a cultural « past » from which it had been recently and abruptly cut off ». Shandler, Jeffrey, « Reading Sholem Aleichem from Left to Right », *YIVO Annual*, vol. 20, 1991, p. 305-332, ici p.309.

⁴ Presser, Ellen, « Es war einmal – der jiddische Film », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 23 juillet 1982.

⁵ *Ibid.*

germanophone de surface de projection et symbolisait – déjà – le monde disparu du « ghetto », un monde idéalisé qu'il s'agissait de célébrer¹.

Les Juifs ouest-allemands semblent ainsi, dans les 1970 et 1980, rechercher dans la littérature yiddish ce que les Juifs germanophones recherchaient eux-mêmes au début du siècle, à savoir le monde disparu du *shtetl*, source inépuisable de nostalgie. Ce sentiment, investi d'une nouvelle signification, s'exprime bien sûr avec d'autant plus de force au moment de la prise de conscience collective de la destruction provoquée par la Seconde Guerre mondiale.

3 - Une Fugue de mort « édulcorée » ?

Ce nouvel engouement et la signification qu'il semble revêtir en RFA à partir de la fin des années 1970 suscitent cependant quelques débats, en particulier au sein de la communauté juive. Si la plupart des discussions se cristallisent autour de la question de l'authenticité de ces manifestations et de la tendance à l'exotisation, comme nous ne verrons par la suite, certains interrogent plus directement la façon dont de tels événements peuvent ou non s'inscrire dans la culture mémorielle et contribuer à la confrontation au génocide. Cette question est posée dans l'*Allgemeine* par un Juif germanophone qui vivait alors en Suisse, le philosophe Hermann Levin Goldschmidt. Celui-ci, à l'occasion de la publication au Diederich Verlag d'un nouveau recueil de nouvelles de Juifs d'Europe de l'Est, illustré par Lilien et intitulé – en écho au célèbre poème de Celan – *Dein aschenes Haar Sulamith. Ostjüdische Geschichten*, propose en effet un article polémique dans lequel il remet fondamentalement en question la fonction mémorielle de cette publication évoquée par l'éditeur Ulf Diederich dans la préface :

„Dieses Buch beschreibt eine Welt, die es nicht mehr gibt“, so beginnt sein Vorwort, um abschließend festzustellen, das jüdische Shtetl habe den Holocaust nicht überstanden. Wie aber und durch wen kam es zum Holocaust? Was aber verbirgt sich hinter diesen drei fremdländischen Silben? [...] Wohl wird auf der Rückseite des Titelblatts beiläufig angegeben, dieser Buchtitel « dein aschenes Haar Sulamith » beziehe sich auf Paul Celans Gedicht « Die Todesfuge », Werk des Jahres 1944, unmittelbare Ergänzung also (fügen wir hinzu) der Autobiographie des Ostjudentums. Wird aber nicht klargestellt, dass mit diesen vier Worten, die sich durchaus nicht bloß auf Paul Celans Todesfuge « beziehen », sondern ihr wiederholter Refrain sind, – und zwar innerhalb sehr viel längerer Sätze als von keinem Satzzeichen unterbrochenem Ganzen – der Tod an den

¹ Delphine Bechtel cite ainsi le traducteur Theodor Zlotisti, sioniste allemand, qui voyait dès 1910 dans l'œuvre de S.Y. Abramovitsh le reflet d'un monde détruit : « Ce monde du ghetto est détruit. Il a perdu son unité. Mais le reflet de sa complétude, ce sont les œuvres de Mendele ». Zlocisti, Theodor, « Einleitung », in *Aus einer stillen Welt: Erzählungen aus der modernen jüdischen Literatur*, traduction Theodor Zlocisti, Berlin, Winz, 1910, p. XXVII, cité et traduit par Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction nationale*, op. cit., p. 134.

Pranger gestellt wird, ein Meister aus Deutschland, Sechsmillionenfacher Mörder!

Den Lesern und Leserinnen aus Deutschland ist hier einmal mehr verschwiegen oder, wo es sich nicht restlos verschweigen lässt, verharmlost und beschönigt, was in Tat und Wahrheit – als der Wahrheit einer Untat sondergleichen – den folgenden Wortlaut hat, an den hier nur auszugsweise erinnert werden kann: „Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Bergen da liegt man nicht eng / Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt / er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau / stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf... / er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland...“¹

Pour le philosophe, ce recueil de récits offre une vision idéalisée et lénifiante du monde du *shtetl*, vision qui, bien que la disparition de ce monde soit évoquée, ne confronte à aucun moment le lecteur allemand à la destruction de celui-ci – et occulte, *in fine*, la responsabilité de l’Allemagne : c’est ce que révèle, selon Hermann Levin Goldschmidt, le choix des auteurs et éditeurs de ne garder du poème de Paul Celan que les « cheveux de cendre » de Sulamith mais de passer sous silence un autre vers, pourtant crucial : « Der Tod ist ein Meister aus Deutschland ».

On le voit, la question était posée dès les années 1980 : quel sens donner à la célébration de la culture des Juifs d’Europe de l’Est par les Allemands ? La question se pose de façon d’autant plus aiguë que cet enthousiasme se manifeste tout particulièrement chez les non-Juifs : faut-il voir dans cet intérêt une volonté de compensation, de réparation de la part des Allemands, l’expression d’une « culpabilité inconsciente », selon les termes de Régine Robin² ? Nous aurons l’occasion de revenir sur ce débat.

Il faut cependant souligner que le point de vue de Hermann Levin Goldschmidt était à l’époque loin d’être dominant. Une seconde recension du recueil, rédigée par le théologien Willehad Paul Eckert et publiée dans l’*Allgemeine*, balaie les arguments de Hermann Levin Goldschmidt :

Dein aschenes Haar, Sulamith, entnommen einem Gedicht von Paul Celan, das ist eine Formel, die der Diederichs-Verlag mit Vorbedacht für seine Anthologie gewählt hat. Wer wüsste nicht, was damit gemeint ist? Paul Celan hat in seinen Gedichten die Vernichtung des Ostjudentums durch Hitlers Schergen beschrieben und beklagt. Ihm, der überlebte, wurde das

¹ Goldschmidt, Hermann Levin, « Nur eine verharmloste Todesfuge », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 24 juillet 1981.

² Robin, Régine, *Berlin Chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001, p. 338. Régine Robin voit tout particulièrement dans le succès du klezmer en Allemagne l’expression à la fois d’un « véritable engouement » et d’une « culpabilité inconsciente ». L’analyse de Robin se concentre sur les années 1990 et 2000, mais peut de toute évidence être appliquée à la société ouest-allemande dès les années 1980.

Überleben zur Qual, so dass er den Tod in der Seine suchte. Wer als Titel seiner Anthologie die Worte « dein aschenes Haar, Sulamith » wählt, weiß um die Schuld der deutschen Mörder, weiß um das Entsetzen des millionenfachen Vernichtungstodes und bekennt sich eben durch seinen Titel bereits zu unserer Schuld¹.

Les doutes exprimés entre autres par Goldschmidt concernant la fonction sociale, politique et éthique de ce nouveau phénomène culturel n'ont finalement trouvé que peu d'écho au sein des débats culturels de l'époque.

4 - Entre muséification et commercialisation : quelle place pour les – nouvelles – traductions ?

Ces projections des Allemands sur la littérature et la culture yiddish n'ont pas contribué, on s'en doute, à en offrir une image nuancée et diversifiée. Ce sentiment de perte sans cesse exprimé a renforcé en effet la vision figée et idéalisée du monde des Juifs d'Europe de l'Est, les Allemands concentrant alors leur attention sur des œuvres à même de nourrir ce sentiment de nostalgie. Ce n'est donc pas un hasard si les deux écrivains les plus populaires en RFA sont alors Sholem Aleykhem et Isaac Bashevis Singer, deux auteurs issus d'époques bien différentes mais ayant tous deux ancré la plupart de leurs fictions dans le monde du *shtetl*. Ainsi, selon Hans Lamm, journaliste et président de l'IKG (*Israelitische Kultusgemeinde*) de Munich, l'œuvre de Isaac Bashevis Singer constitue en premier lieu le « chant du *shtetl* disparu » :

Was ist Singers Hauptthema mit vielen Variationen, sein Leitmotiv, das er mit Leidenschaft und Liebe immer wieder anstimmt, so wie es in den Gemälden und Grafiken Marc Chagalls seit den ersten Tagen, an denen dieser Pinsel und Stift ergriff, stets erneut erklingt? Das Lied vom untergegangenen Shtetl, ein Lied, das auf der Mystik der Chassidim und der Frömmigkeit osteuropäischer Juden gegründet ist².

Ce type de discours qui marque durant ces années la réception des canons de la littérature yiddish a eu notamment pour conséquence d'effacer la dimension satirique ou transgressive³ de ces œuvres pour ne donner à voir que la description d'un monde appartenant au passé, radicalement étranger et inaccessible. Les propos d'Anita Norich sur la réception américaine

¹ Eckert, Paul Willehad, « Dein aschenes Haar, Sulamith: Begegnungen mit dem Ostjudentum », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 2 octobre 1981.

² Lamm, Hans, « Geist und Güte: Literaturnobelpreis für Isaac Bashevis Singer », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 13 octobre 1978.

³ Notons cependant que dès le début du XX^e siècle, la critique sociale du *shtetl* par les écrivains yiddish était « boycottée » par les médiateurs allemands, selon les termes de Delphine Bechtel (*La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction*, op. cit., p. 121).

de l'œuvre d'Isaac Bashevis Singer peuvent ainsi s'appliquer également à l'Allemagne de l'Ouest :

At least since the 1950s, Singer was addressing not those who had once experienced the culture he invoked but, rather, precisely those who had not. He is so widely read not because he renders the familiar but because – whether through demons or imps or sexual license or realistic descriptions of the past – he emphasizes the strange and unfamiliar. His stories speak authoritatively to readers who are so far removed from the Eastern European world he describes that they have come to long for it, to reify it¹.

Si le contexte socio-culturel ouest-allemand a façonné une lecture lénifiante de ces œuvres, il a surtout contribué à réduire considérablement le spectre des œuvres yiddish accueillies et traduites en RFA. Les choix éditoriaux de Suhrkamp sont à cet égard révélateurs : jusqu'à la chute du Mur, la grande maison d'édition littéraire publie exclusivement des œuvres de Sholem Aleykhem : la majorité des publications sont des rééditions d'anciennes traductions (pour la plupart d'Eliasberg), et l'unique première traduction vient de la RDA (*Schir-ha-Schirim*, traduit par Jürgen Rennert et édité chez Volk und Welt). De même, le Jüdischer Verlag, repris à partir de 1978 par l'Athenäum Verlag, ne semble guère s'intéresser à la littérature yiddish avant les années 1990 : la maison d'édition se contente d'une réédition d'un recueil de récits de Sholem Aleykhem – *Die verlorene Schlacht : humoristische Erzählungen*, traduit du yiddish par Mattias Acher (Nathan Birnbaum), 1984. Il faut attendre la fin des années 1980 pour que l'Insel Verlag introduise un nouvel écrivain yiddish : la maison d'édition publie ainsi en 1988 et pour la première fois en Allemagne un recueil de récits de l'écrivain yiddish d'URSS (victime du régime stalinien), Der Nister (Pinkhes Kahanovitsh) : *Untern Zaum*, traduit par Martina Eicheldinger.

Si l'on se penche sur l'ensemble des œuvres de littérature yiddish publiées en RFA jusqu'à la chute du Mur, on constate que les nouvelles ou les premières traductions sont en réalité quasi absentes : les rares traductions éditées venaient alors soit de la RDA, soit de Suisse : c'est à Salcia Landmann que l'on doit ainsi une nouvelle traduction des récits de Sholem Aleykhem (*Neue Anatevka Geschichten*² publié en 1978 chez Limes), ainsi que la

¹ Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p. 57. Norich montre dans ces travaux comment ce regard réifiant a façonné la pratique traductive elle-même, le texte traduit n'ayant pas la même portée subversive que l'original.

² Le titre, faisant écho au titre de la comédie musicale, montre bien comment les maisons d'édition ont profité du succès considérable d'*Anatevka* dans les années 1970. Cinq ans auparavant, la maison d'édition Langen-Müller avait déjà publié un recueil de récits de Sholem Aleykhem sous le titre *Geschichten aus Anatevka*.

première traduction en allemand du roman épistolaire du même auteur, *Marienbad*, et du roman d'Itzik Manger *Dos bukh fun ganeydn (Das Buch vom Paradies)*¹.

L'une des seules maisons d'édition ouest-allemandes à proposer au cours des années 1980 plusieurs premières traductions est le Weinbrecht Verlag. La maison d'édition publie en effet entre 1984 et 1986 six volumes réunis sous le titre *Bücher der goldenen Pawe*. On y retrouve les canons de la littérature yiddish (Sholem Aleykhem, Peretz, Abramovitsh) mais aussi un écrivain édité pour la première fois depuis 1945, Joseph Opatoshu. Si cette collection reprend pour certains volumes les anciennes traductions d'Eliasberg, celles-ci sont relues et corrigées par l'Américaine Vera Hacken, responsable de l'édition de ces ouvrages. Les trois premières traductions sont quant à elles réalisées par le compositeur américain, mari de Vera Hacken, Emanuel Hacken (*Das bessere Jenseits* de Sholem Aleykhem et *Der letzte Aufstand*, de Joseph Opatoshu) ainsi que par Freed Weininger, écrivain yiddish vivant alors en Israël (*Die Mähre*, de Abramovitsh). On le voit, si c'est bien une maison d'édition ouest-allemande qui est à l'initiative de ces publications, ni l'éditrice, ni les traducteurs ne vivaient en réalité en RFA. L'un des rares traducteurs ouest-allemands à avoir à notre connaissance traduit une œuvre yiddish durant les années 1980 est Abraham Teuter : le directeur de la maison d'édition Alibaba Verlag propose ainsi une première traduction allemande du roman d'Esther Kreitmann, *Sheydim tants*, intitulé *Deborah, Narren tanzen im Ghetto*². Il s'agit cependant de l'unique traduction du yiddish de cet éditeur³. Il est donc frappant de constater qu'aucune figure de traducteur n'émerge véritablement en RFA durant ces deux décennies, et ce alors même que l'université compte plusieurs spécialistes de la langue yiddish qui enseignent dans des villes ouest-allemandes⁴ et que des premiers ouvrages scientifiques sur la langue yiddish commencent à être publiés⁵. Il faudra attendre les années 1990 pour que cet intérêt accru pour le yiddish donne naissance à une nouvelle génération de traducteurs.

Du côté de la poésie, aucune nouvelle traduction venue de la RFA n'est à notre connaissance publiée dans les années 1970 et 1980 : l'anthologie de Wulf publiée en 1964 n'a

¹ Publié en Suisse en 1963, il parut deux ans plus tard en édition de poche en RFA, puis au Limes-Verlag et, en 1987, chez Insel.

² Encore une fois, le ghetto, ancré dans l'imaginaire allemand, fait irruption dans le titre traduit, alors que le terme est absent du titre original. Notons par ailleurs qu'il n'est pas question de fou (« Narr ») dans le titre original, mais bien de démons (« sheydim »).

³ Teuter explique par ailleurs s'être aidé de la traduction anglaise – ce dernier ne maîtrisait sans doute pas parfaitement la langue yiddish.

⁴ Max M. Sprecher enseignait ainsi le yiddish à l'université de Heidelberg. Ce dernier participa à l'édition du recueil de chants *Lieder aus dem Ghetto*.

⁵ L'ouvrage de Salomo Birnbaum *Die jiddische Sprache* a ainsi été publié chez Buske en 1974. Le premier dictionnaire yiddish a été édité par Siegmund Wolf en 1962 et réimprimé sept ans plus tard.

jamais été réimprimée. Les seules anthologies de poésie yiddish disponibles sur le sol ouest-allemand étaient donc les deux anthologies est-allemandes (*Der Fiedler vom Getto* et *Meine jüdischen Augen*) publiées chez Reclam (Leipzig) dont les droits avaient été acquis par deux maisons d'édition ouest-allemandes. C'est tout d'abord le Claassen Verlag qui publie en 1969 100 exemplaires de *Meine jüdischen Augen* puis, deux ans plus tard, *Der Fiedler vom Getto* (dans la collection « Claassen Poetica ») ; cette édition constitue en réalité une fusion des deux anthologies, le Claassen Verlag n'ayant repris que les poèmes contenus dans *Meine jüdischen Augen*¹, mais les proposant cette fois-ci en format poche. En 1985, le Röderberger Verlag, la maison d'édition de l'Association des persécutés du régime nazi (*Vereinigung der Verfolgten des Naziregimes*), qui, à la suite d'un accord datant de 1971, publiait en RFA de nombreux ouvrages édités par le Reclam Verlag de Leipzig², rachète les droits que possédait le Claassen Verlag et édite en 1985 l'anthologie *Der Fiedler vom Getto*, cette fois-ci sur le même modèle que l'anthologie est-allemande : l'ouvrage contient ainsi les 207 poèmes de l'édition originale. Ces publications, réalisées par des maisons d'édition qui ne profitaient pas de la même visibilité que le Reclam Verlag de Leipzig, n'ont cependant pas rencontré le même succès du côté de la RFA et n'ont jamais été réimprimées.

Les grandes maisons d'édition ouest-allemandes, à l'instar du Fischer Verlag, préféraient quant à elles les recueils de chants populaires yiddish aux anthologies poétiques. On voit par ailleurs surgir sur le marché éditorial nombre de recueils de proverbes yiddish et autres histoires juives – autant d'ouvrages qui se révèlent à chaque fois particulièrement rentables pour les maisons d'édition³. Et il faut souligner à cet égard que les facteurs économiques ont également joué un rôle essentiel pouvant en partie expliquer l'absence de nouvelles traductions et de publications de recueils ou anthologies de poésie yiddish. Car il est clair que la logique de rentabilité à laquelle obéissait le marché éditorial ouest-allemand ne pouvait qu'inciter les maisons d'édition à préférer l'édition de classiques ou d'ouvrages pour

¹ Cette publication a été l'objet de conflits entre les deux maisons d'édition, le Claassen Verlag n'ayant pas respecté les accords conclus avec Reclam concernant la constitution de l'anthologie. La maison d'édition ouest-allemande avait en effet supprimé ou tronqué certains poèmes. Il a fallu trois ans pour que le projet soit finalement réalisé.

² Le Röderberger-Verlag publie ainsi jusqu'en 1989 500 ouvrages publiés chez Reclam. Voir à ce sujet Körner, Klaus, « Gegen Krieg und Faschismus: der Frankfurter Röderberger-Verlag und Reclam Leipzig », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen*, op. cit., p. 142-156. Il est intéressant de voir que cette maison d'édition, dont la ligne éditoriale privilégiait la thématique antifasciste, choisit de faire entrer l'anthologie de Witt dans son catalogue.

³ Le recueil d'anecdotes et de proverbes juifs de Landmann (*Jüdische Anekdoten und Sprichwörter*), publié à Munich en édition de poche, a été réimprimé à cinq reprises au cours des années 1970. Chez Insel, le recueil *Je länger ein Blinder lebt, desto mehr sieht er: jiddische Sprichwörter*, a été réimprimé régulièrement au cours des années 1980 et 1990 ; citons enfin *Jüdische Weisheiten, jüdischer Witz* (Heyne, 1970), et *Jiddische Witze und Geschichten*, édité chez Fontana en 1973.

lesquels le succès commercial était assuré, plutôt que de prendre le risque de publier un auteur inconnu. Cette logique de rentabilité n'a bien évidemment pas favorisé le genre poétique.

C'est donc un double mouvement qui semble se dessiner dans ces décennies en RFA, comme ont pu le constater entre autres Constantin Goschler et Anthony Kauders : on assiste à la fois à la muséification et à la commercialisation d'une culture¹. Ce processus en cours dans ces décennies laisse finalement bien peu de place à l'accueil de nouvelles œuvres. Et c'est peut-être l'absence de nouvelles traductions venues de l'Ouest qui met le mieux au jour les paradoxes et les limites de ce phénomène culturel. Car c'est précisément l'introduction et la réception de nouvelles œuvres et de nouveaux écrivains qui, en ouvrant à la richesse et la diversité d'une culture, peut faire évoluer l'imaginaire lié à celle-ci et sortir de représentations sclérosées et souvent trop essentialisantes. En l'absence de nouvelles traductions, ce phénomène culturel n'a pu finalement que contribuer à réifier la culture yiddish, à la figer dans des représentations façonnées par les anciennes traductions, au point de priver celle-ci de sa vie et de son histoire. Sans traduire, sans se confronter à la langue de l'autre, la rencontre avec la culture étrangère n'est guère possible – et l'on est finalement réduit à l'inventer².

B - À l'Est : la RDA comme culture d'accueil et de traduction

En 1983, l'écrivain est-allemand Stephan Hermlin affirme, en réponse à une question sur son lien au judaïsme et à la judéité : « Jüdische Kultur ist mir so gut wie unbekannt, sie hat in meinem Leben gar keine Rolle gespielt ». Ces propos semblent révélateurs d'un phénomène bien visible en RDA, à savoir l'effacement de l'identité juive chez les Juifs est-allemands au profit de l'identité socialiste – que cet effacement fût volontaire ou contraint par l'État. Hermlin nuance cependant par la suite cette affirmation et précise ce qu'il entend par « culture juive » : « Ich habe einige ostjüdische Schriftsteller in Übersetzungen gelesen, ich habe Perez gelesen und Scholem Alejchem, ich habe die Kunst von Marc Chagall oder von Kaplan zur Kenntnis genommen [...] denn eine andere jüdische Kultur gibt es heute nicht als

¹ « Solche Tendenzen der Musealisierung des Judentums drohten somit nicht nur zum Medium der Nostalgie, sondern auch der Kommerzialisierung zu werden ». Goschler, Constantin, Kauders, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, München, C.H. Beck, 2012, p. 295-378, ici p.377.

² Constantin Goschler et Anthony Kauders constatent ainsi que la société ouest-allemande a finalement eu tendance, dans les années 1970 et 1980, à s'appropriier, mais aussi à créer de toutes pièces une culture juive davantage fantasmée que réelle : « So zielte das vor allem in der Bundesrepublik seit den siebziger Jahren intensivierte Interesse an allem Jüdischen weniger auf die tatsächlich wieder in Deutschland lebenden Juden denn auf ein imaginiertes Judentum ». *Ibid.*, p. 375.

die ostjüdische Kultur »¹. Cette affirmation de Hermlin, né à Chemnitz, peut à première vue surprendre ; elle est cependant bien à l'image de la place centrale qu'occupe la culture des Juifs d'Europe de l'Est en RDA dans les années 1970 et surtout 1980. Tout se passe comme si ce monde culturel constituait alors de ce côté-ci du Mur l'un des rares modes d'expression de la judéité, mais aussi la voie d'accès privilégiée à la culture juive et à son histoire.

1 - La vie culturelle yiddish à l'Est : de *Fiedler auf dem Dach* aux Journées de la culture yiddish

On a longtemps affirmé qu'il ne subsistait en RDA aucune trace de la culture juive. Pourtant, alors même que l'État ne comptait dans les années 1980 que huit petites communautés juives ne rassemblant au total guère plus de 400 membres², la vie culturelle yiddish se révèle particulièrement dynamique : à partir des années 1970, la Communauté juive de Berlin-Est se retrouve ainsi, selon les termes de Laurence Duchaine-Guillon, « littéralement plongée dans l'univers yiddish »³. Trois ans après la première d'*Anatevka* à l'Ouest, le directeur de l'Opéra Comique de Berlin, Walter Felsenstein, propose à son tour une adaptation de la comédie musicale américaine pour Berlin Est, reprenant cette fois-ci le titre original, *Der Fiedler auf dem Dach*. Cette adaptation, remarquée et saluée de l'autre côté du Mur⁴, connaîtra aussi un grand succès à Berlin-Est et sera jouée jusqu'en 1988. Mais c'est surtout à partir du milieu des années 1970 que les manifestations culturelles yiddish commencent à se multiplier ; celles-ci sont tout d'abord rendues possible par l'évolution du contexte politique national et international : à partir de 1975, l'apaisement des tensions

¹ Entretien avec Stephan Hermlin, in Schlenstedt, Silvia, *Stephan Hermlin : Leben und Werk*, cité par Detering, Heinrich, « „Die Stimme im Dornbusch“: Jüdische Motive und Traditionen in den Exilgedichten Stephan Hermlins », in Schedletzky, Itta, *Deutsch-jüdische Exil- und Emigrationsliteratur im 20. Jahrhundert*, Tübingen, Niemeyer, 1993, p. 253. On sait que Stephan Hermlin avait traduit, à la fin de la guerre, quelques poèmes d'Ajchenrand ; si la culture des Juifs d'Europe de l'Est lui était inconnue, il était donc tout de même déjà entré en contact avec leur langue.

² Le déclin de la communauté juive est-allemande est ainsi estimé à 82 % entre 1955 et 1990. Les facteurs sont multiples : le vieillissement de la communauté, le manque de renouvellement des générations, mais aussi l'absence d'immigration (la RDA opérant une sélection des Juifs autorisés à s'installer). Voir à ce sujet Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945 : entre Est et Ouest*, op. cit., p. 123-124.

³ *Ibid.*, p. 353.

⁴ L'*Allgemeine* considère cette adaptation (et les allusions à Israël qu'elle contient) comme une « audace » au vu du contexte politique et des relations de la RDA à Israël. On peut ainsi lire dans le journal : « Nur einem Theatermann mit so weitgehenden kulturellen Freiheiten, wie sie Walter Felsenstein als Intendant der Ostberliner Komischen Oper genießt, dürfte es möglich sein, dieses Musical so originalgetreu in der DDR aufzuführen. Wenn die aus dem ostjüdischen Dorf Anatevka vertriebenen Bewohner am Schluss ungeniert bekennen, wie sie sich freuen, nun nach Jerusalem auswandern zu können, so ist das im Blick auf die polemische Einstellung Israel gegenüber ein beachtliches Wagnis [...]. » ([Auteur non précisé] « Theater in Ostberlin: Felsensteins fulminanter „Fiedler“ », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 30 avril 1971.

Il s'agissait pourtant là d'une version purgée de tout ce qui pouvait déplaire au parti communiste. Voir à ce sujet Goschler, Constantine, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 376.

géopolitiques provoquées par la Guerre des Six Jours ainsi que les conséquences de l'Ostpolitik ont permis le retour en force – voire le retour en grâce – de la musique yiddish, et notamment de la chanteuse Lin Jaldati¹. Mais outre les facteurs politiques, le contexte socio-culturel a également joué un rôle déterminant, et l'on peut percevoir à cet égard une évolution parallèle entre la RFA et la RDA : tout comme à l'Ouest, l'évolution de la conscience collective et l'arrivée d'une nouvelle génération ont contribué à l'émergence de nouvelles manifestations et productions culturelles, pensées désormais comme des gestes de mémoire².

Si, dès le milieu des années 1970, la vie culturelle s'exprime et évolue plus librement en RDA, permettant ainsi la multiplication d'événements centrés autour de la culture juive, il faut cependant attendre la fin des années 1980 pour que le régime est-allemand montre un véritable intérêt pour la culture juive et mette en place une politique de soutien aux diverses manifestations culturelles, visant comme habituellement à améliorer l'image de la RDA à l'international³. C'est dans ce contexte qu'est organisé en 1987 le premier festival de culture yiddish en RDA, les Journées de la culture yiddish (*Tage der jiddischen Kultur*). Ce festival, à l'initiative de Jalda Rebling, la fille de Lin Jaldati, et du traducteur Jürgen Rennert, avait pour objectif de permettre la rencontre d'artistes, de musiciens et de yiddishistes de l'Est et de l'Ouest tout en se concentrant sur l'héritage est-européen. La première édition se déroule du 26 au 28 janvier 1987, lors de la commémoration de la libération d'Auschwitz, les organisateurs affichant ainsi leur volonté d'inscrire le festival dans la culture mémorielle. Le titre choisi, *Dos lid iz geblibn*, reprend le titre de l'anthologie de Binem Heller qui avait servi de modèle à l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* et met ainsi l'accent sur la survivance des œuvres littéraires et culturelles après le génocide. Il convient également de relever le sous-titre du programme : « Versuch einer Annäherung an die jiddische Kultur ». La formulation, pour le moins prudente, montre les précautions prises par les organisateurs et la conscience qu'avaient ceux-ci de la distance qui séparait la RDA de la culture yiddish. Ces derniers laissent paradoxalement affleurer leurs doutes quant à la possibilité d'une véritable rencontre

¹ Shneer, David, « Yiddish Music and East German Antifascism: Lin Jaldati, Post-Holocaust Jewish Culture, and the Cold War », *The Leo Baeck Institute Year Book*, op. cit. p. 234. Jaldati ne joue cependant plus, à partir de ces années le rôle de « chanteuse diplomate ».

² Citons à titre d'exemple la postface de *Tewje, der Milchmann*, rédigée par l'éditeur du Reclam-Verlag Hans Marquardt à l'occasion de la réédition du roman en 1984 : « Durch seine Werke [...] erhält die mit der blutigen faschistischen ‚Neuordnung Europas‘ untergegangene ostjüdische Welt Gestalt und Gesicht, rückt den Menschen unserer Zeit wieder näher, erinnert die ältere Generation, die Zeugen der ‚schlimmen Jahre‘, auch an ihr Versagen vor der Geschichte ». Marquardt, Hans, « Nachwort », in Sholem Aleykhem, *Tewje der Milchmann*, cité par Coors, Maria, « Tewje in Deutschland: Zu Übersetzungspraktiken von Werken eines jiddischen Autors im Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte », *Pardes*, n° 25, 2019, p. 57-72, ici p. 68.

³ Voir à ce sujet Goschler, Constantin, Kauders, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 376.

avec la culture yiddish : tout au plus pourrait-on « tenter » une « approche ». Peut-être peut-on voir dans cette formulation un moyen pour les organisateurs est-allemands de se mettre à distance et par là même de se démarquer de la vie culturelle juive du côté Ouest.

Ce premier festival réunit des musiciens, chanteurs et spécialistes du yiddish, juifs et non-juifs (à l'instar du musicien Karsten Troyke et du traducteur Jürgen Rennert), et mêle ainsi concerts de chants yiddish, musique klezmer et lecture de textes d'écrivains yiddish, l'accent étant mis sur les écrivains yiddish soviétiques. Ces premières Journées de la culture yiddish ont rencontré un succès considérable : le festival affiche complet, et même le *Neues Deutschland*, l'organe officiel du SED, s'en fait l'écho¹. Le journal de la communauté juive de Berlin-Est résume quant à lui ainsi : « Es war glücklicherweise kein Blick ins Grab, und es war ebensowenig ein Treffen für eine Handvoll *Insiders* »². Ces propos semblent bien résumer la démarche des acteurs du festival, censé constituer un événement populaire mais aussi littéraire et qui, à rebours de bien des manifestations culturelles de l'époque, ne fige pas la culture yiddish dans un monde appartenant irrémédiablement au passé.

La même année, un festival du même ordre est organisé en RFA : il s'agit des Journées de la culture juive, créées par la Communauté juive de Berlin-Ouest. Si ce festival semble à première vue constituer l'équivalent du festival est-allemand, il convient cependant de pointer les différences fondamentales entre ces deux manifestations. Car, comme le nom du festival l'indique bien, l'accent est ici mis sur la culture juive en général et non sur le monde culturel yiddish en particulier – ce qui tendrait à confirmer l'idée selon laquelle la culture yiddish en Allemagne de l'Ouest constituait, selon les termes de Duchaine-Guillon, un élément « moins central de la judéité »³. Par ailleurs, tout comme pour la majorité des manifestations de culture juive en RFA, la majorité des acteurs de ce festival étaient en réalité Israéliens. Notons cependant qu'en 1989, le thème choisi pour la nouvelle édition des Journées de la culture juive est précisément la culture yiddish, signe de l'influence du festival est-allemand sur Berlin-Ouest.

Dès 1988, une deuxième édition des Journées de la culture yiddish est organisée, accordant cette fois-ci une place importante au théâtre, avec la présence des théâtres yiddish de Varsovie et de Bucarest. Bien que cette nouvelle édition soit également un succès, on peut sentir dans les journaux une plus grande réserve vis-à-vis de cet événement populaire ; ainsi le

¹ Voir à ce sujet Waligorska, Magdalena, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 50.

² Zacher, Peter, « Erfolgreicher Versuch der Wiederannäherung an Unaufgebbares: drei Tage jiddischer Kultur in Berlin », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1987.

³ Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945 : entre Est et Ouest*, op. cit., p. 354.

rédacteur en chef du *Nachrichtenblatt* ne dissimule pas sa méfiance et se demande dans quelle mesure ce festival parvient réellement à éviter l'écueil de l'idéalisation nostalgique et de la commercialisation¹. Et, de fait, il n'était guère simple pour ce genre de manifestations d'échapper au risque de la folklorisation.

La fin des Journées de la culture yiddish est annoncée après la quatrième édition, au lendemain de la chute du Mur (vraisemblablement en raison de la concurrence avec les Journées de la culture juive²), mais elles reprennent finalement dès l'année suivante, les Berlinoises ayant protesté contre cet arrêt, preuve de l'attachement de la population allemande à cet événement annuel.

L'une des singularités des Journées de la culture yiddish réside sans doute dans la place accordée aux lectures de textes poétiques et littéraires d'écrivains yiddish. Bien que l'attention du public soit alors davantage tournée vers les concerts de klezmer et de chants yiddish³ que vers ces lectures, ces dernières témoignent tout de même de l'effort réalisé par les organisateurs pour faire découvrir la richesse du monde culturel et littéraire yiddish. Cet intérêt pour l'héritage littéraire s'explique en premier lieu par la présence à ce festival d'une nouvelle génération de traducteurs qui a émergé en RDA au cours des années 1970.

2 - Traduire le yiddish en RDA

Les diverses manifestations organisées en RFA et en RDA laissent bien apparaître des parallèles et un intérêt commun pour la culture des Juifs d'Europe de l'Est au sein de l'Allemagne divisée. Mais c'est dans le domaine de la traduction que les chemins empruntés par les deux Allemagnes divergent clairement. Car en RDA, où la première anthologie de poésie yiddish éditée par Hubert Witt, *Der Fiedler vom Getto*, a connu un succès retentissant, les nouvelles traductions du yiddish vont se multiplier à partir des années 1970. Le nombre croissant de nouveaux projets de traduction est lié à la fois au fonctionnement du monde éditorial est-allemand, aux contacts et échanges avec les pays du bloc de l'Est et les écrivains yiddish de l'URSS mais aussi au rôle actif joué par quelques médiateurs et traducteurs de RDA.

¹ Zacher, Peter, « Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung jiddischer Kultur heute », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1988.

² Voir Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945 : entre Est et Ouest*, op. cit., p. 355-356.

³ Jaldá Rebling, dans un entretien réalisé par Magdalena Waligorska en 2006, raconte ainsi ses souvenirs de cet événement : « At the same time, as far as Yiddish literature was concerned, when we invited for instance Yiddish poets, there were maybe sixty people in the audience, but when we had a klezmer concert it was three hundred people filling a big hall ». Waligorska, Magdalena, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, op. cit., p. 50-51.

a - En prose : sortir de la littérature du *shtetl*

La maison d'édition Volk und Welt a joué un rôle déterminant et précurseur dans l'introduction de la littérature yiddish en RDA. C'est à cette maison d'édition que l'on doit la toute première réédition de *Tewje*, dès 1955, puis la première traduction de deux romans de Sholem Alejchem encore inconnus en Allemagne : *Mottl* et *Der behexte Schneider* (*Der farkishefter shnayder*), deux œuvres traduites par Max Reich. Comme le souligne Jürgen Rennert, non seulement le directeur, Walter Czollek, mais aussi plusieurs lectrices de la maison d'édition (Marianne Dreifuß et Georgina Baum) étaient d'origine juive et avaient vécu l'exil durant la Seconde Guerre mondiale¹. La présence de la littérature juive et yiddish dans le catalogue appartenait ainsi à la tradition de la maison d'édition ; ces œuvres étaient éditées, selon les termes de Rennert, avec « engagement » et « amour » (« mit großem Engagement und viel Liebe »²). Mais c'est surtout Jutta Janke, spécialiste de littérature polonaise, qui a donné l'impulsion pour la plupart des premières traductions publiées par la maison d'édition. Janke, par ses contacts avec la Pologne, avait d'abord découvert la littérature yiddish en traduction polonaise³ : elle a dès les années 1960 été chargée de la relecture et des corrections de nombreuses traductions du yiddish, chez Volk und Welt mais aussi dans d'autres maisons d'édition comme l'Union Verlag, un travail indispensable lors de la publication de nouvelles traductions. Nous avons déjà vu le rôle central joué par Ber Mark et l'Institut juif polonais pour la publication de l'anthologie *Der Fiedler vom Getto*. Le cas de Jutta Janke confirme l'importance des contacts entretenus par les médiateurs littéraires est-allemands avec la Pologne, et plus généralement avec les pays du bloc de l'Est : ce sont ces contacts, toujours bien vus et encouragés par le régime est-allemand⁴, qui ont permis à de nombreux projets de voir le jour.

¹ Rennert, Jürgen, « Jüdische Literatur 1: Mit Engagement und Liebe herausgebracht. », in Barck, Simone (éd.), *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, Berlin, Links, 2003, p. 295-297, ici p. 295.

² *Ibid.*, p. 295.

³ Voir Coors, Maria, « Tewje in Deutschland: Zu Übersetzungspraktiken von Werken eines jiddischen Autors im Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte », *Pardes*, *op. cit.*, p. 66.

⁴ Lothar Reher, le directeur artistique de l'édition, raconte ainsi l'histoire de la publication de *Der behexte Schneider*, illustré par Kaplan, et laisse entendre – non sans humour – que ce fut parfois la volonté d'afficher « l'amitié » entre la RDA et l'URSS qui donna naissance à certains projets de publication : « Ich wurde wieder einmal kritisiert, dass ich mich nicht genug um die deutsch-sowjetische Freundschaft bemühte. Na, da habe ich von Kaplan Graphiken gesehen und mir gedacht, das wäre interessant, den kennenzulernen und irgend etwas wird sich ergeben. Also habe ich verkündet, dass ich jetzt Beziehungen zu den sowjetischen Genossen aufnehme und nach Leningrad fahre. Da haben die gesagt, das wäre ja toll, endlich kommt der Reher zur Vernunft und fährt ins Bruderland. [...] Also bin ich hingefahren, habe Kaplan kennengelernt und entdeckte dort, dass er den *Behexten Schneider* komplett da hatte, Graphiken zu dem Buch von Sholem Alejchem. Da habe ich gesagt, das mache ich als Buch. Das ist etwas so Wunderbares, genau deshalb komme ich. Ich wusste es vorher nicht, aber das allein gab der Reise schon ihren Sinn. Dann bin ich damit angekommen und habe Jutta Janke gefragt, wo ist denn der *Behexte Schneider*, den gibt es ja noch nicht mal auf Deutsch? Da sagte sie: Na, dann werde ich das mal

À partir des années 1970, Volk und Welt introduit dans son catalogue des écrivains yiddish encore inconnus en RDA : la maison d'édition publie en 1971 le roman d'Itzik Manger *Das Buch vom Paradies*, après avoir obtenu les droits de publication auprès de la maison d'édition genevoise Kossodo-Verlag. Notons qu'il s'agit là d'un des rares cas de transfert d'œuvres yiddish en traduction de l'Ouest vers l'Est. Deux années plus tard est publié au sein de la collection « Spektrum » le grand roman du moderniste yiddish Moyshe Kulbak, *Die Selmenianer*, traduit par Max Reich. C'est encore une fois grâce à Jutta Janke que ce projet de publication a vu le jour. Celle-ci contacte en effet en 1970 la veuve de Moyshe Kulbak et obtient la version originale ainsi que la traduction russe du roman. Le choix de l'œuvre ne relève pas du hasard, le roman décrivant l'entrée d'une famille juive dans la modernité soviétique. Pourtant, au vu de la tonalité ironique et de la portée subversive du roman¹, cette première publication de l'œuvre de Kulbak en RDA relève du paradoxe. Dans le rapport de Jutta Janke envoyé au ministère de la Culture, celle-ci insiste sur la nouveauté que représente cette œuvre yiddish par rapport aux classiques connus du lecteur allemand, Kulbak décrivant non plus seulement la vie juive traditionnelle mais la nouvelle société soviétique, société du « progrès ». Janke se garde cependant bien de relever l'humour et l'ironie de Kulbak dans ce roman, en réalité bien loin du cadre narratif du réalisme socialiste. De même, le fait que Kulbak fut l'une des victimes du régime soviétique est passé sous silence².

La première traduction est réalisée par Hermann Hakel, mais la maison d'édition décide finalement, en raison des multiples omissions et inexactitudes que contenait selon Janke la traduction de Hakel, mais aussi pour des questions d'honoraires³, de faire appel à Max Reich, qui avait déjà traduit deux œuvres yiddish pour la maison d'édition. Celui-ci venait pourtant de s'installer à l'Ouest, à Francfort sur le Main, mais il n'y avait alors, selon la maison d'édition, aucun « bon traducteur du yiddish » en RDA⁴.

übersetzen lassen. Sie hat alles in die Wege geleitet, und wenig später hatten wir eines der “Schönsten Bücher” ». Lothar Reher, « Jüdische Literatur 2 : Kaplans *Der behexte Schneider* », in Barck, Simone (éd.), *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, op. cit., p. 297-300, ici p. 297.

¹ Voir à ce sujet Rousselet, Cécile, « Polyphonie et dialogisme comme stratégies littéraires de résistance en contexte soviétique : Moyshe Kulbak et Andreï Platonov », *TRANS*, octobre 2016, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/trans/1267>.

² Bundesarchiv, DR1/2352.

³ C'est une maison d'édition munichoise, le Biedestein-Verlag, qui avait envoyé plusieurs années auparavant la traduction de Hakel à Volk und Welt ; celle-ci réclamait cependant des honoraires à Volk und Welt, arguant du fait que le traducteur possédait les droits sur l'œuvre de Kulbak, alors même que les œuvres des auteurs soviétiques étaient censées être libres de droits. Voir Bundesarchiv, DR1/2352. La traduction de Hakel ne fut à notre connaissance jamais publiée, ni à l'Ouest, ni à l'Est.

⁴ On ne sait pas si la maison d'édition contacta Hubert Witt.

La situation change cependant au cours des années suivantes : de nouvelles voix de la traduction du yiddish apparaissent en RDA, à commencer par Jürgen Rennert. Ce dernier lance, à partir du milieu des années 1970, plusieurs projets d'édition et de traduction d'écrivains yiddish auprès de diverses maisons d'édition. La première traduction de Rennert est publiée au sein de la maison d'édition de la CDU est-allemande Union Verlag, qui avait déjà édité au début des années 1960 une anthologie de récits yiddish, *Die Heimfahrt des Rabbi Chanina und andere Erzählungen*. Le projet de traduction de Rennert, dont il fait part au ministère de la Culture dès 1976, porte sur un auteur yiddish contemporain vivant en URSS, Mark Rasumny. L'œuvre, *Auch im Herbst blühen die Bäume*, ouvre donc à la littérature yiddish soviétique contemporaine et a semble-t-il été bien accueillie par le régime¹, mais aussi par le lectorat est-allemand : les 10 000 exemplaires de la première édition, publiée en 1979, sont rapidement écoulés², et l'ouvrage est réimprimé cinq ans plus tard.

Rennert est chargé un an plus tard par Reclam de l'édition d'une anthologie de nouvelles d'Isaac Bashevis Singer, dont les œuvres ont commencé à paraître à l'Est après que ce dernier a reçu le prix Nobel en 1978. L'ouvrage, basé sur une anthologie de textes traduits de l'américain publiée en RFA, contient également une nouvelle (« Kuckeriku ») traduite cette fois-ci du yiddish par Rennert et tirée de la revue *Folksstime*, publiée à Varsovie : la maison d'édition y vit sans doute l'occasion d'effacer l'identité américaine de Bashevis Singer et de ramener celui-ci un peu plus vers l'Est.

En 1981, c'est au Buchverlag Der Morgen que paraît une nouvelle traduction de Rennert, traduction du court roman de Sholem Aleykhem *Schir- Ha-schirim*, illustrée par Anatoli Kaplan. L'édition illustrée n'est pas sans rappeler la publication chez Volk und Welt, dix ans plus tôt, de *Der behexte Schneider*. Mais tandis que les 15 000 exemplaires avaient alors bien eu du mal à être écoulés, *Schir-Ha-Schirim* rencontre davantage de succès : Suhrkamp publie le roman à l'Ouest, et celui-ci est réimprimé à l'Est en 1987.

¹ Rennert, dans le dossier envoyé au Ministère au moment du lancement du projet de publication, insiste tout particulièrement sur le contexte politique international et le profit que pouvait tirer le gouvernement de cette publication : la langue yiddish y est présentée comme menacée tant par l'impérialisme américain que par la politique sioniste israélienne. La défense de la langue et tout particulièrement de la littérature yiddish soviétique apparaît comme un enjeu politique majeur. Rennert clôt ainsi son rapport : « Ich empfehle Mark Rasumnys Novellen aus dem Band « Brejter di trit » einschränkungslos zur baldigen Übersetzung und Veröffentlichung im Union Verlag. Ich halte eine Entscheidung in dieser Richtung auch unter dem eingangs erwähnten politischen Aspekts des defacto-Boykotts der sowjetijiddischen Literatur von westlicher Seite für mehr als opportun ». Bundesarchiv, DR 1/2444.

² « Seit ihrem Erscheinen 1979 erfreuen sich die Kurztexte Rasumnys, des in der Sowjetunion lebenden und schreibenden Vertreters der jiddischen Literatur, in der DDR eines großen Zuspruchs; die erste Auflage war in kürzester Zeit vergriffen, die Kritik war einhellig in ihrer zustimmenden Meinung und die Resonanz in der Öffentlichkeit sowie die Nachfrage bei den Lesern halten unvermindert an ». Janke, Jutta, Bundesarchiv, DR 1/2450a.

À partir du milieu des années 1980, le Sankt Benno Verlag fait à son tour entrer la littérature yiddish dans son programme éditorial. La maison d'édition chrétienne publie en l'espace de quelques années trois premières traductions et choisit de se concentrer exclusivement sur des écrivains yiddish contemporains. Elle édite ainsi un nouveau recueil de textes de Mark Rasumny (*Eine Welt voller Wunder*) et introduit deux écrivains encore inconnus en Allemagne, Ber Halpern – autre écrivain soviétique – et Josef Burg. L'anthologie de récits de Mark Rasumny s'ouvre sur une préface de la maison d'édition :

Für die Auswahl war bestimmend, mit diesem Band einen möglichst breiten und unverfälschten Einblick in das Leben, den Glauben und das Brauchtum des Ostjudentums zu vermitteln [...]. Der Autor – Angehöriger des über Jahrhunderte hin grausam und erbarmungslos verfolgten und gequälten jüdischen Volkes – glaubt daran, „dass es auf dieser Welt ein Maß der Gerechtigkeit und des Erbarmens gibt. Immer und ewig!“ Und davon sollten wir Christen eigentlich wissen, seitdem in Jesus Christus das Maß des Erbarmens Gottes in seiner letzten Konsequenz deutlich geworden ist¹.

La maison d'édition chrétienne entend ainsi, par l'édition de textes littéraires yiddish, contribuer au dialogue entre Juifs et Chrétiens ainsi qu'à la mémoire d'un peuple « poursuivi et torturé » durant des siècles. Dès les années 1980, en RDA tout comme en RFA, les acteurs de la communauté chrétienne ont donc commencé à jouer un rôle important dans la mise en valeur de la culture yiddish.

De Volk und Welt au Sankt Benno Verlag en passant par l'Union Verlag, Reclam ou le Buchverlag der Morgen : les nouvelles traductions d'œuvres littéraires yiddish ont ainsi, à partir des années 1970, commencé à peu à peu se disséminer dans le paysage éditorial est-allemand, les ouvrages paraissant tantôt dans les maisons d'édition privées, tantôt chez celles appartenant aux partis politiques (les « VOB Verlage ») ou chez les maisons d'édition chrétiennes. Si certaines de ces publications ont rencontré un vaste lectorat, la publication d'un auteur yiddish inconnu constituait tout de même un pari, qui pouvait cependant être pris plus facilement par des maisons d'édition qui ne dépendaient pas des mêmes contraintes économiques qu'en RFA et n'étaient pas exposées à la concurrence. Rappelons que le monde éditorial est-allemand était un monde fermé dans lequel on ne trouvait que seize maisons d'édition littéraires². Ce facteur économique, conjugué au fonctionnement particulier du monde éditorial est-allemand, dans lequel travaillait un nombre important de lecteurs jouant

¹ « Vorwort », in Rasumny, Mark, *Eine Welt voller Wunder*, Leipzig, Sankt Benno Verlag, 1985, p. 5-6.

² Links, Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage: die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, op. cit., p. 26.

un rôle essentiel – notamment pour la relecture et la correction de nouvelles traductions¹ – a de toute évidence contribué au dynamisme de la vie éditoriale est-allemande² et à la réalisation de projets de publication et de traduction qui ne pouvaient que difficilement voir le jour côté Ouest.

On peut lire en 1980 dans un article du *Nachrichtenblatt* consacré à la publication de l'anthologie de Mark Rasumny (*Auch im Herbst blühen die Bäume*) la réflexion suivante sur l'écrivain et plus généralement la littérature yiddish contemporaine :

Wer in dieser Kurzprosa das bekannte und vertraute Sujet aus der klassischen Literatur vermutet, ist zunächst möglicherweise enttäuscht. Aber das jüdische Stedtl kann ohnehin wegen seiner Nichtexistenz im Heute kein Thema mehr sein, seine Originale keine Helden³.

Il est clair qu'à la différence du phénomène observé à l'Ouest, l'accueil de nouvelles traductions en RDA, et notamment d'écrivains contemporains, a permis d'ébranler quelque peu la représentation figée de la littérature yiddish, concentrée autour de quelques œuvres, et de sortir peu à peu de la « littérature du shtetl ». Les contacts entretenus par les acteurs du monde éditorial est-allemand et les traducteurs avec le bloc soviétique, bien que constituant en premier lieu une contrainte politique qui a pu déterminer certains projets de publication, ont paradoxalement permis d'offrir une représentation beaucoup plus diversifiée de la littérature yiddish, ouverte désormais aux modernistes et aux écrivains contemporains, soviétiques, mais aussi américains – preuve aussi que les maisons d'édition est-allemandes pouvaient jouir, à partir des années 1980, d'une plus grande liberté et que les échanges avec l'Ouest étaient aussi possibles. Les traductions de poésie ont suivi la même évolution.

¹ Gabriele Pizarz-Ramirez établit ainsi un lien direct entre le nombre important de lecteurs travaillant pour les maisons d'édition est-allemandes et la qualité des ouvrages en traduction publiés en RDA : « Die Anzahl der Lektoren überstieg die in westdeutschen Verlagen um das drei- bis vierfache. Die aufwendige Ausstattung vieler in der DDR verlegter Bücher und die große Zahl qualitativ hochrangiger Übersetzungen sind *auch* ein Resultat der spezifischen Bedingungen der Verlage ». Pizarz-Ramirez, Gabriele, « Internationale Kurzprosa in Anthologien der Deutschen Demokratischen Republik: Die Reihe "Erkundungen" », in Kittel, Harald (éd.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 199-239, ici p. 210.

² Dans les années 1980, 6500 titres étaient en moyenne publiés par an, avec au total entre 140 et 150 millions d'exemplaires édités : c'est là la preuve d'une certaine vitalité éditoriale. Links, Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage: die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, op. cit., p. 25.

³ « Die Buchbesprechung: Auch im Herbst blühen die Bäume », *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Gross-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1980, p. 27.

b - Poésie yiddish en RDA : entre conformisme et audace

L'intérêt pour la poésie yiddish, visible en RDA dès la fin des années 1960, se confirme au cours des décennies suivantes : après le succès de *Der Fiedler vom Getto*, offrant un premier panorama de la poésie yiddish, les premiers recueils et anthologies consacrés à un ou une poète commencent à paraître. Et tout comme en prose, on ne peut qu'être frappé par la diversité des voix poétiques qui résonnent alors en RDA, venues tantôt de l'URSS, tantôt des Etats-Unis, mais aussi par la diversité des discours (poétiques et politiques) qui accompagnent les poèmes.

C'est en 1979 que paraît le premier recueil poétique consacré à un poète soviétique contemporain, éditeur du périodique *Sovyetish heymland*, Aron Vergelis. Le recueil, *Komm in meine Welt*, est publié par la *Hochschule für Grafik und Buchkunst* et édité et traduit par Werner Günzerodt, connu pour ses traductions du russe. Ce dernier avait déjà, en 1968, édité un fascicule, *Die verbrannte Taube*, réunissant douze poèmes yiddish. Tiré à cinquante exemplaires, l'ouvrage avait été publié à l'occasion des 25 ans de l'insurrection du Ghetto de Varsovie. C'est aussi la résistance juive et le combat antifasciste des Juifs au côté des Soviétiques qui sont célébrés dans les poèmes de Vergelis¹. Ainsi inscrit dans le discours et la mémoire officiels, le recueil du poète est bien accueilli en RDA. L'introduction de cet écrivain, l'un des plus célèbres représentants de la culture yiddish soviétique post-stalinienne (et pouvant à cet égard servir d'argument pour étayer la thèse selon laquelle l'URSS constituerait alors, pour reprendre les termes de Ber Mark, l'un des foyers majeurs de la « Renaissance yiddish »), constitue donc de toute évidence un acte avant tout politique.

À partir des années 1980, grâce à Hubert Witt, le lecteur est-allemand a pu finalement découvrir d'autres voix poétiques bien moins conformes aux attentes du régime est-allemand. Le second projet de publication de poésie yiddish par Witt est ainsi consacré à une poétesse yiddish installée aux États-Unis, Rajzel Zychlinski. C'est une lettre de la poétesse qui est à l'origine de ce nouveau projet de publication de Hubert Witt : Zychlinski, comme nous l'avons vu plus haut, avait réagi avec enthousiasme à la publication d'une partie de son œuvre

¹ Voir par exemple la recension dans le *Nachrichtenblatt* par Ben Chaïm : « An zahlreichen Versen, die Wergelis dem antifaschistischen Krieg widmete, sind in die Sammlung solche aufgenommen worden, die zeigen, wie der jüdische Poet zusammen mit dem ganzen Sowjetvolk unmittelbar an den Kämpfen mit der deutschen faschistischen Armee teilgenommen und wie er die Tragödie seines Volkes wiedergespiegelt hat. » Chaïm, Ben, « Die Buchbesprechung: Aron Wergelis », *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Groß-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, décembre 1980, p. 23-24.

au sein de l'anthologie ayant pour titre l'un de ses poèmes, *Meine jüdischen Augen*. Lors de la publication de la première anthologie *Der Fiedler vom Getto*, la poétesse avait fait parvenir une lettre à la maison d'édition, lettre rédigée en allemand dans laquelle est écrit : « Schon lange war es meine Sehnsucht, meine Gedichte in deutscher Sprache gedruckt zu sehen¹ ». Ces mots, écrits dans les années 1960, à une époque où de nombreux écrivains de langue yiddish refusaient encore de voir leur œuvre traduite en allemand – ou du moins publiée en Allemagne –, constituent pour ainsi dire un hapax dans l'histoire de la traduction yiddish en Allemagne durant les décennies d'après-guerre. La lettre marque en tout cas le début d'une correspondance entre la poétesse et le traducteur allemand, correspondance qui a finalement mené au projet de publication de la toute première anthologie de Zychlinski en traduction.

L'anthologie est publiée chez Insel au sein de la collection « Insel-Bücherei ». Insel constituait, avec Reclam, l'une des rares maisons d'édition privées de la RDA. Si la maison d'édition, de par son statut particulier, devait faire face à de nombreuses difficultés eu égard à la production et l'impression des ouvrages², elle jouissait aussi d'une relative liberté, notamment au sein de la collection Insel-Bücherei. Cette collection, qui occupait une place centrale dans le programme éditorial d'Insel, était avant tout centrée sur les classiques de la littérature mondiale³. On peut dès lors s'étonner de voir une poète yiddish encore inconnue en Allemagne, mais aussi, plus généralement, en-dehors du monde yiddishophone (notons qu'aucune anthologie de son œuvre en traduction n'avait alors été publiée), faire ainsi son entrée dans la célèbre collection. Si l'on en croit le rapport envoyé au ministère de la Culture, c'est la simplicité de la langue poétique de Zychlinski, son accessibilité et « l'universalité » des thèmes abordés⁴ qui ont amené la maison d'édition à publier la poétesse au sein d'une collection à même de la rendre visible auprès d'un vaste lectorat, au-delà du cercle restreint des lecteurs de poésie.

¹ Cité par Hubert Witt, in Zychlinski, Rajzel, *Di lider, Die Gedichte 1928-1991: Jiddisch und Deutsch*, traduction Hubert Witt, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2003, p. 906.

²Ainsi, en 1981, plusieurs projets ont dû être repoussés à cause de problèmes de matériaux et de difficulté concernant l'impression et la reliure. Voir Sarkowki, Heinz, Jeske, Wolfgang, *Der Insel Verlag 1899-1999*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1999, p. 575.

³ En 1981, année de publication de l'anthologie de Zychlinski, sont ainsi publiés dans la collection Marcel Proust et Francis Scott Fitzgerald. Notons par ailleurs la faible présence d'auteurs soviétiques et est-allemands sein de la collection, qui jouissait donc bien d'une certaine liberté éditoriale. *Ibid.*, p. 489.

⁴« Alles in allem liegt mit der Auswahl ein geschlossenes Werk vor uns, das in lyrisch überzeugender Weise persönliches Schicksal und soziale Gegebenheiten notiert und zu ihnen Stellung nimmt, den Wert des einzelnen Menschen betont und sich als eine Ermunterung zur Solidarität versteht. Da dieses humanistische Anliegen, verbunden mit der unprätentiösen Dichtung der Verse, einen größeren als den üblichen Lyrik-Leserkreis verdient, ist, nach unserer Meinung, die Inselbücherei ein geeignetes Medium, Rajzel Zychlinskis Werk in einer repräsentativen Auswahl dem deutschsprachigen Leser nahezubringen ». Bundesarchiv, DR1 / 3482.

La traduction des poèmes, mais aussi la constitution de l'anthologie se sont faites en étroite collaboration avec la poétesse. Les 126 poèmes sélectionnés (le projet initial que Witt avait présenté à la maison d'édition a dû être réduit) retracent le parcours poétique de Zychlinski, de ses premiers poèmes écrits en Pologne au début des années 1930 jusqu'aux poèmes d'après-guerre écrits aux États-Unis. L'une des cinq sections, « Meine jüdischen Augen », est consacrée aux poèmes de Zychlinski écrits pendant la Seconde Guerre mondiale.

Si le rapport envoyé au ministère de la Culture s'aventure dans une lecture politique et anti-impérialiste de l'œuvre poétique de Zychlinski et s'efforce d'effacer la spécificité juive pour pointer la dimension « universelle » de son œuvre¹, Hubert Witt ne prend pas ces précautions dans la postface. L'éditeur et traducteur se concentre en effet sur la poétique de Zychlinsky, tente de saisir ses influences, notamment chez les poètes de langue allemande (à l'instar de Rose Ausländer) ; mais avant tout, Witt inscrit résolument son œuvre dans la tradition juive et yiddish :

Und deutlich ist, wie Rajzel Zychlinski bei aller fast naiven Einmaligkeit und Unabhängigkeit, die sich an keinerlei Vorbild bewusst orientiert haben mag, von der Tradition der jiddischen Sprache und der in ihr ausgedrückten Lyrik zehrt. Sie nutzt das Volksnahe des Jiddischen, das dem Jüdischen Alltag im Osten Verhaftete, das Vertraut-Familiäre und Anheimelnde; auch die Kraft dieser Sprache, eine versunkene und in Trümmer gelegte Vergangenheit assoziativ heraufzubeschwören².

De tels propos, soulignant la singularité juive de l'écriture de Zychlinski, étaient certes davantage acceptés dans la RDA des années 1980 que dans les années 1960, mais demeurent tout de même inhabituels et audacieux. C'est surtout la fin de la postface qui recèle une portée critique et politique manifeste :

Der Autorin ist manchmal vorgeworfen worden, dass in ihren Texten eigentlich kein Programm und keine Botschaft zu entdecken sei. Nun gehört Lyrik, die sofort und programmatisch mit Botschaften einherkommt, nicht immer zum Tiefsten und Anrührendsten, was in diesem Genre zu leisten ist. Aber dem gründlicher Lesenden hat die Autorin manche Botschaft zu übermitteln. Das Thema des Leidens, das sie mit ihrem Volk so tief erfahren hat, des Widerstehens und Überstehens, bleibt für sie nicht an die Erfahrung

¹ « Selbst wenn zahlreiche der im vorliegenden Auswahlband vereinten Gedichte sich betont distanziert und beschreibend geben, sind doch auch sie getragen von der persönlichen Betroffenheit der Autorin, von ihrem Engagement an den Ausgestoßenen, Haltlosen, sozial Diffamierten. Vom eigenen Schicksal herrührend, dem einer durch Faschismus Verfolgten, schärfte sich ihr Blick für das Unrecht und das Elend, das sie in ihrer neuen Heimat Amerika überall vor Augen hatte. [...] Entgegen der Dichtung der Nelly Sachs, die ihr persönliches jüdisches Schicksal nie aus dem Auge verlor, identifiziert sich Rajzel Zychlinski mit den Leidenden ihrer « neuen Welt » und findet in der nationale und biographische Herkünfte sprengenden Solidarität die Grundlagen für eine Erneuerung des Menschengeschlechts ». Bundesarchiv, DR1 / 3482.

² Witt, Hubert, « Nachbemerkung », in Zychlinski, Rajzel, *Vogelbrot: Gedichte aus fünf Jahrzehnten*, Leipzig, Insel Verlag, 1981, p. 154.

ihres Volkes gebunden. Die Texte zeugen von menschlicher Solidarität mit aller getretenen Kreatur. [...]

Das ist keine Position, aus der die Strukturen der Gesellschaft tief durchschaut oder weitreichende Veränderungsprogramme entworfen werden könnten.

Die Botschaft ihrer Gedichte: „Die gütige Hand rettet die Welt vor Chaos und Untergang.“

Mehr hat sie uns nicht anzubieten, aber: auch nicht weniger¹.

La définition de la « position » poétique de Zychlinski laisse apparaître en creux une critique à peine voilée d'une certaine vision de la poésie et plus généralement, de la littérature : une littérature didactique qui rend visible les « structures » de la société, une littérature du progrès – en somme, la littérature attendue par le régime est-allemand. Ces mots, qui viennent clore l'anthologie, donnent à l'ouvrage une portée subversive que le rapport envoyé par la maison d'édition au ministère de la Culture a de toute évidence cherché à atténuer.

Si les projets de traduction de poésie yiddish ont pu être récupérés après coup et instrumentalisés politiquement par le régime est-allemand – instrumentalisation qui a permis leur publication dès les années 1960 –, ils ont aussi parfois été le lieu d'émergence d'un contre-discours s'opposant au discours officiel. L'anthologie de Zychlinski, faisant découvrir au lecteur est-allemand une poétique de l'intime et du deuil, bien éloignée de la rhétorique antifasciste attendue en RDA, peut ainsi apparaître comme l'un de ces espaces littéraires de résistance.

Malgré la visibilité de la collection et un tirage à 10 000 exemplaires, l'anthologie, publiée en 1981, n'a eu qu'une faible résonance² et n'a rencontré qu'un succès limité ; l'œuvre de Zychlinski, qui ne répondait aucunement aux attentes de la SED et ne pouvait s'inscrire dans la représentation traditionnelle de la poésie yiddish, a eu semble-t-il dans un premier temps du mal à trouver sa place au sein du paysage littéraire allemand. L'ouvrage n'a ainsi jamais été réimprimé et aucune anthologie ouest-allemande n'en a racheté les droits. Mais le nom de Rajzel Zychlinski n'a pas pour autant été oublié et a fait de nouveau son apparition au milieu des années 1990.

Hubert Witt s'est consacré trois ans plus tard à un auteur cette fois-ci déjà familier du lecteur est-allemand (et ouest-allemand), Itzik Manger. Celui-ci était jusqu'alors connu pour sa prose, grâce au succès dans les deux Allemagnes du roman *Das Buch vom Paradies*, traduit

¹ *Ibid.*, p. 156.

² Nous n'avons pu trouver aucune recension de l'ouvrage dans les périodiques est-allemands, qu'il s'agisse des revues littéraires ou du périodique juif le *Nachrichtenblatt*.

par Salcia Landmann. Deux ans après la réimpression du roman chez Volk und Wel, qu'un fascicule consacré à sa poésie est publié chez le Verlag Neues Leben au sein de la collection « Poesiealbum ». Comme pour « Insel Bücherei », il s'agit d'une collection renommée et accueillant des grands noms de la poésie mondiale¹. Alors qu'Itzik Manger avait refusé de voir son roman publié en Allemagne après la guerre et n'avait pu donner son accord à la publication de ses poèmes en traduction dans l'anthologie *Der Fiedler vom Getto*, l'introduction de son œuvre se poursuit donc en Allemagne. Manger était en réalité, à côté des prosateurs classiques, l'un des auteurs yiddish les plus connus et les plus lus au sein de l'Allemagne divisée. Le fascicule rassemble vingt poèmes, principalement des ballades – dont les quelques ballades écrites pendant la guerre. La publication n'a offert dans un premier temps qu'un bref aperçu de l'œuvre poétique de Manger. Mais tout comme pour l'œuvre de Zychlinski, cette première publication isolée a mené quelques années plus tard à des projets de plus grande ampleur.

Les premières anthologies offrant un panorama de la poésie yiddish ont ainsi laissé place, à partir des années 1980, à des ouvrages faisant entendre la singularité de quelques voix poétiques qui, par leur diversité, ont commencé à faire peu à peu éclater les représentations dans lesquelles la poésie yiddish était trop souvent enfermée. Soulignons par ailleurs que l'introduction de ces poètes yiddish s'est faite au sein de collections qui se consacraient à la poésie mondiale, ce qui a permis de faire dialoguer la poésie yiddish avec d'autres traditions poétiques et littéraires et de ne plus la réduire à une fonction purement politique ou mémorielle.

c - Traduire le yiddish en tant qu'Allemand non-juif : lecture des paratextes de Jürgen Rennert et Hubert Witt

Le retard manifeste de l'Ouest par rapport à l'Est est lié en partie, comme nous l'avons vu, à l'absence de traducteurs du yiddish. À l'Est, les contacts entretenus avec le bloc soviétique ont permis l'émergence d'une nouvelle génération de traducteurs, dont les deux figures majeures ont été Hubert Witt (né en 1935 à Breslau) et l'écrivain Jürgen Rennert (né en 1942 à Berlin), deux traducteurs allemands non-juifs qui ont appris le yiddish en autodidactes.

¹ Créée en 1967, cette collection offrait des fascicules de 32 pages consacrés à des poètes est-allemands et internationaux. Leur prix (0,90 M) les rendait accessible à un vaste lectorat est-allemand.

La lecture des paratextes de ces traducteurs laisse apparaître le regard porté sur la langue yiddish et le rapport qu'entretenaient Witt et Rennert avec leur identité allemande et non-juive ; ces regards, qui se révèlent de différente nature, ont donné lieu à divers types de discours sur la traduction du yiddish en tant que pratique individuelle et collective au sein de la RDA des années 1960 aux années 1980.

Les textes dans lesquels Witt fait part de sa réflexion sur son rapport à la langue yiddish et sa pratique traductive sont, jusque dans les années 1990, assez rares et se limitent en réalité à quelques phrases glissées dans les péri-textes des recueils et anthologies publiés par ce dernier. Voici ce que l'on peut lire dans la toute première anthologie éditée par Witt en 1966 :

Der Übersetzer, außerhalb jüdischer Tradition aufgewachsen, konnte sich nicht berufen fühlen, aus dem Geist jiddischer Poesie heraus einen ausgewogenen, gültigen Überblick zu geben, aber einen Überblick immerhin, und manchen Einblick¹.

Plusieurs points méritent notre attention : d'une part, Hubert Witt tient semble-t-il à souligner sa non-appartenance à la culture et la tradition juives. Ces propos, moins centrés sur la question de l'identité que sur le parcours personnel du traducteur, lui servent semble-t-il à se prémunir contre les éventuelles critiques ayant trait à la constitution de l'anthologie : sa position d'étranger et son manque de « compétence » dans le domaine de la littérature yiddish ne lui permettaient pas, selon lui, d'offrir un panorama « équilibré » et « valable ». Witt avait donc bien conscience de la position délicate et pour le moins singulière dans laquelle il se trouvait en proposant, en tant qu'Allemand non-juif, une première anthologie de poésie yiddish. Si cette position est certes soulignée, elle ne semble pas pour autant encore entièrement assumée² – nous verrons dans la seconde partie de ce travail dans quelle mesure cela a pu avoir des conséquences sur sa pratique traductive.

C'est par la suite le passage du yiddish à l'allemand qui est évoqué par Witt :

[...] Und nicht nur wegen ihres poetischen Reizes wurde versucht, jiddische Verse in jene Sprache deutscher Dichtung zu übertragen, die während der faschistischen Ära ins Exil ging und dem Jargon der Mordbrenner seit jeher

¹ Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, p. 276.

² Dans la dernière édition de 1993, Hubert Witt a retiré cette phrase ; il rappelle cependant l'aide dont il a eu besoin au moment de la constitution de l'anthologie en tant que traducteur « non-juif » (Nicht-Jude) : son identité non-juive apparaît ainsi pour la première fois explicitement. Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, Leipzig, Reclam, 1993, p. 260.

fremder war als der Sprache jiddischer Dichtung, die vor Jahrhunderten aus dem Deutschen ihren Ursprung nahm. Benannt und unausgesprochen ist die jüdische Tragödie das Hauptthema der Auswahl¹.

Ces mots révèlent la difficulté persistante à penser, au milieu des années 1960, la traduction du yiddish vers l'allemand : Hubert Witt passe au préalable par une dissociation entre deux langues allemandes – la langue des nazis et celle des poètes –, scission permettant de tisser des liens, de rapprocher le yiddish de la langue allemande, censée être plus proche de la langue juive que de celle des bourreaux, qualifiée ironiquement de « jargon ». Ce n'est que grâce à cette séparation entre langue allemande et langue nazie, renfermant d'une certaine façon l'ère nazie dans une parenthèse, mais aussi grâce à l'invocation implicite d'une troisième langue, le moyen-haut allemand, servant de pont entre allemand et yiddish (élément crucial pour Hubert Witt, lui-même spécialiste et traducteur du moyen-haut-allemand) que le dialogue entre les langues devient pour Hubert Witt possible et légitime. Bien que la « tragédie juive » soit placée au cœur de l'anthologie, et que le geste traductif apparaisse en filigrane comme geste de mémoire, celui-ci ne se fait donc finalement que par une mise à distance de l'histoire récente de l'Allemagne et de celle de la langue allemande.

Rennert, qui commença à traduire au milieu des années 1970, s'exprime quant à lui bien plus souvent sur ses traductions et plus généralement sur le sens que revêt pour lui la traduction du yiddish. Et c'est un discours de toute autre nature qui apparaît : car chez Rennert, l'acte de traduction trouve son origine précisément dans l'histoire allemande et ne peut être compris sans prendre en compte la place que ce dernier occupe au sein de la société est-allemande, celle de descendant d'une génération responsable des crimes perpétrés contre les Juifs. Il revient ainsi, en 1985, dans la postface de l'ouvrage *Eine Welt voller Wunder* qu'il avait traduit, sur ses premières motivations et la fonction qu'a pu remplir pour lui la traduction du yiddish :

Vor allem erlöste es mein nachgeborenes Entsetzen vor den Barbareien Nazi-Deutschlands aus der trauernden Hilflosigkeit, es gab mir zu denken: in der kleinen Münze der Hoffnung. Wenn irgend möglich, wollte ich im Einzelfall retten und bewahren helfen, was der beschlossenen Vernichtung entgangen war².

¹ Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, p. 276.

² Rennert, Jürgen, « Zur Geschichte dieses Buches », in Rasumny, Mark, *Eine Welt voller Wunder*, Leipzig, Sankt-Benno Verlag, 1985, p. 142.

La pratique traductive est chez Rennert explicitement liée au nazisme et à la responsabilité des Allemands vis-à-vis de la destruction de la culture yiddish : la traduction y apparaît comme une activité de « conservation » et même de « sauvetage », activité permettant à ceux qui sont nés « après » de se libérer du sentiment d'impuissance. Le geste traductif se révèle donc chez Rennert éminemment politique. Il est par ailleurs intéressant de constater que le traducteur s'inscrit d'emblée dans une génération, celle des *Nachgeborenen* : la pratique individuelle de la traduction, répondant au sentiment de toute une génération, est ainsi indissociablement liée au collectif. Une autre postface, rédigée trois ans plus tard pour un autre ouvrage de littérature yiddish, *Ein Dreier zum Sabbat*, traduit cette fois-ci par Peter Kelm, confirme ce sentiment d'appartenance à une génération marquée par la confrontation au génocide :

Im vierten Lebensjahrzehnt stehend, gehört er einer nachgeborenen Generation an. Wie etliche seiner Altersgenossen trieb auch ihn die Konfrontation mit der von unseren Vätern und Vorvätern begangenen oder zumindest nicht verhinderten Verbrechen am jüdischen Volk zur verstärkten Auseinandersetzung. Dass Wiedergutmachung im Grunde nicht zu leisten ist, da diejenigen leibhaftig fehlen, mit denen ein Gut- oder Bessermachen gewagt werden könnte, hielt ihn dennoch nicht ab, sich näher mit der jüdischen und insonderheit der jiddischen Kultur-, Sprach- und Geisteswelt zu beschäftigen¹.

Peter Kelm et Jürgen Rennert sont, selon les propos de Rennert, unis par une même histoire et un même sentiment de responsabilité vis-à-vis des crimes de leurs pères et grands-pères : ce sont deux membres d'une même génération qui constituent une petite communauté de traducteurs.

C'est donc en tant qu'Allemand non-juif que Jürgen Rennert traduit le yiddish. Cette identité, et l'histoire qui lui est attachée, sont inextricablement et explicitement liées à sa pratique de la traduction du yiddish. Et il en résulte que la possibilité (éthique) de la traduction du yiddish vers l'allemand n'est, chez Rennert, à aucun moment remise en question : le passage d'une langue à l'autre, l'acte de traduction en tant que tel semble ainsi pleinement assumé.

Bien que tous deux citoyens est-allemands et non-juifs, les deux traducteurs ont un rapport à la langue yiddish et à leur pratique traductive qui divergent par bien des aspects. Ces

¹ Rennert, Jürgen, « Nachwort: Ein Baum, der Halpern hieß », in Halpern, Ber, *Ein Dreier zum Sabbat: ostjüdische Geschichten*, Leipzig, Sankt Benno Verlag, 1988, p. 150.

différents types de discours sont bien sûr intimement liés à la subjectivité et au parcours de chaque traducteur, mais ils peuvent aussi témoigner de l'évolution du contexte socio-culturel des années 1960 aux années 1980. Alors que Witt apparaît, au milieu des années 1960, comme un précurseur dont l'entreprise traductive peut être à bien des égards qualifiée d'audacieuse, le nouveau contexte des années 1970 et 1980 permet d'inscrire la pratique traductive dans l'histoire collective de l'Allemagne, rendant ainsi légitime et nécessaire la traduction du yiddish par les Allemands, juifs ou non. C'est par cette nouvelle interprétation du geste traductif, non seulement comme geste de mémoire mais aussi acte de sauvetage, que bien des projets de traduction ont pu voir le jour après la chute du Mur.

C - De l'allemand au yiddish

1 - L'acte de traduction en question

C'est précisément au moment de la multiplication des projets de traduction et de la normalisation de la pratique de traduction du yiddish vers l'allemand que les revues et journaux commencent à se pencher sur l'acte de traduction. Alors que celui-ci était, jusque dans les années 1960, le plus souvent invisibilisé, il devient, à partir de la fin des années 1970, l'objet de commentaires, discussions et critiques, et ce autant à l'Ouest qu'à l'Est. La traduction de *Sholem Aleykhem* par Rennert est ainsi louée en 1982 tant pour son accessibilité que pour sa capacité à rendre la tonalité du texte original¹. Ellen Presser s'en prend quant à elle aux traductions allemandes de *Sholem Aleykhem* qui ne seraient pas suffisamment « fidèles » au texte yiddish². Mais ce sont aussi les traductions trop étrangéisantes, voire exotiques, qui font l'objet de critiques, à l'instar de la traduction du roman d'Esther Kreitman par Abraham Teuter³. Ces commentaires, qui occupent une place de plus en plus importante dans les recensions des nouvelles traductions, témoignent d'une

¹ « Die Übersetzungen Rennerts ist in einem Ton des Originals gut treffenden modernen Deutsch geschrieben, das dem Leser leichter zugänglich sein dürfte als ältere Übersetzungen ». « Die Buchbesprechung », *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Groß-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, septembre 1982, p. 18-19.

² « Originaltreue Textwiedergabe scheint für manche ein dehnbarer Begriff, für andere sogar unnützer Ballast zu sein ». Presser, Ellen. « Jiddische Literatur im Ausverkauf », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 8 février 1985.

³ « Er bemühte sich um möglichst große Nähe zum jiddischen Text. Deshalb nahm er, wie im Nachwort ausgeführt wird, ganz bewusst Abweichungen vom « guten Deutsch » in Kauf. Dahinter steht das Problem einer jeden Übersetzung. Die Abweichung vom guten Deutsch mag, gezielt und überlegt eingesetzt, durchaus ein legitimes Stilmittel sein, doch umso mehr müsste auf sprachliche Genauigkeit und Lesbarkeit geachtet werden, und daran mangelt es der Übersetzung nicht selten ». Decke, Bettina, « „Narren tanzen im Ghetto“: Zur Wiederentdeckung der jiddisch-polnischen Schriftstellerin Esther Kreitmann », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 29 novembre 1985.

attention nouvelle portée à fois la traduction et à l'effet produit sur le lecteur, mais aussi aux spécificités de la langue et de la littérature yiddish : si la lisibilité et l'accessibilité de la traduction demeurent les principaux critères pour juger de la qualité de la traduction, ce n'est plus le « naturel » qui est semble-t-il recherché, mais bien plutôt la capacité de la traduction à faire passer dans le texte allemand les singularités de l'original.

Ces commentaires révèlent ainsi une conscience nouvelle des difficultés liées au passage du yiddish à l'allemand – difficultés souvent mises en avant par les journalistes et critiques littéraires, tantôt pour saluer la façon dont le traducteur est parvenu à surmonter celles-ci, tantôt au contraire, pour montrer la prétendue impossibilité de la tâche. La nouvelle traduction de Sholem Aleykhem par Landmann est ainsi saluée dans l'*Allgemeine* : « Die „Neuen Anatevka-Geschichten“ sind von Salcia Landmann nicht nur gut übertragen – das ist bei Nahsprachen wie dem Jiddischen und dem Deutschen gar nicht so einfach –, dem Leser werden sprachliche Feinheiten, kulturelle Besonderheiten und Anspielungen erläutert¹ ». Le journaliste Hans Jakob Ginsburg affirme cependant quant à lui de façon catégorique au sujet de la traduction du yiddish vers l'allemand : « Übersetzungen sind entweder schlechtes Deutsch oder gar kein Jiddisch mehr »². L'idéal implicitement invoqué est ici celui d'une langue de traduction qui n'aurait pas fait le deuil de la langue originale et serait à la fois yiddish et « bon allemand » – un idéal de fait inaccessible. Il est par ailleurs frappant de constater que c'est ici précisément la proximité entre les deux langues (qualifiées tantôt de « langues proches », « Nahsprachen », tantôt de « langues voisines », « Nachbarsprachen ») qui est invoquée pour expliquer la difficulté, voire l'impossibilité de la tâche, et non le fossé qui séparerait dans l'imaginaire, depuis la Shoah, l'allemand et le yiddish : on retrouve là de nouveau un écho au discours de Kafka, selon lequel ce serait aussi la proximité même entre le yiddish et l'allemand qui empêcherait le processus de traduction.

2 - La méfiance vis-à-vis de la « germanisation » de la culture yiddish

Ces recensions témoignent en tout cas d'une nouvelle sensibilité vis-à-vis de la langue yiddish et du processus traductif, qui va parfois jusqu'à une attitude de soupçon face à l'acte de traduction. Si cette attitude est avant tout liée à une nouvelle considération des spécificités linguistiques et culturelles du yiddish, elle constitue aussi la manifestation d'une méfiance plus générale vis-à-vis de toute forme de médiatisation et d'appropriation de la culture yiddish qui s'exprime de plus en plus fréquemment chez les Juifs allemands à partir du milieu des

¹ Hemmer, Joachim, « Herzlichen Dank, Scholem Alejchem », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 1er juin 1979.

² Ginsburg, Hans Jakob, « Ojb nischt noch hecher », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 26 octobre 1979.

années 1980. Cette méfiance, liée aussi à la part importante de non-Juifs parmi les acteurs de cette nouvelle vie culturelle¹, s'inscrit en réaction à la nouvelle mode de la « culture du *shtetl* » : les discours tenus sur les manifestations et productions culturelles liées au yiddish laissent ainsi souvent transparaître un désir d'accès plus immédiat (et authentique) au yiddish, un désir de retour aux origines de la « langue perdue » qui conduit à la critique de tout ce qui tendrait à la « germanisation » de la culture des Juifs d'Europe de l'Est. Ainsi, Arie Goral, peintre et journaliste, revenant sur un concert de musique yiddish donné par trois musiciennes allemandes, regrette que ces dernières ne soient parvenues à faire entendre le son original (« Urton ») du violon yiddish et souligne le risque de trop germaniser (« verdeutschen ») cette musique² censée être l'expression de « l'âme yiddish »³.

Bien des manifestations culturelles des années 1980 manifestent par conséquent la volonté de faire entendre directement la langue yiddish : une conférence autour du yiddish organisée en juillet 1981 et suivie par de nombreux non-yiddishophones est ainsi tenue en partie en yiddish⁴ ; en 1983, Francfort accueille le théâtre de Varsovie qui joue en yiddish. Le journaliste de l'*Allgemeine* souligne cependant les difficultés de compréhension auxquelles les spectateurs germanophones ont bien sûr été confrontés⁵.

Cette quête de « l'âme yiddish » sous sa forme la plus authentique et immédiate et, en conséquence, le refus de la médiatisation par la culture allemande, ont bien évidemment façonné un nouveau rapport à la traduction. Si le soupçon vis-à-vis de la traduction n'a mené qu'exceptionnellement au rejet radical de celle-ci⁶, le désir de retour à l'original s'exprime en revanche avec force – un retour qui n'exclut pas la traduction, mais qui suppose une plus

¹ Les Juifs allemands ne réagirent pas toujours avec enthousiasme face à la participation des non-Juifs à la reconstruction d'une vie culturelle juive. Constantin Goschler et Anthony Kauders évoquent ainsi les réserves exprimées par Werner Nachmann et Alfred Weichselbaum vis-à-vis des projets de construction de synagogues par des organisations non-juives au début des années 1980. Goschler, Constantin, Kauders, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft, op. cit.*, p. 377. Nous n'avons cependant trouvé aucune critique explicite visant la participation des non-Juifs aux manifestations culturelles yiddish.

² « So unterhaltsam es auch sein mag, aber man sollte nicht den Lebensatem der jiddischen Welt und ihrer Musik "verdeutschen" ». Goral, Arie, « Den Lebensatem der jiddischen Welt "verdeuscht" », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 17 mars 1989.

³ « Es geht bei der Darbietung nicht allein um eine höchstmöglich richtige Wiedergabe der jiddischen Sprache, sondern es geht vornehmlich um den Ausdruck der "jiddischen Seele" ». *Ibid.*

⁴ Vom Grafen, J. « Hoffnung auf eine fast vergessene Sprache », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 31 juillet 1981.

⁵ [Auteur non précisé] « Mir leb'n ejbig. Mir sajnen do ». *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 4 novembre 1983.

⁶ C'est le cas de Hans Jakob Ginsburg, qui, lors de la sortie du livre audio de récits de Peretz lus en yiddish, jugea la présence des traductions allemandes superflue : « Aber war es auch nötig, Fotokopien mit deutschen Übersetzungen der Geschichten beizulegen ? Diese Übersetzungen [...] belegen [...] nur, wie schwer das Übersetzen aus dem Jiddischen ins Deutsche ist ». Ginsburg, Hans Jakob, « Ojb nischt noch hecher », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 26 octobre 1979.

grande visibilité du texte yiddish. C'est ainsi qu'Ellen Presser, en 1985, juge indispensable, au vu de la multiplication des traductions et du succès croissant des classiques de la littérature yiddish, de s'intéresser davantage à l'« identité des textes originaux » plutôt qu'aux traductions – qu'elle qualifie « d'interprétation »¹.

Ce désir de retour à l'original entraîne tout naturellement une demande accrue d'éditions en format bilingue, encore absentes sur le marché éditorial, tant à l'Est qu'à l'Ouest². En 1978, Hans Lamm émet ainsi l'idée d'une édition bilingue de l'œuvre d'Isaac Bashevis Singer proposant l'original yiddish en caractères latins, édition qui permettrait d'ouvrir le lecteur au « charme du yiddish »³ ; une telle édition était cependant en réalité difficilement envisageable pour l'œuvre de Bashevis Singer, dans la mesure où les traductions allemandes étaient faites, à la demande de l'écrivain lui-même, à partir de la version anglaise et non de la version yiddish. Si le texte littéraire yiddish reste encore peu visible, il commence à être audible, et pas uniquement à l'occasion de festivals : on voit ainsi sortir, à partir de la fin des années 1970, les premiers livres audio offrant une lecture en yiddish des classiques littéraires⁴.

3 - Vers une nouvelle visibilité de la langue yiddish : le cas du poème ווייטיק / veytik / Schmerz

Certains traducteurs commencent eux aussi à exprimer la volonté de redonner une place et une visibilité au texte yiddish. De fait, si les éditions bilingues sont encore rares, Rennert, chez qui la tâche de traducteur et médiateur de la littérature va de pair avec une quête « passionnée » de « transparence », comme il le déclare dans une formule qui rappelle la théorie de la traduction par Walter Benjamin⁵, est l'un des premiers à présenter une traduction d'un poème yiddish en présence de l'original. En 1976, il rédige ainsi un article pour le *Nachrichtenblatt* à l'occasion du 100^e anniversaire du théâtre yiddish de Bucarest. Rennert

¹ « Die primäre Frage nach der Identität von Urtexten und Übertragungen stellt – natürlich mangels Sprachwissen – so gut wie niemand. Man wendet sich lieber der Interpretation zu ». Presser, Ellen, « Jiddische Literatur im Ausverkauf », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 8 février 1985.

² Les seuls ouvrages dans lesquels la langue yiddish est présente sont alors les recueils de chants, proposant dans la plupart des cas les paroles des chants en transcription.

³ Lamm, Hans, « Geist und Güte: Literaturnobelpreis für Isaac Bashevis Singer », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 13 octobre 1978.

⁴ Peretz, Isaac Lejb, *Ojb nischt noch hecher und andere jiddische Geschichten*, Schuster-Verlag, 1976.

⁵ À l'occasion des premières Journées de la culture yiddish, Jürgen Rennert déclare ainsi qu'une manifestation culturelle réussie était selon lui celle qui laissait « transparaître » l'original et non seulement son « interprétation » ; il conclut ainsi : « Ohne Sinn und Transparenz, ohne Leidenschaft zu Durchsichtigkeit und wahrhafter Dursicht – keine tiefere Einsicht ». Cité par Zacher, Peter, « Erfolgreicher Versuch der Wiederannäherung an Unaufgebbares: drei Tage jiddischer Kultur in Berlin », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1987, p. 10-12, ici p. 11. Walter Benjamin emploie quant à la lui le terme *durchscheinend* : « Die wahre Übersetzung ist durchscheinend ».

inclut dans l'article, consacré au théâtre yiddish et plus généralement à la culture yiddish après la Shoah, un poème de son directeur littéraire, l'écrivain et traducteur Israil Bercovici, en traduction allemande. L'objet de ce poème, intitulé « Veytik » (« Schmerz » dans la traduction de Rennert), est l'acte même d'écriture en langue yiddish, la « langue absente » (« a shprakh a nisht faranene »), acte qui devient source de souffrance, le poème ne pouvant désormais rencontrer aucun lecteur¹. Rennert choisit d'encadrer l'article par le poème, présenté tout d'abord en traduction allemande, puis, à la toute fin de l'article, en yiddish transcrit en caractères latins. Cette disposition singulière ne permet pas d'emblée, à la différence de la disposition traditionnelle, de confronter et de comparer poème et traduction – comparaison qu'encourage pourtant le traducteur². Elle invite plutôt à un parcours de lecture qui introduit progressivement au poème yiddish. La traduction allemande, puis l'article détaillé sur la culture yiddish, semblent ainsi constituer deux portes ouvrant au poème yiddish, poème que le lecteur germanophone peut finalement rencontrer à la fin de l'article.

Cette mise en page (les deux versions du poème venant encadrer l'article et formant ainsi un tout) rappelle aussi l'interdépendance du poème et de la traduction. Car le poème, qui fait de la langue yiddish et du geste d'écriture en yiddish son objet même³, est indissociablement lié à cette langue, au point qu'il semble dans un premier temps exclure la possibilité du passage dans une langue de traduction. Si écrire en yiddish constitue pour le poète la plus grande souffrance, la présence du poème est d'ailleurs le signe que le désir d'écriture en yiddish finit par l'emporter, malgré tout. On comprend donc que Rennert ne se soit pas contenté de présenter le poème en traduction allemande : la traduction ne peut que difficilement, dans ce cas, se penser sans la présence de l'original. Mais la traduction s'avère tout aussi essentielle, celle-ci venant combler l'absence déplorée par le poète, en lui apportant les lecteurs désirés, le premier lecteur étant le traducteur lui-même. Un dialogue s'instaure

¹ « nor greser fun di veytikn di ale / iz di veytik / vos imshand iz mikh tsu makhn veynen / fun onshraybn a lid / un es nisht hobn vemen fortsuleyenen ». Bercovici, Israil, « Veytik ».

² Rennert clôt son article par ces phrases introduisant le poème yiddish transcrit : « Und ich denke, es ist Zeit, der Nachdichtung ein – wenn auch unzulängliche – phonetische Umschrift des Originals nachzuschicken. Möge sie ahnen lassen, was das Jiddische vermag. Ihr kritischer Vergleich mit der Nachdichtung macht möglicherweise sichtbar, dass eine wortwörtliche Übertragung der kürzeste Weg gewesen wäre, um am Wesen der Sache, der Sprache, vorbeizureden und vorbeizuhören ». Rennert, Jürgen, « Das kolossale, leise Rascheln der Blätter eines grünen Baumes », *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Groß-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, décembre 1976. Paradoxalement, la coprésence de l'original et de la traduction semble moins viser à prouver l'exactitude de la traduction qu'à montrer la nécessité de se détacher de la lettre du texte.

³ Il faut souligner que l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* contenait déjà plusieurs poèmes ayant pour objet l'état de la langue yiddish après la Shoah (voir par exemple le poème « Jiddisch » de Sutzkever ou celui de Moshe Shklar, portant le même titre). L'anthologie étant unilingue, seule la version allemande était proposée.

ainsi entre poème et traduction, le traducteur venant répondre, par la traduction, à l'appel à la lecture contenu implicitement dans le poème.

Le poème et sa traduction paraissent l'année suivante dans la revue littéraire en langue allemande publiée à Bucarest, *Neue Literatur*, puis franchissent le Rideau de fer en 1981. À l'occasion de l'édition spéciale consacrée à la culture des Juifs d'Europe de l'Est, le journal publie le poème de Bercovici et la traduction de Jürgen Rennert. C'est une autre mise en page qui est cependant choisie par le journal qui propose, en plus de la traduction allemande et de la transcription, la version originale en caractères hébraïques. C'est ainsi le corps verbal de la langue yiddish, sa matérialité même, qui est rendue visible. Les trois versions du poème sont disposées en une colonne qui s'ouvre sur le poème original en caractères hébraïques et se clôt sur la traduction de Jürgen Rennert. Ce parcours de lecture invite moins à la confrontation des différentes versions qu'à une lecture linéaire, allant cette fois-ci de l'original à la traduction, de l'altérité radicale au familier, le poème devenant peu à peu lisible et compréhensible.

Es wird einsam um jene, die jiddisch sprechen und schreiben. Diese Situation erfasst Israil Bercovici, der Cheidramaturg des Jüdischen Staatstheaters Bukarest, in dem folgenden Gedicht, das wir im jiddischen Original — also in hebräischer Schrift —, in einer Transkription sowie in deutscher Übersetzung veröffentlichen:

ווייטיק

ס'האט אויסגעווייטיקט שוין אין לעבן
אלע ווייטיקן און וויינען:
פון זיין אליין, ווען ס'וועלט זיך זיין אין צווייטן,
פון גלויבן אין אן אמת מיטן גאנצן לייב אין לעבן
און ווען זיי ער אין שקר ווערט פארזאנדעלט ביי דיין לעבן.
פון וועלן ביידין אין א שפראך, א נישט-פארזאנדענער
און בלייבן פאר דעם ליבסטן סענסטש א גוט פארשטאנדענער.
פון וועלן טון עפעס אזוינס צו ברענגען
פאר דער וועלט א טאג א ליכטיקן
און טון זיין פארטאג נאר
מיט אן עיין א נישט וויכטיקן.
נאר גרעסער פון די ווייטיקן די אלע
אין דער ווייטיקן,
וואס אימשיטאנד אין טיך צו טאגן וויינען,
פון אנשרייבן א ליד
און עס נישט האבן וועמען פארצוויינען.

Wejtik

Ch'hob ojssgewejtikt schojn in lebn
ale wejtikn un wejn:
fin sejn alejn, wen ss'wilt sich sejn in zwejen.
fin glojbn in an emess mitn gantzn
lejb un lebn
un sen wi er in scheker wert farwandlt
bej dejn lebn.
Fin weln rejdn in a schprach, a nischt-
faranener
und blejbn far dem libsstn mentsch a nischt
farschtanener,
fin weln tin eposs asojnss zu brengen
far der welt a tug a lichtikn
un misn sejn fartun gar
mit an injon a nischt wichtika.
Nor gresser fin di wejtikn di ale
is di wejtik,
wuss imschand is mich zi machn wejnen,
fin onschrejb'n a lid
un ess nischt hobn wemen forzilejenen.

Diese Verse übersetzte der in Ost-Berlin lebende Autor Jürgen Rennert in einem Beitrag über das jiddische Theater (veröffentlicht in „Neue Literatur“, Bukarest, 1/1977):

Schmerz

Ach, mich brannten schon im Leben
alle Arten Schmerz und Leid:
Schmerz verwehrter Zweisamkeit,
Schmerz, zu sehn, wie die von dir geglaubte
und verehrte
Wahrheit sich vor dir ins Gegenteil verkehrte.
Schmerz, in einer Sprache, die erlosch,
zu sagen und zu meinen
und dem liebsten Menschen dennoch
unverständlich zu erscheinen.
Schmerz, der Wunsch, Gewichtiges zu tun
für die Welt und lichte Zeiten
und doch ganz vernommen sein
mit dem Wust von Nichtigkeiten.
Alle Arten Schmerz und Leid,
aber eine übertrifft sie,
macht mich weinen, rührt ans Wesen:
ein Gedicht zu schreiben, ohne
wen zu haben, es zu lesen.

Figure 2: Israil Bercovici, « Wejtik », traduction Jürgen Rennert, *Jüdische Allgemeine Wochenzeitung*, 6 mars 1981.

« Veytik », réflexion sur l'acte d'écriture en yiddish, est ainsi l'un des premiers poèmes en langue originale diffusé largement dans l'espace germanophone, de la RFA à la Roumanie. Les différents choix typographiques et de mise en page témoignent des premières tentatives, en Allemagne, pour rendre la langue poétique yiddish visible et accessible tout en la faisant entrer en dialogue avec la traduction allemande. Il s'agit là de premières expérimentations, encore isolées, mais que l'on retrouvera sous des formes similaires dans les recueils et anthologies publiées au cours des décennies suivantes.

Ce poème en traduction, de par sa genèse et sa circulation au sein de l'espace germanophone, constitue finalement un cas typique de transfert d'œuvre littéraire yiddish dans l'Allemagne divisée : la traduction, rendue possible grâce à un traducteur est-allemand en contact avec le bloc de l'Est, a été publiée dans un premier en RDA, mais a franchi le Mur quelques années plus tard. Il est clair que l'on constate à l'Est, dans les années 1970 et 1980, une vitalité littéraire et une « force de traduction », pour reprendre les termes de Christine Lombez¹, que l'on ne retrouve pas à l'Ouest. Pourtant, malgré ces différences notables entre les deux Allemagnes, la frontière n'a jamais été complètement hermétique : les échanges et contacts, qui ont tendu à se multiplier au fil des années, ont permis le transfert de bien des œuvres littéraires yiddish en traduction, de l'Est vers l'Ouest, mais aussi, dans quelques rares cas, de l'Ouest vers l'Est.

Ce transfert de traductions d'Est en Ouest, qui a eu lieu la plupart du temps seulement quelques années après la première publication en RDA, tend à montrer que les deux systèmes d'accueil n'ont finalement jamais été radicalement opposés ni clos sur eux-mêmes. Les divergences manifestes, à la fois d'ordre politique, économique et socio-culturel, ont cependant entraîné, en RFA, une autre temporalité de la traduction et de la réception des œuvres yiddish.

Ainsi, si quelques poètes yiddish soviétiques, à l'instar de Mark Rasumny ou Aron Vergelis, semblent par la suite être, en Allemagne, tombés dans l'oubli, la plupart des poètes qui n'avaient pas réussi à franchir le Rideau de fer pendant la guerre froide ont été accueillis au sein de l'Allemagne réunifiée au cours de la décennie suivante.

¹ Lombez, Christine, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle : réception et interaction poétique*, op. cit., p. 35.

V - L'essor de le poésie yiddish en langue allemande (1990-2017)

A - La nouvelle vie culturelle juive et yiddish dans l'Allemagne réunifiée

Le tournant majeur que connaît la vie juive allemande après la chute du Mur est en premier lieu un tournant démographique : l'arrivée massive des Juifs soviétiques, tout d'abord en RDA à partir de février 1990¹, puis au sein de l'Allemagne réunifiée – arrivée due entre autres à une nouvelle vague d'antisémitisme en URSS provoquée par des groupes nationalistes – entraîne une croissance importante de la communauté juive en Allemagne, qui passe de 30 000 membres en 1990 à plus de 105 000 en 2000². Ce nouveau visage de la communauté juive, désormais constituée en grande majorité de Juifs venus d'Europe centrale et orientale, a bien sûr eu des conséquences sur la vie culturelle juive et yiddish. On assiste alors non seulement à la multiplication de manifestations culturelles, mais aussi à la création de lieux pérennes dans lesquels la culture des Juifs d'Europe de l'Est occupe une place importante. Si, au vu du très faible nombre de membres de la communauté juive allemande jusqu'à la fin des années 1980, on pouvait alors parler d'une culture juive davantage fantasmée que réelle, ce n'est de toute évidence plus le cas dans les années 1990, où la culture juive connaît un véritable « renouveau »³. Les Allemands non-juifs continuent cependant à y jouer un rôle majeur. Le succès qu'ont connu ces divers lieux et manifestations de la vie culturelle juive témoigne ainsi, pour reprendre les termes de Michael Brenner, du « besoin », chez la nouvelle génération d'Allemands non-Juifs, d'une « présence juive visible » en

¹ Durant les derniers mois de la RDA, plusieurs mesures ont été prises, témoignant d'un changement de politique – certes bien tardif – vis-à-vis des Juifs : le gouvernement Modrow décide en effet en février 1990, à la suite d'une « table ronde », d'accueillir les Juifs soviétiques. Deux mois plus tard, en avril 1990, sous le gouvernement de Lothar de Maizière cette fois-ci, la RDA reconnaît officiellement la responsabilité de l'Allemagne dans le génocide nazi. La question des réparations aux victimes juives, déjà évoquée par Honecker en 1988, est de nouveau abordée. Weiss, Yfaat, Gerelik, Lena, « Die russisch-jüdische Zuwanderung », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 379-418.

² Brenner, Michael, « Ein Neues deutsches Judentum? », in *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 419-434. Il convient cependant de rappeler que ce chiffre ne prend en compte que les membres enregistrés de la communauté. Selon Michael Brenner, la population juive globale vivant en Allemagne serait en réalité deux fois plus importante.

³ Nous empruntons l'expression à Sophie Zimmer, *Le renouveau juif à Berlin depuis 1989 : aspects culturels et religieux*, op. cit.

Allemagne¹.

1 - Manifestations et lieux culturels yiddish après la chute du Mur : continuité et renouveau

Bien que l'on considère communément la réunification comme le moment-charnière marquant le début d'une nouvelle vie culturelle juive en Allemagne, on a vu que celle-ci s'amorçait en réalité dès le début des années 1980, et ce à l'Ouest comme à l'Est². De fait, le début des années 1990 se fait sous le signe de la continuité plutôt que de la rupture. Les deux événements majeurs de la vie culturelle juive en Allemagne, à savoir les Journées de la culture juive (à l'Ouest) et les Journées de la culture yiddish (à l'Est) sont ainsi maintenus après la réunification. Les thèmes choisis durant les années qui suivent la chute du Mur sont cependant à l'image du nouveau visage de la communauté juive allemande, puisque l'intérêt se concentre alors sur les Juifs de Russie et d'Europe de l'Est : en 1991, les Journées de la culture yiddish se consacrent ainsi aux Juifs russes de Berlin. Du côté des Journées de la culture juive, après une session consacrée à la culture yiddish en 1989, le thème choisi pour le festival de 1992 est la vie des Juifs d'Europe de l'Est. Les deux festivals commencent à coopérer à partir de 1994. Malheureusement, les Journées de la culture yiddish cessent à partir de 1997 pour des raisons économiques – malgré le soutien de l'UNESCO. Si ce festival était à première vue le plus modeste, il était pourtant celui qui donnait le mieux accès à la richesse du monde culturel yiddish, tout particulièrement dans le domaine littéraire. Les Journées de la culture juive ont quant à elles été maintenues, mais ont offert d'année en année une vision de plus en plus réductrice – et commerciale – de la culture juive, l'offre culturelle du festival se limitant, à partir des années 2000, à quelques concerts de musique klezmer³. Et bien que la session de 2003 ait été consacrée au *Yiddishland*, le festival n'était en rien comparable aux premières Journées de la culture yiddish, qui, par la collaboration entre artistes, musiciens et traducteurs, représentaient un véritable espace de transmission de l'héritage culturel yiddish.

La tendance à la folklorisation et à la commercialisation, déjà perceptible dans les

¹ « [...] das Bedürfnis der nichtjüdischen Umwelt nach einer sichtbaren jüdischen Präsenz ». Brenner, Michael, « Ein Neues deutsches Judentum? », in *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 421.

² Laurence Duchaine-Guillon insiste tout particulièrement sur ce point dans son travail de recherche consacré à la vie juive à Berlin jusqu'en 1990. Celle-ci pointe le fait que la période de 1945 à 1990 contenait nécessairement les « germes » de la culture « post-tournant » : « Si "l'héritage judéo-allemand continue de vivre dans l'Allemagne et le Berlin d'aujourd'hui" sous une autre forme, c'est que l'héritage avait été préservé d'une manière ou d'une autre entre 1945 et 1990 ; il n'est pas réapparu subitement en 1990, même si la réunification a offert des perspectives nouvelles d'épanouissement de la vie culturelle ». Duchaine-Guillon, Laurence, *La Vie juive à Berlin après 1945 : entre Est et Ouest*, op. cit., p. 413.

³ Voir à ce sujet Zimmer, Sophie, *Le renouveau juif à Berlin depuis 1989 : aspects culturels et religieux*, op. cit., p. 387.

années 1980, a donc tendu à s'accroître et paraît de façon manifeste au tournant des années 2000. Mais parallèlement, de nouveaux lieux d'expression de la culture juive et yiddish, sous une forme beaucoup plus diversifiée, ont pu voir le jour. Le lieu le plus célèbre et le plus populaire est sans doute le *Hackesches Hoftheater* : le théâtre a été fondé à Berlin en 1993 par la troupe du pantomime Burkhardt Seidemann¹. Situé près du Quartier des Granges (*Schuenenviertel*), le quartier historique des immigrants juifs d'Europe de l'Est au début du XX^e siècle, ce théâtre offrait une scène sur laquelle étaient organisés trois fois par semaine des concerts de musique yiddish. La troupe, parmi laquelle on comptait Jalda Rebling (fille de Lin Jaldati, à l'origine des Journées de la culture yiddish), et Mark Aizikovitch, Juif originaire d'Union soviétique ayant émigré à Berlin, ne se limitait cependant pas à des concerts de musique yiddish : la compagnie a ainsi fait découvrir aux Berlinoises le théâtre yiddish, et notamment la tradition du théâtre chanté (le théâtre était chanté en yiddish et parlé en allemand) et mis en scène, entre autres, des textes d'Itzik Manger². Malgré sa grande popularité à Berlin, le lieu a pourtant dû (encore une fois pour des raisons financières) fermer ses portes en 2003.

Berlin n'est cependant pas la seule ville allemande dans laquelle la culture yiddish a trouvé un espace d'expression. Quelques années après l'arrêt des Journées de la culture juive a été créé à Weimar un festival qui est rapidement devenu l'événement culturel majeur de la musique klezmer en Europe : le *Yiddish Summer Weimar*. Organisé pour la première fois en 1999 pendant un weekend, ce festival a d'emblée connu un succès considérable, prenant de l'ampleur jusqu'à proposer, à partir des années 2000, des concerts ainsi que des cours de musique klezmer et chant yiddish durant un mois entier. Ce n'est cependant pas un Allemand, mais un Juif américain, Alan Bern, qui en est le fondateur et, jusqu'à aujourd'hui, le directeur artistique. À la différence du festival des Journées de la culture yiddish, fondé par des citoyens est-allemands, le *Yiddish Summer Weimar* a d'emblée été un festival à la portée internationale, bien évidemment influencé par la culture juive américaine (notons que le titre du festival est bien en anglais et non en allemand) et se concentrant exclusivement sur la musique des Juifs d'Europe de l'Est – et non la littérature.

2 - Renaissance ou « simulacre » ?

Si les prémices de ce renouveau, dans les années 1970 et 1980, n'ont été que peu

¹ Voir à ce sujet Waligorska, Magdalena, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, op. cit., p. 47-48.

² En 2003, peu avant la fermeture du théâtre, la troupe a mis en scène un *Purimshpil* en hommage à Itzik Manger.

analysés et commentés, la popularité remarquable, après la réunification, de la culture juive et yiddish (et tout particulièrement du klezmer) auprès de la population allemande a été l'objet durant la dernière décennie de nombreuses discussions, et surtout de vives critiques. Pour la journaliste Ruth Ellen Gruber, le succès du klezmer et de la chanson yiddish en Allemagne sont en réalité les manifestations les plus saillantes d'un phénomène plus global, celui de la création et de la popularisation d'une culture juive virtuelle, romantisée et, quoi qu'il en soit, bien éloignée de la culture juive allemande du début du XX^e siècle. Construite avant tout par les Allemands non-juifs, cette « nouvelle » culture serait selon cette dernière le résultat tout à la fois de la rébellion de la jeune génération allemande, d'une « obsession de l'Holocauste » et d'une forme de philo-sémitisme, qui se révèle tout aussi réifiante et essentialisante que l'antisémitisme¹. Régine Robin, dans son étude sur le Berlin contemporain, porte un regard acerbe sur le « simulacre » que constituent selon elle ces manifestations culturelles :

Cette culture juive allemande rénovée est principalement produite par des non-Juifs pour un public non juif. Il s'agit d'un nouveau type de culture artificiellement fabriquée, une nouvelle forme d'invention des traditions, un nouveau type de simulacre, lui-même partie prenante de nouveaux chantiers identitaires².

C'est l'absence d'acteurs et de public juifs au sein de cette vie culturelle allemande que pointe Régine Robin – une absence qui empêcherait de faire de ces manifestations culturelles un véritable espace de rencontre. Pourtant les Juifs n'étaient pas complètement absents de cette nouvelle vie culturelle depuis la réunification : Jalda Rebling et Mark Aizikovitch, deux figures majeures de la culture juive en Allemagne, en sont la preuve. Jalda Rebling, qui a raconté après coup son expérience au sein du *Hackesches Hoftheater*, présente le théâtre comme un lieu de rencontre fertile entre Juifs et non-Juifs³, mais aussi entre les langues yiddish et allemande. L'historienne Diana Pinto, se démarquant du regard critique porté par Ruth Ellen Gruber et Régine Robin, désigne ces lieux de contact et d'échange comme des

¹ Ellen Gruber, Ruth, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 200-225.

² Robin, Régine, *Berlin Chantiers : essai sur les passés fragiles*, op. cit., p. 336.

³ Voir à ce sujet Magdalena Waligorska : « The Hackesches Hoftheater was more than just a concert venue, though, and the artistic network it helped to create outlived the institution. Jalda Rebling, who performed Yiddish songs and acted in many of the theater's stage productions, remembers that the small venue was a meeting point for very different groups interested in Jewish culture, both non-Jewish Germans, Germans « who were a little bit Jewish », and Jewish immigrants from Eastern Europe who were discovering what it meant to be Jewish in Germany ». Waligorska, Magdalena, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of The Jewish Music Revival in Poland and Germany*, op. cit., p. 47.

« espaces juifs »¹. Mais il est clair que ces espaces, destinés avant tout à un public non-juif, ont aussi été nécessairement façonnés par le regard des Allemands non-juifs, par l’imaginaire attaché au judaïsme au sein de la culture allemande, et, bien sûr, par l’histoire allemande.

Notons par ailleurs que les critiques de Ruth Ellen Gruber, tout comme celles de Régine Robin, se cristallisent avant tout autour de la « mode du klezmer ». Pourtant, cette nouvelle vie culturelle est en réalité loin de se réduire au klezmer et à quelques concerts de chants yiddish : bien que ce soit en effet la musique juive qui a rencontré le plus grand succès populaire, la place de plus en plus importante accordée au théâtre et plus généralement à la littérature yiddish montre qu’au-delà d’un phénomène de mode artificiel et superficiel, ces lieux ont aussi constitué de véritables espaces d’accueil de la culture des Juifs d’Europe de l’Est au sein de l’Allemagne. On aurait d’ailleurs tort de dénigrer l’enthousiasme de la part des Allemands pour le klezmer : car c’est précisément cet enthousiasme qui a éveillé une certaine curiosité pour la littérature yiddish, et a pu finalement ouvrir la littérature et la poésie yiddish à un large lectorat. Nombre de médiateurs de la littérature yiddish ont d’ailleurs tiré profit de cet engouement : en témoignent, par exemple, les nombreuses « lectures en musique » organisées lors de la parution d’ouvrages de littérature yiddish en traduction, où la lecture des textes (en yiddish et/ou en traduction) s’accompagne d’un concert de musique klezmer ou de chant yiddish – événements qui font le plus souvent salle comble. Mais l’on ne peut pour autant parler de « renaissance » de la culture yiddish² ; ces lieux dédiés à la culture juive se révèlent être d’ailleurs souvent précaires, et les fermetures successives au tournant des années 2000 ont semble-t-il effacé – du moins pour quelques années – les dernières traces de la culture yiddish à Berlin³.

Si la place de la culture yiddish au sein des manifestations culturelles semble encore fragile, la littérature (et tout particulièrement la poésie) yiddish s’est installée à partir des

¹ Pinto, Diana, « The Jewish Space in Europe », in Lustig, Sandra, Leveson, Ian, (éds.), *Turning the Kaleidoscope. Perspectives on European Jewry*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2006, p. 179-186. La sociologue porte un regard bien moins acerbe que Ruth Ellen Gruber ou Régine Robin sur ces lieux culturels.

² Le yiddishiste Yitskhok Niborski, qui s’est penché en 1998 dans un entretien sur ce phénomène culturel européen, se refuse à parler de « renaissance » : « Pour ma part, je ne crois pas que nous soyons devant une renaissance de la culture yiddish, nous sommes plutôt face à un regain d’intérêt pour les acquis de la culture yiddish. [...] Une renaissance culturelle signifie, pour moi, une renaissance du besoin de culture et de la production de cette culture, deux paramètres qui vont ensemble. Mais même la culture française se demande si elle est vraiment féconde ou si elle vit de ses beaux restes. Alors dire que la culture yiddish est en renaissance parce que les festivals de musique klezmer fleurissent ou parce que nous avons la chance d’accueillir au cercle Medem un nombre important d’étudiants dans nos cours de yiddish, et d’autres phénomènes de cet ordre, non, cela ne suffit pas ». Niborski, Yitskhok, « Le yiddish : un passé, un présent, un futur ? », *Plurielles : Langues juives de la diaspora*, n°7, 1998-1999, p. 58-70, ici p. 58.

³ On assiste cependant, ces dernières années, à un retour en force de la culture yiddish à Berlin, notamment grâce à un collectif récemment fondé par des artistes et yiddishistes, « Yiddish Berlin », qui organise régulièrement depuis 2019 des lectures de textes yiddish, des concerts et des expositions consacrées aux grands noms de la littérature yiddish.

années 1990 et de façon durable dans le paysage éditorial allemand, offrant ainsi au monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est un nouvel espace d'accueil.

B - De 1990 au tournant des années 2000 : le premier pic de traductions

Alors qu'avant la chute du mur, à l'Ouest, la quasi-absence de traducteurs du yiddish et le peu d'œuvres littéraires traduites contrastaient étonnamment avec l'enthousiasme manifeste des Allemands vis-à-vis de la culture des Juifs d'Europe de l'Est, ce décalage tend à s'estomper une fois l'Allemagne réunifiée. À partir des années 1990, cette nouvelle vie culturelle s'accompagne en effet d'une hausse importante des traductions d'œuvres littéraires yiddish. Cette augmentation a pour corollaire une diversification des auteurs mais aussi des genres littéraires représentés : même si les succès éditoriaux se cristallisaient alors encore autour des prosateurs yiddish classiques, dont les œuvres continuent à être rééditées régulièrement après la chute du Mur, le genre poétique tend à occuper une place plus importante, au point que l'on peut parler d'un premier pic de traductions de poésie yiddish en Allemagne. Treize recueils et anthologies de poésie yiddish en allemand sont ainsi publiés en Allemagne entre 1990 et 2000 – un nombre plus élevé que le nombre total d'œuvres poétiques en traduction publiées jusqu'alors depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale.

On assiste donc, dans les années 1990, à un moment d'accélération dans la temporalité de la traduction. Le nouveau contexte politique et socio-culturel agit à cet égard comme un catalyseur, permettant aux projets de traduction (et de retraduction) de se multiplier. Pourtant, il faut bien souligner que ces nouvelles traductions ne surgissent pas *ex nihilo*. Si ces multiples projets de traduction ont pu voir le jour, c'est aussi parce qu'un premier travail de découverte et d'importation avait été fait auparavant, que ce soit en dehors de l'Allemagne ou en RDA ; et l'on retrouve en effet, dans les années suivant la réunification, des figures de médiateurs – traducteurs et éditeurs – qui avaient commencé leur travail d'introduction de littérature yiddish dans la RDA des années 1970 et 1980.

1 - Une nouvelle vitalité éditoriale

Ce pic de traductions s'inscrit en premier lieu dans une nouvelle dynamique éditoriale plus globale en Allemagne, rendue possible grâce à la reconfiguration complète du marché éditorial allemand à la suite de la réunification : 200 nouvelles maisons d'édition sont ainsi

créées dans les années qui suivent la chute du Mur¹, entraînant une hausse considérable des ouvrages édités, mais aussi des traductions². Parallèlement, la réunification cause la fermeture de nombreuses maisons d'édition, tout particulièrement dans l'Est de l'Allemagne. Après la chute du Mur, les maisons d'édition de la RDA sont ainsi dans la plupart des cas soit fermées, soit rachetées par des maisons d'édition ouest-allemandes ; les autres sont privatisées³. Les quelques maisons d'édition est-allemandes qui avaient joué un rôle majeur dans l'introduction de la littérature yiddish au cours des décennies précédentes, à savoir le Reclam Verlag de Leipzig et la maison Volk und Welt, sont cependant parvenues à échapper à ces bouleversements. Celles-ci ont ainsi poursuivi, dans les années 1990, leur travail de médiation littéraire, en rééditant des œuvres yiddish publiées en RDA au cours des décennies précédentes (*Stempenju*, roman de Sholem Aleykhem retraduit par Hubert Witt et publié en 1989 par le Reclam Verlag, est ainsi réédité en 1993) ou bien en proposant de nouvelles traductions d'écrivains yiddish déjà connus du lecteur est-allemand, à l'instar de Moyshe Kulbak, dont Volk und Welt publie en 1996, après *Die Selmenianer* (traduit et édité en 1973), un deuxième roman traduit par Andrej Jendrusch, *Der Messias vom Stamme Efraim*. D'autres anciennes maisons d'édition est-allemandes, comme le Dietz Verlag (qui, tout comme Volk und Welt, échappa de justesse au rachat après la réunification) font également entrer la littérature yiddish dans leur programme éditorial : c'est au Dietz Verlag que l'on doit ainsi la première traduction allemande du recueil de « poèmes d'Auschwitz » de Joseph (Yoysef) Rogel, poète originaire de Galicie et survivant d'Auschwitz. Au cours des années 1990, les maisons d'édition est-allemandes ont donc continué à jouer un rôle déterminant et à donner l'impulsion dans l'importation de nouvelles œuvres littéraires yiddish.

Du côté de la poésie, c'est aux maisons d'édition spécialisées dans la culture et la littérature juives que l'on doit, dans les années qui suivent la chute du Mur, les premières éditions d'ouvrages majeurs de la poésie yiddish en Allemagne. Il s'agit là d'un phénomène nouveau, ces dernières n'ayant montré au cours des décennies précédentes que peu d'intérêt pour la littérature yiddish. Ainsi, le Jüdischer Verlag, qui s'était depuis sa recréation contenté

¹ Ziermann, Klaus, *Der deutsche Buch- und Taschenbuchmarkt 1945-1995*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Spiess, 2000, p. 282.

² *Ibid.*, p. 233. Selon Johan Heilbron, en Allemagne, les traductions représentaient entre 15 et 18% de la production nationale de livres autour des années 1990 ; cette part tend cependant à baisser au tournant des années 2000. Heilbron, Johan, « Le système mondial des traductions », traduit par Anaïs Bokobza, in Sapiro, Gisèle, *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, p. 253-274, ici p.270-271.

³ Voir à ce sujet Links, Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage: die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin, Edition Berolina, 2016.

de la réédition d'une anthologie de récits de Sholem Aleykhem – *Die verlorene Schlacht: humoristische Erzählungen*, traduit du yiddish par Mattias Acher (Nathan Birnbaum), 1984 –, publiée en 1992 (deux ans après le rachat de la maison d'édition par Suhrkamp) et pour la première fois en Allemagne un ouvrage d'Avrom Sutzkever, *Grünes Aquarium (Griner akvaryum)*, recueil de courts récits écrits en 1953. La traduction du recueil est réalisée par Jost G. Blum. Il s'agit là d'une édition remarquable et audacieuse, et ce à plusieurs égards : le Jüdischer Verlag fait d'une part le choix, pour sa première publication d'ouvrage yiddish depuis le début de la décennie, d'un écrivain alors encore inconnu en Allemagne (seuls quelques poèmes avaient paru dans les deux premières anthologies de poésie yiddish des années 1960) ; l'édition propose en outre un format bilingue avec yiddish en transcription et constitue ainsi la première édition bilingue d'un recueil de poésie yiddish. Cette publication a été un succès éditorial : réimprimé dès l'année suivante, le recueil est publié quatre ans plus tard chez Suhrkamp au sein de la célèbre collection « Bibliothek Suhrkamp ». Édité par ces maisons prestigieuses, Sutzkever fut ainsi en l'espace de quelques années reconnu en Allemagne comme l'une des voix majeures de la littérature du XX^e siècle, et trouva ainsi sa place dans le monde éditorial parmi les grands classiques littéraires.

Une autre maison d'édition spécialisée dans la culture juive est également à l'origine d'une publication majeure du début des années 1990 : le Hentrich Verlag édite en effet en 1992 – et pour la première fois dans son intégralité en Allemagne – *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* de Yitskhok Katzenelson dans la traduction de Hermann Adler, 41 ans après sa première parution en Suisse. Mais à la différence de la première édition de *Lied vom letzten Juden*, publiée par la maison d'édition Oprecht, il s'agit, tout comme pour l'édition du recueil de Sutzkever, d'une édition proposant pour la première fois l'original yiddish, à la fois en transcription et en caractères hébraïques.

Si l'on se penche sur la répartition de l'ensemble des ouvrages de littérature yiddish en traduction dans le paysage éditorial allemand, force est de constater une forte dispersion de ces publications, et ce en poésie comme en prose. Cette dispersion met au jour l'un des paradoxes de ce premier pic de traductions : elle témoigne, d'une part, d'un intérêt largement partagé pour la littérature yiddish – y compris par des maisons d'édition jouissant d'une grande visibilité sur le marché, à l'instar de Wagenbach (qui édite en 1996 l'anthologie d'Andrej Jendrusch *Federmenschen*) ou Kiepenheuer & Witsch (qui publie en 1994 la retraduction de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* par Wolf Biermann). Si cet intérêt se

porte avant tout vers les classiques¹, de nombreuses maisons d'édition se montrent cependant prêtes à prendre le risque de publier un auteur inconnu et dans un genre à visibilité restreinte dans le cas de la poésie. Mais il faut aussi souligner que la grande majorité des maisons d'édition n'ont publié en réalité qu'un seul ouvrage de littérature yiddish ; de fait, à la différence de la France², ou, comme nous le verrons, de l'Autriche, aucune nouvelle collection consacrée à la littérature yiddish n'a été créée au sein d'une maison d'édition allemande après la chute du Mur³. Le manque de rentabilité de ces publications, rarement rééditées, n'a de toute évidence pas incité les éditeurs à se lancer dans de nouveaux projets de publication. Le monde éditorial de l'Allemagne réunifiée, régi désormais par l'économie de marché et la logique de rendement, s'avère donc lui aussi un espace fragile pour la culture et la littérature yiddish. Il faudra attendre la fin des années 1990 pour que de nouvelles initiatives éditoriales, lancées par des traducteurs, permettent de pallier l'absence de collection.

2 - Recueils et anthologies poétiques des années 1990

a - Poésie yiddish et culture mémorielle allemande

Le début des années 1990 est marqué en premier lieu par le retour des recueils et anthologies ancrés dans la mémoire de la Shoah. Ainsi, des poèmes d'Auschwitz de Joseph Rogel à l'œuvre de Katzenelson en passant par le recueil de Sutzkever *Griner akvaryum*, dans lequel le poète, mêlant souvenirs et visions poétiques, fait ressurgir le monde perdu pendant le génocide, c'est bien la poésie du *Khurbn* qui est privilégiée par les éditeurs et traducteurs. Les ouvrages de poésie yiddish sont d'ailleurs publiés au rythme des différentes commémorations, qui s'enchaînent entre 1990 et 1995. L'histoire de la première réédition allemande de *Lied vom letzten Juden* est à cet égard tout à fait significative : c'est à l'occasion d'une lecture organisée dans une église protestante berlinoise le 9 novembre 1990, dans le cadre de la commémoration de la Nuit de Cristal, que le projet d'une édition allemande de la traduction de Hermann Adler a vu le jour⁴. L'ouvrage a finalement été édité en 1992, à l'occasion de la

¹ Les dix ouvrages de Sholem Aleykhem publiés entre 1990 et 1995 ont paru au sein de huit maisons d'édition différentes.

² Rachel Ertel fonde dès 1982 la collection « Domaine yiddish », dans un premier temps aux éditions de l'Age d'homme, puis au Seuil.

³ La collection fondée par Vera Hacken en 1984, « Bücher der goldenen Pawe », au sein de laquelle ont été publiés six ouvrages de littérature yiddish, a cessé de faire paraître des ouvrages deux ans plus tard, en 1986.

⁴ Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Jizchak [Yitskhok], *Das Lied vom letzten Juden*, Berlin, Edition Hentrich, 1992, p. 5.

commémoration de la conférence de Wannsee. Katzenelson a dès lors été considéré en Allemagne comme une voix poétique et testimoniale majeure : on retrouve ainsi des extraits de son œuvre, au côté de textes de Paul Celan et de Nelly Sachs, dans l'exposition « Jüdische Lebenswelten », organisée en 1992 à Berlin au Martin-Gropius-Bau.

Les deux retraductions par Wolf Biermann et Helmut Homfeld ont par la suite été publiées respectivement en 1994 et 1996 : cette œuvre, qui avait dû attendre plus de quarante ans pour être accueillie par l'Allemagne, a ainsi été éditée à trois reprises dans trois traductions différentes en l'espace de quatre années seulement. Si l'on peut bien parler d'un mouvement général d'accélération dans la temporalité de la traduction du yiddish au cours des années 1990, l'histoire des traductions de Katzenelson en allemand en constitue manifestement l'exemple le plus marquant.

De toute évidence, ces recueils et anthologies de poésie yiddish publiés dans les années 1990 ne constituent donc plus des publications isolées et situées à la périphérie de la culture d'accueil, mais s'inscrivent désormais pleinement dans la culture de l'Allemagne, et tout particulièrement dans sa culture mémorielle officielle.

De surcroît, au-delà de cette fonction mémorielle, tournée vers le passé de l'Allemagne, certains de ces ouvrages de poésie yiddish semblent également investis d'une fonction sociale et politique plus spécifiquement tournée vers l'Allemagne des années 1990, marquée par une vague d'actes antisémites, tout particulièrement dans l'Est. C'est dans ce contexte qu'est éditée en 1993, pour la cinquième et dernière fois, l'anthologie de Hubert Witt *Der Fiedler vom Getto*. Si le contenu de l'anthologie reste le même, l'éditeur et traducteur propose une nouvelle postface. Witt y évoque d'une part ouvertement (et ce pour la première fois) la politique antisémite de l'URSS sous Staline et de la Pologne à la fin des années 1960¹ – propos qui auraient été de toute évidence censurés par le régime est-allemand –, mais aussi le contexte politique allemand de ces années dans lequel il s'efforce d'inscrire cette nouvelle édition :

¹ « Auch nah dem Krieg blieb Polen noch immer ein beachtliches Zentrum jiddischer Poesie. Jüdische Emigranten kamen zurück, die in anderen Ländern überlebt hatten, viele in der Sowjetunion, wo sie teilweise von neuer Verfolgung heimgesucht worden waren. [...] Erst der staatlich geförderte Antisemitismus der späten sechziger Jahre hat die Tradition abgebrochen. Ein erneuter Exodus der Juden war die Folge ». Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, Leipzig, Reclam, 1993, p. 259.

Und wie ist es seither in Deutschland um den Antisemitismus bestellt? Dass die Verbrechen gesühnt wären, dass solche Vergangenheit wirklich « bewältigt » worden sei, wird niemand behaupten. Selbst die Hoffnung, es hätten sich im Organismus der Gesellschaft genügend Antikörper gebildet, die gegen den Völkerhass immun machen, scheint trügerisch. Wieder erschrecken Ausbrüche von Menschenverachtung und Rassenwahn. Und das nicht für möglich Gehaltene: dass sich Antisemitismus noch einmal unverhohlen der Nazi-Formen und -Parolen bedienen könnte, ereignet sich. Ein Bedürfnis nach Feindbildern und aggressiver Gewalt findet in monolithischen wie pluralistischen Systemen seinen Nährboden. Hannah Arendt, die auf die Banalität des Bösen hinwies und auf die Missbrauchbarkeit des Gewissens, warnte schon vor Jahrzehnten: vergangene Verbrechen könnten zum Präzedenzfall für die Zukunft werden. Die Untaten bleiben als Möglichkeiten gegenwärtig¹.

La conclusion de la postface, qui prend la forme d'une mise en garde, semble, en creux, justifier la réédition de l'anthologie vingt-sept ans après sa première publication : si cet « organisme » que constitue la société allemande n'est toujours pas immunisé contre la haine raciale en général, et tout particulièrement contre l'antisémitisme, l'introduction et la traduction de la littérature des Juifs d'Europe de l'Est pourraient servir d'antidote, ou, comme le déclaraient Chaim Grade et Avrom Sutzkever dans l'immédiate après-guerre, de « contrepoison » (« kegn gift »²).

Cette anthologie, devenue un classique, est ainsi investie d'une nouvelle fonction sociale et politique au sein de l'Allemagne réunifiée. Si, depuis la guerre, toute anthologie de poésie yiddish – *a fortiori* les anthologies consacrées à la poésie de la Shoah – entrait nécessairement en résonance avec l'histoire de l'Allemagne (tout en étant déterminée bien sûr par celle-ci), ce lien s'exprime de façon d'autant plus forte et explicite à mesure que ces ouvrages gagnent en visibilité et s'ancrent dans la vie culturelle allemande. Plus encore qu'auparavant, parler de l'héritage culturel yiddish revient aussi et peut-être surtout à parler de l'Allemagne, passée ou présente.

b - Yiddish et allemand dans les années 1990 : (nouveaux) discours sur la « symbiose négative » des deux langues

Ce lien inextricable unissant les deux cultures et leur histoire, qui s'exprime avec d'autant plus de force après la réunification, semble alors rapprocher de la même façon les langues et les imaginaires auxquels elles sont attachées. Il apparaît en effet que la désignation des langues yiddish et allemande comme « langue des victimes » (*Opfersprache*) et « langue

¹ *Ibid*, p. 261.

² Sutzkever, Avrom, Grade, Chaim, « Deklaratsie fun di dikhter Kh. Grade un A. Sutskever oyfn Pen-kongres in Tsirikh », *Oyfsnay*, *op. cit.*

des assassins » (*Mördersprache*) – donc à la fois unies par la Seconde Guerre mondiale et rendues irréconciliables – est régulièrement convoquée dans les péri-textes des ouvrages publiés au cours des années 1990 (et ce pas uniquement dans les ouvrages consacrés à la poésie de la Shoah), alors même que ces termes étaient jusqu’alors absents de la plupart des ouvrages yiddish en traduction. Ainsi, alors que Hermann Adler s’était refusé à qualifier de la sorte le yiddish et l’allemand dans la première édition de *Lied vom letzten Juden* (1951), on retrouve cette représentation dichotomique des deux langues dans la préface de la nouvelle édition allemande sous la plume du théologien Manfred Richter, qui résume ainsi l’entreprise de traduction de Hermann Adler : « in der Sprache der Mörder das Gedicht der Ermordeten »¹. Dans *Auschwitz-Gedichte*, recueil traduit par Othmar Andréa publié en 1994, mais aussi, trois ans plus tard, dans l’anthologie consacrée à l’œuvre de Rajzel Zychlinski éditée et traduite par Karina Kranhold (von Tippelskirch), *Gottes blinde Augen*, cette désignation est employée par les traducteurs eux-mêmes ; et une référence semble alors s’imposer, celle de Paul Celan et de son célèbre discours de Brême². Si les deux traducteurs rappellent certes rapidement, comme pour nuancer leurs propos, les racines communes du yiddish et de l’allemand, c’est à chaque fois sur le fossé qui sépare les deux langues, et non sur leur proximité linguistique, que l’accent est mis :

Rajzel Zychlinski stand nicht vor diesem Problem Celans. Trotz der gemeinsamen Wurzeln des Jiddischen und des Deutschen ist Jiddisch die Sprache der Opfer und nicht zugleich die Sprache von Verfolgten und Verfolgern, von Dichtern und Henkern³.

L’opposition s’exprime de façon encore plus radicale chez Othmar Andréa :

Für das Jiddische gilt eben nicht, was für die andere, die ihm benachbarte, nahestehende, mütterlich-verwandte Sprache, für die „Sprache der Mörder“ gilt, von der Paul Celan einmal schrieb: „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‚angereichert‘ von all dem.“

¹ Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Jizchak [Yitskhok], *Das Lied vom letzten Juden*, op. cit., p. 5.

² Celan, Paul, « Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen », in *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, éd. Allemann, Beda, Reichert, Stefan, Band III, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 185-186.

³ Kranhold, Karina, « Nachwort », in Zychlinski, Rajzel, *Gottes blinde Augen Gottes blinde Augen: ausgewählte Gedichte*, traduction Karina Kranhold, Berlin, Oberbaum, 1997, p. 243.

Diese Celansche Metamorphose, durch die die „Sprache der Mörder“ gegangen war, blieb dem Jiddischen versagt. Das Jiddische, sie, die „Sprache der Opfer“, sie geriet wohl in unerreichbare Ferne, und nicht etwa nur im ethischen und metaphysischen Sinne. Sie blieb verloren inmitten der Verluste, trat nicht wieder zutage. Sie war untergegangen in den tausend Finsternissen todbringender Rede¹.

C'est sur ces mots qu'Othmar Andréa achève sa postface. On pourrait à cet égard parler d'une « symbiose négative »² du yiddish et de l'allemand énoncée par le traducteur, les deux langues étant unies autour de la Shoah et définies réciproquement à partir de la Catastrophe. Mais Othmar Andréa ne se contente pas ici d'opposer (tout en unissant) les deux langues : il va jusqu'à définir la langue yiddish à partir du discours de Celan sur la langue allemande – et donc à partir de l'allemand. Le yiddish semble ainsi ne pouvoir se penser, se représenter et se définir qu'*ex negativo*, comme le miroir inversé de l'allemand. Tout se passe comme si la langue yiddish ne pouvait alors se comprendre sans « ce frottement à l'autre », à l'allemand, pour reprendre les termes de Régine Robin³.

Mais il faut souligner que le retour en force du couple « langue des victimes » / « langue des assassins » ne va pas pour autant de pair avec une réflexion spécifique sur la traduction. Bien que ces langues soient ainsi présentées comme radicalement opposées et irréconciliables, aucune résistance au passage de l'une à l'autre n'est évoquée par ces traducteurs. Cette représentation des deux langues ne façonne donc pas (du moins consciemment) la pratique traductive – ni ne l'empêche, de toute évidence. Force est de constater que si cet imaginaire perdure et est mobilisé inévitablement au sein des recueils de poésie de la Shoah, la légitimité de l'acte de traduction en lui-même et du dialogue entre les langues n'est quant à lui, cinquante ans après la fin de la guerre, plus remis en question.

¹ Andréa, Othmar, « Nachbemerkung », in Rogel, Josef, *Auschwitz-Gedichte*, traduction Othmar Andréa, Berlin, Dietz Verlag, 1994, p. 176-177.

² Nous reprenons l'expression de Dan Diner : « Seit Auschwitz – welch traurige List – kann tatsächlich von einer „deutsch-jüdischen Symbiose“ gesprochen werden – freilich einer negativen: für beide, für Deutsche wie für Juden, ist das Ergebnis der Massenvernichtung zum Ausgangspunkt ihres Selbstverständnisses geworden; eine Art gegensätzlicher Gemeinsamkeit – ob sie es wollen oder nicht ». Dan Diner, « Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz », in *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Francfort/Main, Fischer, 1987, p. 185-197, ici p. 185. Sur cette « symbiose négative » dans la vie culturelle juive en Allemagne après la chute du Mur, voir Gilman, Sander L., « Negative Symbiosis. The Reemergence of Jewish Culture in Germany after the Fall of the Wall » in Klaus L. Berghahn (éd.), *The German-Jewish Dialogue Reconsidered. A Symposium in Honour of George L. Mosse*, New York, Lang, 1996, p. 207-232.

³ Selon Régine Robin, le dialogue entre les divers « fragments d'identité postmoderne » (allemande, juive et non-juive) ne peut se faire désormais que sous une forme tragique, la culture juive étant pour ainsi dire condamnée à se « frotter » à la culture allemande : « Ces fragments sont dialogiques, tragiquement dialogiques. Rien ne peut se comprendre sans le frottement à l'autre, à l'Allemand, à la culture dominante, à son histoire assourdissante et criminelle, à sa façon de chercher à « réparer » ou au contraire à oublier, ou les deux à la fois, à son philo-sémitisme embarrassant, à sa gêne, son repli, voire son hostilité inconsciente ». Robin, Régine, *Berlin Chantiers : essai sur les passés fragiles*, op. cit., p. 340.

Le seul traducteur à refuser dans ces années explicitement cette représentation dichotomique et figée des deux langues est Wolf Biermann. Voici ce que ce dernier déclare dans la préface de sa retraduction de l'œuvre de Katzenelson :

Ich habe die herzerreißenden jiddischen Verse nun in meine kopfzerbrechliche deutsche Sprache gebracht. Der Umstand, dass dieses Gedicht der Opfer ausgerechnet in die Sprache der Täter transportiert werden muss, bekümmert mich dabei gar nicht. Mein Deutsch ist das von Hölderlin und Büchner und Heine und Rosa Luxemburg, es ist meine Muttersprache von Emma Biermann, es ist unsere Vatersprache von Bertolt Brecht und kein Schweinefraß, zusammengemanscht aus Abfällen von Bismarck, Hitler, Honecker, Blödel-Otto, Leni Riefenstahl, Mielke und Stolpe¹.

Biermann récuse d'emblée l'idée selon laquelle traduire l'œuvre de Katzenelson reviendrait à transporter le poème des victimes dans la langue des bourreaux, et se refuse par là-même à faire de l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand un paradoxe, voire une impossibilité. Le poète traducteur s'efforce en effet à dissocier sa langue poétique allemande de la langue nazie, mais aussi plus généralement, des figures politiques dirigeantes. Pour ce faire, Biermann dessine une généalogie personnelle de la langue allemande, langue des poètes, philosophes mais aussi, comme pour Celan, langue de la mère. Mais à la différence de Celan, le traducteur de Katzenelson ne pense pas simultanément l'allemand comme langue maternelle et langue des bourreaux. Notons cependant que les qualificatifs employés par Biermann pour désigner les vers yiddish (« herzerreißend ») d'un côté et la (sa) langue allemande de l'autre (« Kopfzerbrechlich ») maintiennent tout de même une certaine dichotomie entre yiddish et allemand, ces termes renvoyant finalement à des stéréotypes opposés et attachés depuis bien longtemps aux deux langues : le « cœur » du côté du yiddish, langue de l'affect ; la tête du côté de l'allemand, davantage lié à l'intellect.

3 - Au-delà de la poésie de la Shoah : de nouvelles initiatives éditoriales – premières tentatives de décentrement

À partir du milieu années 1990, de nouvelles initiatives éditoriales finissent par émerger, témoignant de la volonté des traducteurs allemands de ne plus faire des œuvres yiddish un simple miroir de l'Allemagne et de son histoire, mais aussi, plus généralement, d'ébranler cette représentation du monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est comme un monde mort ou du moins moribond – et figé dans son folklore.

¹ Biermann, Wolf, « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994, p. 9.

a - Pour une poésie des survivants : Metaphorá

L'un des projets éditoriaux et traductifs majeurs de la fin des années 1990 a été lancé par Jost G. Blum. Né en 1944, ce dernier enseignait le yiddish à l'université de Munich. Sa première grande entreprise traductive a été consacrée à Sutzkever : c'est à lui que l'on doit la publication de *Grünes Aquarium* en 1992. Bien que cette œuvre, écrite au début des années 1950, soit intimement liée au génocide et à l'expérience du ghetto dans lequel vécut Sutzkever, Jost G. Blum s'efforce, dans la préface de l'ouvrage, de se concentrer non pas sur le couple victime/bourreaux, mais uniquement sur les victimes : « In diesen Texten geht es nicht um die Dokumentation der Verbrechen deutscher Besatzung. Es geht um die Toten, und es geht um den Überlebenden, und es geht um das behutsame dichterische Wort, das beide verbindet »¹. La parole poétique de l'écrivain yiddish ne vient pas ici réunir les victimes et les coupables, comme l'affirmait Manfred Richter à propos du chant de Katzenelson², mais bien l'ensemble des victimes : celui qui a survécu, le poète, et les morts auxquels ce dernier offre par son œuvre un refuge, un lieu de survivance. Nulle mention des bourreaux, de leurs descendants ni des lecteurs allemands en général dans cette préface.

Si Sutzkever est connu en premier lieu pour les œuvres (prose, poésie et journal) produites dans le ghetto de Wilno, l'écrivain continua à écrire durant les décennies qui suivirent la fin de la guerre et son œuvre traversa une grande partie du XX^e siècle. De fait, l'intérêt de Jost G. Blum se portait avant tout sur les survivants ainsi que sur la génération « d'après ». Le désir de transmettre les œuvres de ces écrivains au lecteur allemand est ainsi à l'origine de la revue littéraire que ce dernier a fondée en 1997, *Metaphorá*, revue auto-éditée et consacrée à la littérature en traduction. Comme le titre le suggère, la traduction est ici pensée avant tout comme transfert, déplacement – mais aussi décentrement. La première partie de chaque numéro est consacrée aux « petites littératures » (d'Albanie, de Suisse romande ou de l'Afrique subsaharienne), encore rarement traduites en allemand ; la seconde partie est consacrée à un écrivain yiddish contemporain. L'éditeur et traducteur revient dans le premier numéro sur son choix de se concentrer sur les écrivains yiddish encore en vie :

¹ Blum, Jost G., « Nachwort », in Sutzkever, Avrom [Abraham], *Grüner Akvarium: Grünes Aquarium*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1992, p. 139-140.

² « Diese 15 Gesänge sind auch ein Dokument der Erfahrung der Abwesenheit Gottes: schwer zu lesen, unvermeidlich zu lesen für Juden und Christen. Für Juden: aus Leid. Für Christen: auch als Schuld. Für beide aus angefochtenem Glauben ». Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok, *Das Lied vom letzten Juden*, *op. cit.*, p. 6.

Jiddisch wird – neben den Landessprachen – nicht nur in West-, Mittel- und Osteuropa, in Nordamerika und Israel gesprochen und geschrieben, sondern in nahezu allen Teilen der Welt: Die jiddische Literatur war und ist in einem ganz eigenen Sinn eine Weltliteratur. Die Mittel- und osteuropäischen Kernländer dieser Literatur wurden durch die deutsche Invasion verwüstet. Viele bedeutende jiddischsprachige Autoren und Millionen ihrer Leser wurden ermordet. Art und Ausmaß der Verbrechen an den Juden Europas, speziell an den jiddischsprachigen Menschen Mittel- und Osteuropas, können nicht vergessen werden. Doch vergessen oder einfach nicht wahrgenommen werden die Überlebenden und Nachgeborenen, die ihre jiddische Sprache nicht aufgegeben haben und sich bemühen, die jiddische Literatur auf hohem Niveau fortzuschreiben¹.

Selon l'éditeur et traducteur, la culture allemande, en se concentrant sur la publication de la littérature de la Shoah dans une perspective de commémoration des crimes nazis, tend à laisser dans l'ombre – voire à plonger dans l'oubli – tout un pan de la littérature yiddish. Il s'agit donc de mettre de côté l'histoire proprement allemande et de se tourner résolument vers l'histoire de la littérature yiddish et de sa survivance après le nazisme.

La revue *Metaphorá* a été publiée une fois par an de 1997 à 2001 ; y ont été traduits des poèmes de Sutzkever et Lev Berinski, mais aussi les textes en prose de Tzvi Eisenman et Gennady Estraykh. La revue a cessé de paraître avec la mort de Jost G. Blum en 2002.

b - Au-delà du folklore du shtetl : Andrej Jendrusch

Andrej Jendrusch fait partie de la génération de traducteurs et médiateurs est-allemands qui ont commencé à apprendre le yiddish en autodidacte dans la RDA des années 1980. Il n'a cependant publié ses premières traductions du yiddish qu'après la chute du Mur : après avoir publié à la fin des années 1980 quelques traductions du français (des poèmes de Jean Cocteau) et du portugais, Jendrusch est chargé en 1990 de la retraduction de récits de Sholem Aleykhem au sein d'un ouvrage édité par Rennert au Buchverlag der Morgen (*Der Fortschritt in Kasrilewke und andere alte Geschichten aus neuerer Zeit*). Puis, au début des années 1990, au moment où les anthologies dédiées à la mémoire de la Shoah se multiplient, il édite une anthologie se consacrant à une autre mémoire, celle des écrivains yiddish victimes des purges staliniennes, écrivains qui, pendant la guerre froide, avaient été oubliés d'un côté par la RFA² et censurés de l'autre par la RDA³. En 1992, à l'occasion du quarantième anniversaire de la Nuit des poètes assassinés, des lectures sont organisées en leur mémoire lors des Journées de

¹ Blum, Jost G., « Editorial », *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, vol. 1, n°1, p. 5.

² Seul Der Nister (Pinkhes Kaganovitsh) avait été traduit et publié en RFA à la fin des années 1980 (*Unterm Zaun*, traduction Martina Eicheldinger, Frankfurt am Main, Insel-Verlag, 1988).

³ Rappelons que Peretz Markish était absent de l'anthologie *Der Fiedler vom Getto*.

la culture de yiddish, dont Jendrusch était l'un des organisateurs. Cette même année, ce dernier leur consacre une anthologie, *Spiegelglas auf Stein*¹.

En 1996, Jendrusch traduit et édite chez Wagenbach une anthologie de littérature yiddish mêlant prose et poésie, *Federmenschen*. Il s'agit là, après *Der Fiedler vom Getto*, de la deuxième anthologie présentant un panorama de la poésie yiddish. Cependant, à la différence de l'anthologie de Hubert Witt, dans laquelle le spectre des poètes représentés s'étendait des classiques aux poètes contemporains, l'anthologie de Jendrusch se concentre sur les écrivains modernistes et contemporains. L'éditeur et traducteur justifie ainsi ce choix dans la préface de l'ouvrage :

Auf kaum mehr als zweihundert Seiten einen repräsentativen Überblick über die neuere jiddische Literatur liefern zu wollen, wirkt vermessen. [...] Unter diesen Umständen erschien es sinnvoll, sowohl Autoren der Spätklassik – wie Sholem Asch – als auch jene Schriftsteller unberücksichtigt zu lassen, deren Werk bereits vor einigen Jahrzehnten in charakteristischen Proben vorgestellt wurde. [...] Auch die durch mehrere Publikationen verbreitete Holocaust-Dichtung floss nur mittelbar in die Auswahl ein. Die vorliegende Sammlung umfasst vor allem jene Stimmen, die die jiddische Moderne in entscheidendem Maße bestimmt haben. Die anfängliche Absicht, nur Texte aufzunehmen, die nach 1950 entstanden, wurde bald wieder aufgegeben: Zu maßgeblich für spätere Entwicklungen und dazu hierzulande fast unbekannt sind die expressionistische Erzählkunst und Avantgardedichtung früherer Zeit².

Il s'agit donc pour Jendrusch de faire découvrir au lecteur allemand un autre pan de la littérature yiddish. L'anthologie contient ainsi avant tout des premières traductions, bien que l'on retrouve quelques anciennes traductions, notamment de poèmes traduits par Hubert Witt dans *Der Fiedler vom Getto*, mais aussi par Jürgen Rennert ou Hermann Hakel. Sont représentés les modernistes soviétiques tels que Peretz Markish, des poètes originaires de Wilno (Chaim Grade) mais aussi des voix majeures du modernisme yiddish américain (Aron Glants-Leyeles et Yankev Glatshetyn), publiés pour la première fois en allemand. Parmi les textes contemporains publiés pour la première fois en Allemagne, on trouve entre autres la

¹ L'ouvrage, constitué à partir de l'anthologie yiddish *Shpigl oyf a shteyn* (publié en Israël en 1964), rassemble des poèmes et des récits traduits par des figures de médiateurs déjà connues en RDA (Jürgen Rennert, Peter Kelm) mais aussi en RFA (Otto F. Best, auteur d'un ouvrage de vulgarisation sur la langue yiddish publié dans les années 1970, *Mameloschen*). Il s'agit d'une édition bibliophile illustrée par des gravures réalisées par des artistes contemporains allemands. L'anthologie, tant par sa conception que par sa fonction mémorielle, n'est pas sans rappeler l'anthologie *Meine jüdischen Augen*, publiée une vingtaine d'années plus tôt. Édité par la maison d'édition berlinoise Maldoror, spécialisée dans les éditions bibliophiles, *Spiegelglas auf Stein* a été tiré à seulement 100 exemplaires, mais a été réédité 10 ans plus tard par Andrej Jendrusch au sein de sa propre maison d'édition, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Nuit des poètes assassinés.

² Jendrusch, Andrej, *Federmenschen*, Berlin, Wagenbach, 1996, p. 9.

traduction d'un poème de Hadassa Rubin (poétesse membre avant la Seconde Guerre mondiale du courant poétique « Yung Vilne » et installée en Israël depuis les années 1960), poème publié dans la revue littéraire yiddish *Di goldene keyt* en 1990.

Par ailleurs, on note que, si la poésie de la Shoah n'est pas complètement absente de l'anthologie, Jendrusch refuse de faire du génocide le prisme à travers lequel il faudrait lire tout l'ouvrage, et invite le lecteur allemand à porter un nouveau regard sur la littérature yiddish, en donnant à lire une littérature résolument vivante, nourrie par des courants modernistes et avant-gardistes, à l'instar des littératures occidentales. La visée de l'éditeur est donc aussi, comme il le déclare lui-même à la fin de la préface, de mettre à mal le cliché de la littérature du *shtetl*¹ et ainsi de sortir de représentations stéréotypées construites par la culture germanophone.

Tout d'abord éditée en grand format au sein de la collection « Quartbuch » chez Wagenbach, l'anthologie a été rééditée deux ans plus tard en format poche chez Fischer Verlag et a ainsi été ouverte, à l'instar de l'anthologie *Der Fiedler vom Getto*, à un large lectorat.

C'est en 1998 que Jendrusch fonde sa propre maison d'édition, consacrée en premier lieu à la littérature yiddish. La première raison invoquée par ce dernier pour expliquer cette initiative est l'absence, en Allemagne, de collections consacrées à la littérature yiddish, la plupart des maisons d'édition renonçant, comme on l'a vu, à l'édition de nouvelles traductions après une publication, au vu du manque de rentabilité de ces ouvrages. Jendrusch était manifestement mû par le désir de réaliser pour l'Allemagne des projets éditoriaux d'envergure sur le modèle français ou argentin².

Le premier ouvrage qui paraît au sein de cette maison d'édition indépendante est une anthologie consacrée à l'œuvre poétique de Lev Berinski, *Experimente mit Weltelementen*. En ouvrant son catalogue éditorial avec Lev Berinski, Jendrusch fait le choix non seulement d'un poète contemporain³, mais surtout d'une voix poétique singulière et radicalement nouvelle

¹ « In der Absicht von Herausgeber und Verlag lag es indes, das verbreitete Shtetl-Klischee zu durchbrechen und eine weitgehend unbekannte, expressive und moderne Literatur aufzuzeigen ». *Ibid.*, p. 10.

² Communication personnelle, courriel du 27 mars 2020. Andrej Jendrusch cite les ouvrages de Shmuel Roshanski ainsi que l'anthologie de poésie yiddish de Dobzynski, *Le Miroir d'un peuple*.

³ Né en 1939 dans un *shtetl* de Bessarabie, Berinski grandit en Union Soviétique et commence à écrire en yiddish à partir du début des années 1980. Il émigre en Israël après la chute de l'URSS, mais fait plusieurs séjours en Allemagne au cours des années 1990. Le poète, qui commence assez tardivement à écrire en yiddish, fait le choix de publier autant que possible son œuvre en version bilingue ; sa maîtrise de l'allemand lui permet d'ailleurs de participer activement à l'entreprise de traduction en allemand. Berinski publie ses premiers poèmes en traduction allemande dans les années 1980 dans des revues littéraires de langue allemande en Roumanie (*Neue Literatur*), puis, en 1995, dans la revue allemande *Der Literat*. Les deux traducteurs choisis pour cette revue (Gerhardt Csejka et l'écrivaine Bärbel Reetz) étaient tous deux non yiddishophones. Le premier a traduit à

dans le monde littéraire yiddish, bien que fortement influencée par les modernistes du début du XX^e siècle. L'éditeur et traducteur confronte ainsi le lecteur allemand, tout comme dans *Federmenschen*, à un univers bien éloigné du monde à la fois exotique et familier du *shtetl* – un univers poétique sur lequel d'ailleurs ne semble pas planer d'emblée l'ombre de la Shoah. Le choix de Berinski paraît ainsi à même de bouleverser les imaginaires jusqu'alors attachés à la langue et la littérature yiddish.

Jendrusch édite l'année suivante une anthologie d'Itzik Manger (il s'agit du deuxième ouvrage consacré à son œuvre poétique après la publication de Witt en 1984), puis ouvre, en 2000, son catalogue à la littérature judéo-espagnole avec l'anthologie de chants *Ich will fort, Mutter*.

Ces diverses initiatives éditoriales de la seconde moitié des années 1990 ont permis la découverte de voix poétiques souvent bien éloignées de l'histoire et de la culture allemandes, mais aussi des représentations habituelles de la littérature yiddish. Ces deux éditeurs et traducteurs sont parvenus ainsi à éviter deux écueils : d'une part, la référence systématique à l'histoire allemande et au couple victime/bourreau, entraînant une vision souvent trop limitée de la littérature yiddish ; et d'autre part, la tendance à l'exotisation du monde culturel yiddish, réduite trop souvent au monde du *shtetl* et à quelques chants issus du folklore – un monde certes radicalement étranger mais dont l'altérité est en réalité entièrement construite par la culture d'accueil.

4 - L'introduction de la littérature yiddish en Autriche : une autre temporalité de la réception

En 1995 paraît en Autriche une anthologie poétique qui a à son tour contribué à déconstruire les stéréotypes liés à la littérature yiddish. L'ouvrage, *In a Shtodt woss scharbt*, édité et traduit par Gabriele Kohlbauer-Fritz, constitue en réalité le tout premier ouvrage de poésie yiddish publié en Autriche. Cet écart temporel remarquable entre Allemagne et Autriche a de quoi surprendre, *a fortiori* quand on sait qu'à la différence de la RFA, l'Autriche comptait déjà bien avant 1990 des traducteurs du yiddish, au premier rang desquels

partir d'une traduction mot à mot réalisée par le poète ; la seconde à partir d'une version transcrite en caractères latins, également effectuée par Berinski. Voir Berinski, Lev, « Drei Gedichte », *Der Literat: Fachzeitschrift für Literatur*, mars 1995, p. 11-12. En 1994, Berinski fait paraître un recueil bilingue écrit en Allemagne à la suite d'une résidence effectuée dans le Schleswig-Holstein : *Rendsburger Mikwe. Poem*, traduction Manfred Kauke, Rendsburg, Jüdisches Museum, 1994.

figure l'écrivain Hermann Hakel.

Né à Vienne en 1911 Hermann Hakel découvre lors d'un voyage en Bucovine au début des années 1930 le monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est. Après la Seconde Guerre mondiale, Hakel se retrouve à parler et à vivre dans une langue brutalement coupée de son identité juive : « Ich lebe in der deutschen Sprache, und es gibt keine deutschen Juden mehr. Wen soll ich lesen und zu wem schreiben ?¹ ». Ce constat tragique l'amène à se tourner de nouveau vers le monde culturel des Juifs d'Europe de l'Est et à se consacrer à la tâche de médiation et de traduction de la langue yiddish, langue qui constitue pour ce Juif germanophone, comme le note Armin Eidherr, un soutien, un appui². À l'instar des premiers traducteurs du yiddish d'après-guerre, l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand a manifestement été pour Hakel un moyen de se réappropriier la langue allemande en y réinscrivant son identité juive.

Cependant, son ouvrage majeur de traduction yiddish, l'anthologie de récits *Jiddische Geschichten aus aller Welt*, a été publiée exclusivement au sein de maisons d'édition allemandes³, et ce alors même que la majeure partie de son œuvre était publiée au sein de maisons d'édition viennoises⁴. Son travail de transmission et de traduction de la littérature yiddish n'a été publié en Autriche que de façon éparse dans des revues littéraires⁵ et des revues juives⁶. Il a fallu attendre 2001 pour qu'une anthologie de textes yiddish (en l'occurrence de poèmes) traduits par Hakel soit éditée à titre posthume par Armin Eidherr.

Comment expliquer cette introduction tardive de la littérature yiddish en Autriche ? L'arrivée de la littérature yiddish survient non seulement au moment où l'Autriche s'enthousiasme à son tour pour l'ensemble de la culture yiddish (et tout particulièrement pour le klezmer), mais aussi et surtout au moment où la mémoire collective du pays connaît des changements profonds. À cet égard, tout comme en Allemagne, l'histoire de la réception de la littérature yiddish en Autriche semble liée de près à l'évolution de la culture mémorielle. En

¹ Adunka, Evelyn, « Gesprächsaufzeichnungen mit Hermann Hakel. Beitrag », in Amanshauser, Gerhard, *Ein besonderer Mensch. Erinnerungen an Hermann Hakel*, Wien, Lynkeus, 1988, p. 180-187, cité par Eidherr, Armin, *In den roten Tropfen tunk ich meine Feder: jiddische Gedichte des 20. Jahrhunderts*, Wien, Theodor Kramer Gesellschaft, 2001, p. 9.

² « Hakel lebte aber auch in der jiddischen Sprache – lesend, übersetzend, forschend, Halt suchend und findend ». *Ibid.*, p. 9.

³ Publié une première fois en 1967 au sein de la maison d'édition Erdmann, à Tübingen, l'anthologie est réimprimée en édition de poche en 1971 (une nouvelle fois en Allemagne) sous le titre *Der Mann, der den jüngsten Tag verschlief*.

⁴ Nous n'avons pu cependant déterminer si Hermann Hakel s'était tourné en premier lieu vers des maisons d'édition autrichiennes, ou bien si d'autres projets de traduction au sein de celles-ci avaient avorté.

⁵ Il rédige ainsi un essai sur la littérature yiddish qui est publié en 1967 dans *Literatur & Kritik* : Hakel, Hermann, « Jiddisch – Sprache einer zweitausendjährigen Wanderung », *Literatur & Kritik*, n°15, 1967, p. 1-36.

⁶ Hakel dirigeait la rubrique littéraire de la revue *Das jüdische Echo* ; il y a publié certaines de ses traductions (avant tout en prose).

effet, après de longues décennies de silence, l'affaire Waldheim, qui secoue l'Autriche en 1986¹, confronte pour la première fois le pays entier à sa responsabilité dans les crimes nazis. Le refoulement du passé autrichien, qui s'est prolongé jusque dans les années 1980², permet-il d'expliquer l'absence de littérature yiddish dans les catalogues des maisons d'édition autrichiennes ? En tout cas, il semble que c'est précisément ce bouleversement de la mémoire individuelle et collective qui a suscité un nouvel intérêt pour le yiddish chez le lecteur autrichien mais aussi, parallèlement, chez les éditeurs, et qui a éveillé chez certains un premier désir de traduction, permettant ainsi l'émergence d'une nouvelle génération de traducteurs. Le témoignage du traducteur autrichien Thomas Soxberger, né en 1965, qui revient dans un entretien sur ses premières motivations et sa « fascination » pour la langue yiddish est à cet égard particulièrement éclairant :

It is difficult to answer the question of personal motive, but certainly it was something that was « in the air » at that time. The 1980s, especially before and after the Waldheim elections, were an interesting time. People started to talk about the Austrian past and questioning the official narrative. [...] It was somehow all connected with each other, so I think it was also a generational thing. At this time contemporary Klezmer music came to Austria. Some klezmer bands were also putting Yiddish songs into their repertoires. This was an opportunity to encounter this language, which for a German speaker is mostly easy to understand. I immediately felt a fascination with that language. Then there was the encounter with the general theme of Jewish culture and Jewish history, as well as with the part Austria played in this history³.

L'intérêt de Soxberger pour le yiddish trouve son origine dans le contexte socio-politique de l'époque et, plus généralement, dans « l'air du temps », selon son expression : Soxberger fait ainsi de son travail de médiation et de traduction une affaire avant tout collective plutôt que personnelle, et, tout comme Rennert dans les années 1970, s'inscrit dans une génération pour laquelle l'intérêt pour le yiddish pouvait constituer un moyen de se confronter au passé et à l'histoire de son pays.

Et pourtant, paradoxalement, ce n'est pas à la mémoire de la Shoah qu'ont été consacrés les premiers projets traductifs en Autriche. On doit ces premières traductions à un autre traducteur autrichien, qui fut le principal médiateur et traducteur de la littérature yiddish

¹ En 1986, en pleine campagne présidentielle, la presse révéla que le président autrichien Kurt Waldheim avait été membre d'organisations nazies (SA) mais aussi officier de la Wehrmacht.

² Voir à ce sujet Corbin, Anne-Marie, Lacheny, Marc (éds.), *Austriaca, Le travail de retour sur le passé à l'époque de la Seconde République autrichienne*, n°82, 2016.

³ Soxberger, Thomas, « Yiddish yesterday, today and tomorrow. Interview with Thomas Soxberger », entretien réalisé par Klaudia Klimek, *Jewish Journal*, 18 avril 2013. Article disponible en ligne : <https://jewishjournal.com/culture/arts/115749/yiddish-yesterday-today-and-tomorrow-interview-with-thomas-soxberger/>.

en Autriche à partir des années 1990 : Armin Eidherr. Germaniste de formation, Eidherr a consacré un mémoire puis une thèse aux problèmes posés par la traduction littéraire du yiddish vers l'allemand¹. Son premier travail de traduction, consacré à Peretz, est publié en 1987² ; l'ouvrage est cependant publié en RFA (chez Insel) et non en Autriche. À partir des années 1990, Eidherr multiplie les projets d'édition et de traduction, cette fois-ci en Autriche. Du côté de la prose, il crée en 1995 la collection « Jiddische Bibliothek » à l'Otto Müller Verlag, dans laquelle il édite des écrivains et écrivaines yiddish originaires de Galicie. Il s'agissait de toute évidence, à travers cette collection, de confronter le lecteur autrichien à l'histoire de l'empire austro-hongrois, de ses régions périphériques et à l'une de ses langues « minorées ».

Du côté de la poésie, Armin Eidherr publie ses premières traductions dans la revue littéraire autrichienne *Literatur und Kritik* en 1993, dans un dossier consacré à la littérature yiddish écrite cette fois-ci non pas à la périphérie, mais au centre même de l'Empire austro-hongrois, à savoir à Vienne : on y retrouve des poèmes de Melech Ravitch, Melech Chmelnizki ainsi que de Mendl Naygreshl (Neugröschel), tous traduits pour la première fois en allemand. En 1995, la première anthologie de poésie yiddish publiée en Autriche, *In a Shtodt woss scharbt* se consacre elle aussi à la littérature yiddish dans la Vienne de l'entre-deux-guerres ; les poèmes sont traduits cette fois-ci par Gabriele Kohlbauer-Fritz et édités au sein de la maison d'édition Picus. On y retrouve Ravitch et Chmelnizki, mais aussi les poétesses Rokhl Korn et Dvoyre Fogel.

On le voit, si le transfert de la littérature yiddish en Autriche s'est fait selon une autre temporalité qu'en Allemagne, il s'avère aussi d'une toute autre nature : l'intérêt ne se concentre pas, comme en Allemagne, sur la poésie de la Shoah, mais sur un pan de la littérature produite dans l'ancien empire austro-hongrois (à Vienne ou en Galicie), une littérature qui était jusqu'alors tombée dans l'oubli. En Autriche comme en Allemagne, il s'agissait finalement aussi, par l'introduction de la littérature yiddish, de confronter la culture d'accueil aux points aveugles de son histoire – une histoire qui se joua, dans le cas de l'Autriche, au sein même de son territoire. Ces traductions ont en outre permis de pointer pour la première fois dans l'espace germanophone les contacts et échanges entre les écrivains de langue yiddish et de langue allemande, montrant ainsi que la littérature yiddish ne saurait se laisser enfermer dans un monde prétendument clos, figé et exotique.

¹ Eidherr, Armin, « Aspekte der literarischen Übersetzungen aus dem Jiddischen ins Deutsche », Salzburg, 1993, thèse non publiée.

² Peretz, Yitskhok Leybush, *Der Prozess mit dem Wind: jiddische Geschichten und Skizzen*, traduction Armin Eidherr, Frankfurt am Main, Insel, 1987.

Quatre ans après *In a Shtodt woss shtarbt*, Eidherr édite à son tour une anthologie poétique, *Gehat hob ikh a heym*. Ce projet éditorial est lancé dès le début des années 1990, mais met plusieurs années avant de voir le jour et s'étoffe au fil des ans. Le traducteur emprunte d'ailleurs le même chemin que celui de Jendrusch en Allemagne, à la différence près que l'anthologie se concentre sur la poésie. En effet, Eidherr avait initialement pour projet de proposer une anthologie réunissant uniquement des poètes yiddish contemporains. Il s'agissait alors de mettre à mal l'idée reçue selon laquelle la culture yiddish était morte ou moribonde¹. Tout comme Jendrusch, l'éditeur et traducteur choisit finalement d'ouvrir l'anthologie aux poètes modernistes du début du XX^e siècle. On y retrouve ainsi les écrivains de la Vienne de l'entre-deux-guerres : Melech Ravitch, Melech Chmelnizki ainsi que de Mendl Naygreshl (Neugröschel). D'autres espaces et foyers de culture yiddish sont cependant représentés : la première section de l'anthologie est ainsi consacrée à Cracovie ; la section centrale (« Gibt es nicht irgendwo Europa ? ») réunit entre autres des poètes yiddish contemporains traduits pour la première fois en allemand, tels qu'Aleksandr Shpiglbat (Alexander Spiegelblatt) ou Rivke Basman.

L'ouvrage paraît en 1999 au sein d'une petite maison d'édition indépendante, l'EYE Verlag (Emigran Yayinlari Editions), fondée en 1996 par l'artiste Gerald Kurdoğlu Nitsche, et dont le programme éditorial se concentre sur les « petites littératures » et les langues minorées (l'éditeur se refuse à parler de « minorités » – « Minderheiten » –, préférant le terme « Wenigerheiten »²). L'anthologie d'Eidherr ouvre la collection « Am Herzen Europas ». Tirée à seulement 700 exemplaires, il s'agit d'une édition richement illustrée et en format bilingue.

Si ces premiers ouvrages de littérature yiddish sont arrivés en Autriche tardivement, ils sont donc en réalité parmi les premiers à mettre en lumière les modernistes yiddish, encore très peu représentés dans l'espace germanophone, invitant ainsi le lecteur à tourner le regard non plus seulement sur la Catastrophe, mais aussi sur ce moment d'effervescence que constitua le début du XX^e siècle pour le monde culturel yiddish.

¹ « Aufgenommen werden sollten nur Texte lebender Dichter – unter anderem auch, um dem Gerede von der „versunkenen/versinkenden jiddischen Kultur“ entgegenzuwirken ». Eidherr, Armin, *Gehat hob ikh a heym*, Landeck/Tirol, EYE, p. 91. Paradoxalement, la préface qui ouvre l'anthologie, écrite par l'archevêque d'Innsbruck Reinhold Stecher, désigne la langue yiddish comme une langue « presque moribonde » (« fast sterbende Sprache »). *Ibid.*, p. 10.

² Voir le site internet de la maison d'édition : <http://projekte.brg-landeck.at/eye/progr.html>

5 - La nouvelle génération de traducteurs

a - Diversification des profils et des discours au cours des années 1990

L'augmentation considérable du nombre d'ouvrages de littérature yiddish en traduction publiés après la chute du Mur va naturellement de pair avec une augmentation des figures de traducteurs – mais aussi et surtout, à partir de la fin de la décennie, avec une diversification de leurs profils.

Venues de la RDA, les toutes premières figures de la traduction du yiddish vers l'allemand dans l'Allemagne des années 1960 et 1970 continuent à jouer après la réunification un rôle majeur : si Hubert Witt ne publie pas de nouvelles traductions dans les années 1990, il revient dans les années 2000 avec plusieurs anthologies consacrées à Sutzkever, Zychlinski puis Ajchenrand.

Dans les années 1990, c'est Andrej Jendrusch qui est l'une des figures centrales de la traduction de la poésie yiddish en Allemagne. Lui aussi faisait partie de cette génération de traducteurs est-allemands qui s'est formée en autodidacte¹. Marqué par la première anthologie de Hubert Witt, en contact étroit avec Rennert avec lequel il publie ses premières traductions, Jendrusch découvre aussi la littérature yiddish grâce aux revues publiées en URSS. Il est clair que son origine est-allemande a influencé ses choix de traduction des années 1990, que l'on pense à l'anthologie consacrée aux poètes exécutés par le régime stalinien, *Spiegelglas auf Stein*, ou aux nombreux textes présentés dans l'anthologie *Federmenschen* extraits de la revue yiddish soviétique *Sovyetish heymland* (Rokhl Boymvol, Dovid Bergelson). La RDA, à travers ce réseau de traducteurs est-allemands, continue, bien après la chute du Mur, à déterminer en partie l'introduction et la traduction de la littérature yiddish en Allemagne, ce qui explique aussi le peu de place accordée aux poètes yiddish américains dans les anthologies publiées durant cette décennie, bien qu'ils ne soient plus complètement absents.

Le rôle joué par les institutions et associations religieuses dans la commémoration des crimes nazis et plus généralement la diffusion de la littérature yiddish (rappelons que le Sankt Benno Verlag a contribué à l'introduction de la littérature yiddish contemporaine en RDA) permet, à partir des années 1990, l'émergence de nouvelles figures de traducteurs et médiateurs protestants, qu'ils soient pasteurs ou théologiens. Manfred Richter, théologien, est ainsi à l'origine de l'édition de *Lied vom letzten Juden* par Adler en Allemagne. C'est à un

¹ Jendrusch a commencé à apprendre le yiddish grâce aux ouvrages de vulgarisation de Salcia Landmann. Communication personnelle, courriel du 27 mars 2020.

pasteur, Helmut Homfeld, que l'on doit l'une des retraductions du texte de Katzenelson. Citons par ailleurs, du côté de la prose, le traducteur Gernot Jonas, également pasteur, qui publie pour le Jüdischer Verlag des récits de Sholem Aleykhem traduits pour la première fois en allemand (*Eisenbahngeschichten*, 1995).

Les non-Juifs sont donc encore très nombreux parmi les traducteurs allemands du yiddish. Chez bien des traducteurs des années 1990, le geste traductif continue d'ailleurs de s'inscrire dans l'histoire de l'Allemagne et trouve son sens dans leur appartenance à la société allemande, qu'ils soient descendants des bourreaux ou témoins des crimes nazis. Voici comment Othmar Andréa définit sa « tâche de traducteur » :

Ich sehe meine Aufgabe darin, als Angehöriger der Folgegeneration der Täter dem unaufhaltsamen Prozess des Vergessens wenigstens mit meiner eigenen Rolle als « Belegaufbereiter » entgegenzutreten¹.

Encore une fois, c'est l'appartenance à une génération qui est d'emblée soulignée, celle des descendants des bourreaux et « suiveurs ». Othmar Andréa voit ainsi le travail de traducteur comme un travail de conservation, de sauvetage de ces textes témoignant des crimes commis.

C'est aussi la lutte contre l'oubli qui a manifestement motivé le pasteur Helmut Homfeld, retraducteur de l'œuvre-témoignage de Katzenelson en 1996 :

Einen Grund, warum mir die Übersetzung des Poems immer wichtiger wurde und mich so fesselte, sehe ich darin: Die Jahre 1933-1945 sind ein Stück meines Lebens – wenn auch ganz anders erlebt. Ich erkenne jetzt immer mehr, was in diesen Jahren eigentlich geschah – von mir damals nicht wahrgenommen. Aber nicht nur als Täter, auch als Mitläufer oder Zeitzeuge ist man verantwortlich. Dieses schreckliche Geschehen vor über 50 Jahren darf nicht vergessen werden, niemals! Ich bin damals bewahrt und nicht persönlich hineingezogen worden. Wie hätte ich mich als junger Mensch verhalten, wenn ich den Befehl zum Morden bekommen hätte? Ich fühle mich heute mitverantwortlich dafür, dass diese Schrecken von damals – von Deutschen begangen – nicht verschwiegen und vergessen werden².

Le traducteur se définit ici comme témoin – non pas seulement comme le « témoin secondaire » qui lit et transmet les textes témoignant du génocide, mais bien comme témoin direct d'une époque (« Zeitzeuge »), ce dernier ayant vécu la Seconde Guerre mondiale bien que n'ayant vu alors les crimes commis par les nazis. La traduction du texte poétique et testimonial apparaît aussi comme un acte de reconnaissance (« Ich erkenne jetzt immer mehr »), après coup, de ce qui n'avait pas été vu à l'époque.

¹ Andréa, Othmar, « Nachbemerkung », in Rogel, Josef, *Auschwitz Gedichte*, op. cit., p. 176.

² Homfeld, Helmut, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok, *Dos lid funm ojsgehargetn jidischen folk*, *Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, Rendsburg, Homfeld, 1996, non paginé.

Cet éthos du traducteur, pour lequel la tâche de la traduction relève d'une responsabilité particulière, d'ordre éthique et politique, n'est pas sans rappeler les propos de Jürgen Rennert une dizaine d'années auparavant, mais aussi les traducteurs d'après-guerre. On peut ainsi percevoir une forme de continuité jusque dans les années 1990 dans les discours des traducteurs du yiddish vers l'allemand. Le geste traductif, compris avant tout comme geste mémoriel, est ici investi d'une forte dimension symbolique. Soulignons par ailleurs un point important : l'ensemble de l'œuvre traductive d'Othmar Andree et Helmut Homfeld se concentre en réalité sur la traduction de témoignages de la Shoah, depuis la langue yiddish, mais aussi, dans le cas de Homfeld, depuis le polonais¹. Et c'est en vue de ce travail traductif que ces derniers apprirent le yiddish.

La nouvelle génération, qui émerge dans la seconde moitié des années 1990 et au tournant des années 2000, marque à plusieurs égards une rupture par rapport à celle des prédécesseurs. D'une part, les traducteurs et traductrices sont nombreux à ne pas être originaires d'Allemagne : Armin Eidherr, Thomas Soxberger (venus d'Autriche) ou Efrat Gal-Ed (originaire d'Israël), ne font donc pas partie de cette génération de descendants des bourreaux et « suiveurs » allemands. Chez ces traducteurs, dont l'œuvre traductive ne se concentre d'ailleurs pas sur la poésie et les témoignages de la Shoah, la fonction mémorielle et sociale semble bien moins prégnante et laisse place, dans leurs discours, à un autre rapport à la langue yiddish, tantôt poétique, tantôt philologique – mais parfois aussi, dans le même temps, plus intime et directement lié à leur identité juive².

Il est à cet égard significatif qu'Armin Eidherr, dans son discours prononcé en 2000 à l'occasion de la remise du prix Johann Heinrich Voß pour son œuvre traductive, ne fasse nullement mention de la destruction de la majeure partie de la culture yiddish par les nazis ni de la fonction mémorielle que pourrait remplir la traduction du yiddish. Celui-ci préfère souligner la richesse du monde culturel yiddish, tout en pointant par ailleurs une certaine dimension politique et sociale³ de la traduction :

¹ Othmar Andree a traduit, outre les poèmes d'Auschwitz de Rogel, un autre témoignage de la Shoah : Klara Schächter, *Woss ich hob durchgelebt: Brief einer Jüdin aus der Bukowina, verfasst in Transnistrien 1943*, Konstanz, Hartung-Gorre, 1996. L'œuvre traductive de Homfeld se concentre, en yiddish, sur les témoignages de Katzenelson ; il publie cependant également en 2003 chez Metropol *Sie leben noch immer mit mir*, le témoignage de Havka Folman-Raban, écrit en polonais (mais traduit par Homfeld depuis l'anglais).

² Nous pensons entre autres à Efrat Gal-Ed, qui dédie l'anthologie *Dunkelgold* à son père, dont le yiddish était la langue maternelle. Rappelons que le yiddish n'est pas la langue maternelle de la traductrice. Mais cette mise en scène d'un rapport plus intime à la langue yiddish, qui est manifeste chez la grande majorité des traducteurs du yiddish vers l'anglais et vers le français, est de fait bien plus rare chez les traducteurs en langue allemande.

³ Dans l'article « Denk ich ans Übersetzen », Eidherr déclare ainsi considérer la traduction en général comme un travail à la fois social (« eine soziale Arbeit, die die Volksbildung fördert ») et politique (« eine politische Arbeit,

Wenn den Voß-Preis, der dieses Jahr zum dreiundvierzigsten Mal verliehen wird, erstmals ein Übersetzer aus dem Jiddischen bekommt, lässt sich das gewiss auch als Ausdruck einer Wertschätzung des Jiddischen verstehen. »Das Jiddische« meint hier nicht nur eine Sprache, sondern alles, was zu der mit ihm verbundenen Kultur gezählt werden kann: Traditionen, Geschichte, verschiedenerlei Lebensanschauungen und Lebenswelten, Musik, Literatur usf. Noch einmal möchte ich dazu I. B. Singer (mit dem letzten Absatz seiner Nobelpreisrede) zitieren: »*Yiddish has not yet said its last word. It contains treasures that have not been revealed to the eyes of the world. It was the tongue of martyrs and saints, of dreamers and cabalists – rich in humor and in memories that mankind may never forget. In a figurative way, Yiddish is the wise and humble language of us all, the idiom of the frightened and hopeful humanity.*«

Es gäbe noch manches anzuführen, was eine tiefere Auseinandersetzung mit der jiddischen Kultur – gerade in unseren von megalomanischen, »jungdynamischen« Gewinnmaximierungsimperativen, von der Verödung vor »informations«-triefenden Bildschirmen und von aus Geist- und Seelenverwässerung geborenem »Fun«-Nachjagertum gekennzeichneten Zeiten – wünschenswerter erscheinen ließe. Besonders die jiddische Literatur bietet sich für eine solche Auseinandersetzung an. Und gerade sie enthält noch so viele Schätze, die vor den Augen der Welt verborgen sind. Der Übersetzer kann bei ihrer Bergung behilflich sein¹.

Ni geste mémoriel, ni confrontation à un passé refoulé – la traduction se fait ici simplement ouverture vers les « trésors » d’une « petite » littérature trop longtemps oubliée ou méprisée.

b- L’arrivée des traducteurs universitaires

Mais si cette nouvelle génération marque une rupture par rapport à la génération précédente, c’est avant tout par le parcours académique des traducteurs : alors qu’Othmar Andree, Helmut Homfeld ou Wolf Biermann ont appris le yiddish en autodidactes en vue de la traduction des témoignages de la Shoah, Eidherr, Soxberger, ou encore Efrat Gal-Ed et Karina von Tippelskirch (Kranhold) ont suivi une formation universitaire en yiddish et ont pour certains fini par consacrer leur recherche à ce monde culturel et littéraire : Armin Eidherr a justement consacré sa thèse à la question de la traduction du yiddish vers l’allemand, et enseigne depuis à l’université de Salzburg ; Karina Kranhold (von Tippelskirch) et Efrat Gal-Ed ont publié leurs anthologies des œuvres de Zychlinski et Itzik Manger avant de rédiger une

die Ressentiments, Dünkel, geistige Barrieren abbaut, also an den Grundlagen der Friedenspolitik mitwirkt »). Eidherr, Armin, « Denk ich ans Übersetzen », *Literatur und Kritik*, n°373/374, Salzburg, 2003, p. 47-52, ici p. 47.

¹ Eidherr, Armin, « Bergung verborgener Schätze », Discours à l’occasion de la remise du prix Johann-Heinrich-Voß, 2000, discours disponible en ligne :

<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/armin-eidherr>.

thèse consacrée à ces auteurs. Karina Kranhold enseigne depuis à l'université de Syracuse aux Etats-Unis ; Efrat Gal-Ed poursuit quant à elle sa carrière à l'université de Düsseldorf.

L'émergence des traducteurs universitaires survient précisément au moment où le yiddish devient, en Allemagne, une discipline universitaire à part entière. Même si nombre d'universités allemandes proposaient déjà des cours de yiddish en parallèle des cursus universitaires au cours des décennies précédentes, il faut attendre les années 1990 pour que deux chaires de yiddish soient créées : la première à Trèves, occupée par Erika Timm ; la seconde à Düsseldorf, occupée à partir de 1996 par Marion Aptroot. Parallèlement, des postes de lecteurs de langue yiddish sont créés entre autres à Munich et à Potsdam¹. Ces nouvelles formations universitaires contribuent bien évidemment à la formation de nombreux traducteurs. Jonas a ainsi suivi le cursus d'études yiddish à l'université de Trèves ; Efrat Gal-Ed a quant à elle fait sa thèse à l'université de Düsseldorf. La formation des traducteurs se fait cependant aussi souvent, à partir des années 1990, au-delà des frontières de l'espace germanophone², notamment grâce aux universités d'été de yiddish, qui se multiplient en Europe à partir de la fin des années 1990³.

Si tous les traducteurs du yiddish ne passent pas par les nouvelles formations universitaires proposées au sein des universités allemandes, cette évolution a cependant eu des conséquences majeures sur les nouvelles publications d'ouvrages en traduction : l'entrée du yiddish au sein des universités a permis de changer le statut de la langue, reconnue désormais comme discipline universitaire et non plus seulement comme objet de curiosité ou « d'affection »⁴. Et il est clair que ce nouveau rapport à la langue a permis de porter une attention plus aiguë à la qualité des traductions⁵, mais aussi à la conception des éditions, notamment eu égard à la place accordée aux introductions et à l'appareil de notes.

¹ Voir à ce sujet Aptroot, Marion, « Jiddisch an deutschen Universitäten », in Lehnardt, Andreas (éd.), *Judaistik im Wandel*, Berlin, De Gruyter, 2017, p.31-40.

² Thomas Soxberger a fait son master en études yiddish à l'Université de Londres ; Karina Kranhold s'est formée quant à elle à l'université d'été de yiddish de New-York.

³ Outre les universités d'été de New York et de Tel Aviv, la fin des années 1990 est en effet marquée par la création de nouvelles universités d'été : des programmes sont proposés à partir de 1998 à Vilnius (où Dovid Katz a déplacé son programme initialement organisé à Oxford, depuis 1982), mais aussi à Paris (le premier en 1996), puis, à partir des années 2000, à Varsovie et à Bruxelles.

⁴ La chercheuse Tatjana Soldat-Jaffe, qui s'est intéressée en 2009 aux cours de yiddish dispensés aux universités de Potsdam et Berlin en parallèle des cursus universitaires, fait ce constat : « In many ways resembling fans more than scholars, German students follow a course where Yiddish is an object of affection rather than significance ». Soldat-Jaffe, Tatjana, *Twenty-first Century Yiddishism*, Brighton, Sussex Academic Press, 2012, p. 120, cité par Aptroot, Marion, *ibid.*, p. 32.

⁵ Nous renvoyons aux nombreuses recensions d'Armin Eidherr (notamment dans *Jiddistik Mitteilungen*), très exigeant sur la qualité des traductions – et des transcriptions.

6 - Les années 1990 : l'âge des retraductions ?

Si ce pic de traductions constaté à partir des années 1990 se caractérise avant tout par l'importation d'œuvres jusqu'alors inconnues en Allemagne, cette période est aussi marquée par la publication de nouveaux ouvrages consacrés à des poètes dont l'œuvre avait été introduite dans l'espace germanophone au cours des décennies précédentes. Faut-il voir dès lors dans les années 1990 et le tournant des années 2000 l'âge de la retraduction¹ de la poésie yiddish, signe de la consécration, voire de la canonisation² de ces écrivains ?

Du côté de la prose, c'est à Hubert Witt que l'on doit les premières retraductions des classiques yiddish, et ce dès la fin des années 1970 : après le succès de son anthologie poétique, Witt propose en 1978 une nouvelle traduction de *Fishke der krumer* d'Abramovitsh, (roman dont la première traduction allemande réalisée par Eliasberg³ avait été publiée soixante ans auparavant), publiée sous le titre *Fischke der Lahme*, puis il retraduit onze ans plus tard un roman de Sholem Aleichem, *Stempenyu*, traduit une première fois en 1922 par Shmuel Mayzlish (Samuel Meisels). Ces deux retraductions, parues chez Reclam (Leipzig), sont bien le signe que ces deux grands classiques de la littérature yiddish avaient déjà atteint, en RDA, le rang d'œuvre canonique.

Au cours des années 1990, la pratique de la retraduction des prosateurs classiques se confirme : Gernot Jonas, dans le recueil de récits de Sholem Aleichem *Eisenbahngeschichten* publié en 1995, propose ainsi une nouvelle traduction de plusieurs nouvelles déjà traduites par Eliasberg au début du XX^e siècle⁴. Force est pourtant de constater que les traductions allemandes d'Eliasberg étaient alors toujours présentes et majoritaires sur le marché éditorial

¹ Nous reprenons ici la distinction établie par le traductologue Antoine Berman (s'appuyant sur les théories de Goethe et de Benjamin) entre deux espace-temps de la traduction : l'âge des premières traductions, correspondant au moment de l'introduction de l'œuvre étrangère dans la culture d'accueil, auquel succéderait l'âge des « retraductions », qui constituerait le moment de la correction, de l'accomplissement – selon une conception téléologique de l'histoire des traductions. Berman, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n°4, 1990, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.

² D'après le traducteur et germaniste Jean-Pierre Lefèbre, le phénomène de retraduction constitue l'une des manifestations de la canonisation d'une œuvre étrangère : « Bref, est canonique une œuvre qui se retraduit ». Lefèbre, Jean-Pierre, « Retraduire », *Traduire*, n°218, 2008, p. 7-13, ici p.8.

³ Dans les péritextes de ces deux ouvrages, Hubert Witt ne mentionne jamais explicitement les traductions précédentes ; il y énonce cependant – bien qu'à chaque fois dans une parenthèse – sa position de traducteur, justifiant ainsi implicitement la nécessité d'une retraduction de ces classiques. La tâche du traducteur consiste ainsi dans les deux cas à prêter davantage attention aux spécificités de la langue des prosateurs yiddish (tout particulièrement sa dimension colloquiale) et à renoncer à une langue allemande trop littéraire qui aurait pour effet de lisser le texte original. Voir Witt, Hubert, « Nachwort », *Aleykhem, Sholem, Stempenyu*, Leipzig, Reclam, 1989, p. 135.

⁴ Pour une étude comparée de ces différentes traductions des nouvelles de Sholem Aleichem, voir Koller, Sabine, « On (Un)translatibility : Sholem Aleichem's *Ayznban-geshikhtes (Railroad Stories)* in German translation », in Estraiakh, Gennady (éd.), *Translating Sholem Aleichem : History, Politics and Art*, London, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2012, p. 134-149.

germanophone : il fallut attendre 2002 pour que paraisse une nouvelle traduction de *Tevye der milhiker*, publiée par Armin Eidherr chez la maison d'édition zurichoise Menasse Verlag.

En poésie, plusieurs anthologies consacrées à Itzik Manger, puis à Rajzel Zychlinski sont publiées entre la fin des années 1990 et le tournant des années 2000 – deux poètes dont une partie de l'œuvre avait été traduite une première fois par Hubert Witt et publiée en RDA dans les années 1980.

Après la parution en RDA en 1984 d'un ouvrage dédié à l'œuvre poétique d'Itzik Manger, deux anthologies consacrées au poète sont publiées en seulement cinq années, la première par Andrej Jendrusch en 1999, *Ich, der Troubadour* (il s'agit du deuxième ouvrage publié au sein de sa maison d'édition Dodo), la deuxième par Efrat Gal-Ed en 2004, chez le Jüdischer Verlag, *Dunkelgold*. À la différence de l'ouvrage de Hubert Witt (édité dans la collection « Poesiealbum »), qui n'offrait qu'un aperçu de l'œuvre poétique d'Itzik Manger, l'anthologie d'Andrej Jendrusch, regroupant une soixantaine de poèmes extraits des différents recueils (ainsi que quelques textes en prose), en propose un véritable panorama. Concernant la constitution du recueil, Jendrusch choisit d'intégrer deux anciennes traductions à son anthologie : une traduction d'Alfred Margul-Sperber, « Einsam », et une traduction de Hubert Witt, extraite de l'ouvrage de 1984, « Epilog ». Pourtant, si l'éditeur et traducteur reprend une traduction de Hubert Witt, il propose également une dizaine de retraductions de poèmes qui avaient été traduits par ce dernier. Se retrouvent ainsi mêlées, au sein de l'anthologie, premières traductions, retraductions et anciennes traductions.

L'anthologie d'Efrat Gal-Ed, publiée cinq ans plus tard, offre quant à elle une véritable plongée dans l'ensemble de l'œuvre poétique d'Itzik Manger : l'anthologie, plus complète que l'anthologie de Jendrusch (on y trouve une centaine de poèmes) et entièrement bilingue, est accompagnée d'une longue postface illustrée retraçant le parcours du poète, d'un appareil de notes et de commentaires très fourni ainsi que d'un CD proposant des lectures des poèmes par le poète lui-même. Publiée peu avant qu'Efrat Gal-Ed rédige sa thèse sur Itzik Manger, l'anthologie constitue sans aucun doute le meilleur exemple de ces nouvelles éditions philologiques qui ont fait leur apparition sur le marché éditorial allemand grâce à l'arrivée de la nouvelle génération de traducteurs universitaires. Si l'on regarde en détail la constitution du recueil, on constate que, tout comme dans l'ouvrage de Jendrusch, la majorité des poèmes constituent des premières traductions. On y retrouve cependant une ancienne traduction rééditée (« Die Ballade vom Brautschleier », traduite par Alfred Margul-Sperber) ainsi qu'une quinzaine de poèmes déjà traduits par Hubert Witt ou Andrej Jendrusch et désormais retraduits par Efrat Gal-Ed.

Chacun des ouvrages semble ainsi répondre de la même façon aux anthologies précédentes, en proposant à chaque fois de faire découvrir un pan inconnu de l'œuvre d'Itzik Manger et d'en offrir un panorama plus large et complet, mais aussi en rassemblant des premières traductions, des anciennes traductions – qui inscrivent ainsi de façon symbolique les nouveaux traducteurs dans une « lignée »¹ de traductions et de traducteurs (parfois prestigieux²) –, et des retraductions.

L'introduction de l'œuvre de Zychlinski s'est faite de manière étonnante selon le même rythme que pour l'œuvre d'Itzik Manger : après une première anthologie publiée par Hubert Witt en 1981 chez Insel (*Vogelbrot*), un nouvel ouvrage (bilingue) consacré à l'œuvre de la poétesse yiddish est publié en 1997 à l'Oberbaum Verlag par Karina Kranhold, qui rédigeait alors une thèse sur Zychlinski, *Gottes blinde Augen*. En 2003, c'est Hubert Witt lui-même qui propose une nouvelle édition (encore une fois bilingue) des œuvres complètes de Zychlinski.

Si l'on compare l'anthologie de Karina Kranhold à la première anthologie de Hubert Witt, on constate que cette dernière fait le choix de proposer avant tout des nouvelles traductions. Aucune traduction de Hubert Witt n'est présente au sein de cette anthologie ; quatre poèmes présents dans l'anthologie *Vogelbrot* sont en revanche retraduits. Trois ans plus tard, en 2000, Karina Kranhold publie un second ouvrage, cette fois-ci consacré davantage à la vie et au parcours poétique de la poétesse, dans lequel on trouve cependant de nombreux poèmes en traduction absents de l'anthologie *Gottes blinde Augen*. On y trouve cette fois-ci bien davantage de poèmes retraduits ; la traductrice s'en justifie dans la préface en invoquant le manque d'exactitude des traductions de Hubert Witt, mais aussi les « erreurs manifestes » (« offenkundige Übersetzungsfehler »³) et donc la « défaillance »⁴ de ces premières traductions que les retraductions viendraient corriger.

Karina Kranhold n'est d'ailleurs pas l'unique traductrice à pointer les problèmes

¹ Selon Berman, le « retraducteur » appartient nécessairement à une « lignée » de traducteurs et peut ainsi choisir de « s'inscrire » dans cette lignée, de « s'inspirer de l'une des traductions de cette lignée », ou au contraire de « rompre avec cette lignée ». Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 61.

² Notons que les traductions d'Alfred Margul-Sperber n'avaient alors pas encore été publiées en Allemagne (elles le seront en 2012), ce qui peut expliquer le choix d'Andrej Jendrusch et d'Efrat Gal-Ed d'intégrer une traduction de ce dernier à leur anthologie.

³ Karnhold [Von Tippelskirch], Karina, *"Also das Alphabet vergessen?": die jiddische Dichterin Rajzel Zychlinski*, Marburg, Tectum Verlag, 2000, p. 8.

⁴ D'après Antoine Berman, c'est précisément cette défaillance qui caractériserait toute première traduction. Voir Berman, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, op. cit.

d'exactitude posés par les traductions de l'autodidacte Hubert Witt¹ ; ce discours des traducteurs des années 1990 et 2000 paraît révélateur de l'évolution du profil de ces derniers, davantage formés, et désormais présents au sein de l'université.

Les deux traducteurs ont d'ailleurs collaboré pour la dernière anthologie éditée et traduite par Hubert Witt en 2003 : Karina Kranhold a en effet travaillé en tant que lectrice pour cet ouvrage présentant l'ensemble de l'œuvre poétique de Zychlinski en version bilingue. Hubert Witt y a ainsi modifié – comme nous le verrons dans la seconde partie – la plupart de ses traductions présentes dans *Vogelbrot*.

La notion d'âge des retraductions semble difficile à appliquer à l'ensemble de l'œuvre de Zychlinski et d'Itzik Manger : l'enrichissement progressif des ouvrages par de nouvelles traductions tend en effet à brouiller la frontière entre l'âge des premières traductions et l'âge des retraductions². Force est de constater que la publication de ces nouveaux ouvrages ne fut pas motivée par le seul désir de retraduire, mais avant tout par la volonté de faire découvrir un pan encore inconnu de l'œuvre poétique de ces auteurs. Notons par ailleurs que le caractère inédit des ouvrages réside en grande partie dans leur conception et le choix du format (bilingue avec ou sans transcription). Pourtant, la part importante de poèmes retraduits montre que chacune des anthologies trouve aussi son origine dans un nouveau projet traductif et témoigne, en creux, d'une insatisfaction vis-à-vis des versions précédentes.

Si l'on ne peut parler de retraduction que pour une petite partie de l'œuvre de Zychlinski et d'Itzik Manger, le terme s'impose en revanche pour l'œuvre majeure de Katzenelson *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*. On l'a vu, c'est en 1992 qu'est publiée pour la première fois en Allemagne la traduction d'Adler, datant de 1951. Est-ce précisément l'arrivée pour le moins tardive de cette traduction sur le sol allemand qui a fait apparaître de façon d'autant plus flagrante son historicité, voire son vieillissement ? Cette première publication a en tout cas entraîné de façon quasi immédiate de nouveaux projets de retraduction : une première retraduction a été publiée en 1994 (par Wolf Biermann), la seconde en 1996 (par Helmut Homfeld).

Ce n'est pas le poète-traducteur Wolf Biermann, mais l'historien Arno Lustiger qui a

¹ Dans une communication personnelle, Andrej jendrusch mentionne lui aussi les problèmes posés par les traductions de Hubert Witt.

² Notons cependant que du point de vue d'Antoine Berman, il est possible de parler de retraduction même lorsque la première traduction n'était que parcellaire. Selon ce dernier, on peut parler de retraduction « dès qu'il y a une nouvelle traduction d'une œuvre, même si on a affaire à une partie de cette œuvre qui n'avait pas, elle, été encore traduite. Il suffit qu'un texte d'un auteur ait été déjà traduit pour que la traduction des autres textes de cet auteur entre dans l'espace de la retraduction ». Berman, Antoine, « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, *op. cit.*.

été à l'origine du premier projet de retraduction. Ce dernier découvre l'œuvre de Katzenelson, puis la traduction de Hermann Adler, à l'occasion de ses travaux de recherche sur la résistance des Juifs pendant la Seconde Guerre mondiale¹. Dans la postface de la traduction de Wolf Biermann, l'historien évoque ouvertement son insatisfaction vis-à-vis de cette première traduction qui lui donne l'idée d'une nouvelle traduction, comprise à la fois comme retour à l'original et comme réactualisation du texte destiné à la nouvelle génération allemande².

Quant à Homfeld, s'il présente également sa retraduction comme un retour à l'original (un retour de fait bien plus radical, comme nous le verrons), il n'oppose pas pour autant son projet traductif aux traductions précédentes, préférant voir son œuvre traductive comme une nouvelle version venant « compléter » les traductions précédentes³.

L'acte de retraduction, que ce fût en vue d'un retour à l'original ou d'une réactualisation du texte, tendit bien à se généraliser au cours des années 1990. Cette pratique, parfois commentée et justifiée par les traducteurs, apparaît d'une part comme le signe d'un nouveau rapport à la langue yiddish, désormais plus philologique, la retraduction venant « corriger » la traduction précédente. Faut-il voir dans ces retraductions le signe d'un progrès dans la pratique traductive du yiddish ? Il faut pourtant se garder d'une vision trop téléologique de l'histoire des traductions du yiddish ; nous serons de fait amenée à nuancer cette conception progressiste de la retraduction dans la seconde partie de ce travail. Ce qui est sûr, c'est que la multiplication des projets traductifs consacrés à quelques œuvres poétiques témoigne de la consécration de ces poètes dans l'espace germanophone. Aussi, la parution de ces ouvrages (parfois au sein de maisons d'édition prestigieuses) montre que la fin des années 1990 marque bien l'âge de la canonisation de la poésie yiddish.

¹ Voir Lustiger, Arno, *Zum Kampf auf Leben und Tod. Das Buch vom Widerstand der Juden 1933–1945*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994.

² Lustiger, Arno, in Katzenelson, Yitskhok, *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 229.

³ « Die wörtliche Übersetzung des Poem wird vom Übersetzer als Ergänzung zu den Nachdichtungen von Hermann Adler (1951) und Wolf Biermann (1994) verstanden ». Homfeld, Helmut, www.katzenelson.de/poem/original/.

C - De 2000 à 2017 : Repenser les contacts et échanges entre culture yiddish et culture germanophone par la traduction

1 - Les nouvelles anthologies

a - Canonisation et découvertes

Les années 2000 confirment bien la consécration de la poésie yiddish au sein de l'espace germanophone : les ouvrages dédiés aux grandes figures de la poésie yiddish au XX^e siècle se multiplient, et l'on voit peu à peu s'élargir le spectre des poètes canonisés, au premier rang desquels figure désormais Avrom Sutzkever. Alors que seuls quelques poèmes au sein d'anthologies et le recueil *Grünes Aquarium* avaient jusqu'alors été traduits en allemand, deux anthologies consacrées à son œuvre, ainsi que son *Journal du Ghetto*, sont publiées la même année (en 2009) par deux traducteurs, Peter Comans (il s'agit là de sa première traduction du yiddish) et Hubert Witt¹. L'anthologie de Peter Comans, publiée chez Campus au sein de la collection « Campus Judaica », offre un large panorama de l'ensemble de l'œuvre (prose et poésie) du poète yiddish. Le projet de Hubert Witt se concentrait quant à lui initialement sur le *Journal du Ghetto* de Sutzkever – projet de publication qui datait en réalité du début des années 1990 mais qui avait été maintes fois repoussé, le poète yiddish ayant jusqu'alors refusé de voir son journal publié en Allemagne². C'est d'ailleurs au sein d'une maison d'édition suisse et non allemande (Ammann Verlag³) que le *Journal* a

¹ Dans une communication personnelle, Peter Comans est revenu sur la genèse de son anthologie et la concomitance de ces deux publications. Comans commence son travail de traduction de l'œuvre de Sutzkever au début des années 2000. Dès 2004, il obtient l'accord de Sutzkever pour la publication de ses traductions en allemand – alors même que Witt avait essuyé un refus de la part du poète yiddish quelques années auparavant. Le traducteur envoie ses traductions à une dizaine de maisons d'édition allemandes, en vain. C'est finalement Renate Heuer, alors directrice de la collection « Judaica » au Campus Verlag, qui accepte de publier l'anthologie. Comans n'a appris que plus tard le projet de publication de Hubert Witt, avec qui il avait été en contact quelques années auparavant. Selon Comans, c'est précisément parce qu'il avait dit à Hubert Witt avoir obtenu l'accord de Sutzkever pour la publication de ces traductions que Witt a relancé lui-même son propre projet d'anthologie. Communication personnelle, courriel du 12 août 2021.

² Voici ce qu'explique Hubert Witt à ce sujet : « In der Anthologie „Der Fiedler vom Getto“ (1966) war Avrom Sutzkever mit dreizehn Gedichten besonders reich vertreten, und von ihm stammte das Titelgedicht. In den folgenden Jahrzehnten übersandte mir der Dichter Lyrikbände mit freundschaftlichen Widmungen. Aber als ich ihm nach dem Ende der antiisraelisch gestimmten DDR vorschlug, das Wilne-Buch und eine Auswahl der Gedichte in Leipzig herauszubringen, widersprach er zunächst. Den Getto-Band wolle er nicht in Deutschland gedruckt sehen. Und er sei nicht mehr gesund genug, sich bei der Gedicht-Ausgabe so einzumischen, wie es seine Art sei ». Witt, Hubert, « Nachwort », in Sutzkever, Avrom, *Gesänge vom Meer des Todes*, Zürich, Ammann, 2009, p. 186. Ces propos soulignent en outre que ce projet, consacré à un auteur s'étant installé en Israël en 1947, n'auraient sans doute jamais pu voir le jour sous le régime est-allemand.

³ La collaboration entre l'éditeur zurichois Ammann et le traducteur Hubert Witt avait débuté trois ans auparavant avec la publication en 2006 de la toute première anthologie en allemand consacrée à l'œuvre du poète Lajzer Ajchenrand. L'éditeur zurichois avait d'ailleurs découvert la littérature yiddish grâce à l'anthologie de Hubert Witt *Der Fiedler vom Ghetto*. Voir à ce sujet Sonntag, Ingrid, « Geschichte als Verlagsgeschichte » in *An den Grenzen des Möglichen*, op. cit., p. 15-28, ici p.16.

finalement été publié, un an avant la mort du poète. La Suisse pouvait ainsi, jusque dans les années 2000, faire office pour ainsi dire de refuge quand l'histoire allemande constituait encore, soixante ans après la fin de la guerre, un obstacle à certains projets de traduction. Alors que Witt prévoyait d'intégrer quelques poèmes écrits dans le ghetto à l'édition du journal, il a finalement consacré un ouvrage à part entière à ces poèmes du ghetto, portant le titre d'un recueil de Sutzkever, *Gesänge vom Meer des Todes*.

Du côté des nouveaux poètes importés dans l'espace germanophone, si l'influence du Bloc de l'Est avait été déterminante jusque dans les années 1990, c'est, à partir des années 2000, l'influence des États-Unis qui semble désormais prédominante, le pays se distinguant par sa grande vitalité dans le domaine des éditions de littérature yiddish en traduction, mais aussi et surtout dans le domaine de la recherche en études yiddish. C'est ainsi l'influence des États-Unis qui a fait naître dans l'espace germanophone un intérêt croissant pour les écrivaines yiddish, auxquelles de nombreux ouvrages (anthologies ou travaux académiques) avaient été consacrés aux États-Unis et au Canada depuis les années 1990¹. En prose, la première anthologie consacrée aux voix féminines de la littérature yiddish est publiée en 1999 par Armin Eideherr au sein de sa collection « Jiddische Bibliothek » ; en poésie, c'est à Peter Comans que l'on doit la première anthologie rassemblant les œuvres de poétesses yiddish, *Splitter von Licht und Nacht*. Publiée en 2013 chez Campus dans la collection « Campus Judaica », cette anthologie réunit ainsi quatre poétesses ayant vécu aux États-Unis (Anna Margolin, Kadye Molodovski, Malka Heifetz Tussman) et au Canada (Rokhl Korn). Peter Comans a constitué son anthologie grâce à des recherches à l'institut YIVO à New-York, et était en contact avec des yiddishistes américains (entre autres Kathryn Hellerstein) – signe des liens de plus en plus étroits entre la traduction et le milieu académique. Notons par ailleurs que chacune de ces poétesses avait fait l'objet d'une anthologie en traduction anglaise entre les années 1990 et le début des années 2000².

b - Nouveaux regards sur le *Yiddishland*

Les nouvelles anthologies offrant un panorama de la littérature yiddish témoignent

¹ Nous renvoyons par exemple aux travaux de Kathryn Hellerstein sur les figures féminines de la poésie yiddish et tout particulièrement sur Kadya Molodowsky, à laquelle l'universitaire a consacré une anthologie.

² Korn, Rachel, *Selected Poems*, Mayer Landau, 1986 ; Heifetz Tussman, Malka, *With Teeth in the Earth – Selected Poems of Malka Heifetz Tussman*, traduction Marcia Falk, Detroit, Wayne State University Press, 1992 ; Molodowsky, Kadya, *Paper Bridges – Selected Poems of Kadya Molodowsky*, traduction Kathryn Hellerstein, Detroit, Wayne State University Press, 1999 ; Margolin, Anna, *Drunk from the bitter Truth – The poems of Anna Margolin*, traduction Shirley Kumove, Albany, State University of New York Press, 2005.

quant à elles de la volonté des médiateurs de poursuivre le travail de déconstruction des représentations attachées à la culture yiddish dans l'espace germanophone, mais aussi du désir de repenser les liens et les contacts entre les mondes culturels yiddish et allemand – et ce non plus par le seul prisme de la Shoah. En effet, alors que la culture mémorielle avait déterminé nombre de publications de poésie yiddish en allemand au début des années 1990, le lien entre la littérature yiddish et la culture mémorielle allemande ne semble plus aussi prédominant à partir des années 2000 : les anthologies publiées ces deux dernières décennies montrent au contraire que les éditeurs et traducteurs germanophones s'attachent à ne plus faire du génocide le seul trait d'union entre les cultures allemande et yiddish et préfèrent mettre en lumière la façon dont ces deux mondes culturels purent (tout particulièrement au début du XX^e siècle et jusqu'aux années 1930) entrer en contact, voire se rencontrer. À cet égard, il semble que les premières publications consacrées à la littérature yiddish venues d'Autriche et publiées dans la seconde moitié des années 1990, mais aussi les nouveaux travaux universitaires portant sur les multiples interactions entre culture juive allemande et est-européenne, ont pu ouvrir la voie à ces nouveaux ouvrages s'attachant à rendre visible la présence d'une vie culturelle et littéraire yiddish au sein même de l'espace germanophone. En 2003 paraît ainsi en Allemagne l'anthologie *Unter Emigranten*, publiée par Andrej Jendrusch au sein de sa maison d'édition Dodo et présentant les œuvres d'écrivains yiddish ayant séjourné plus ou moins longuement à Berlin au cours du XX^e siècle. On retrouve dans cette anthologie mêlant prose et poésie des extraits d'œuvres de Moyshe Kulbak, Mendel Mann, Itzik Manger, Lev Berinski ou de l'acteur Alexander Granach. En Autriche, 13 ans après *In a Shtodt woss scharbt*, anthologie de poésie yiddish écrite à Vienne éditée par Gabriele Kohlbauer-Fritz, c'est Thomas Soxberger qui, en 2008, propose une nouvelle anthologie de littérature yiddish venue de la Vienne de l'entre-deux-Guerres et réunissant cette fois-ci, tout comme l'anthologie d'Andrej Jendrusch, prose et poésie.

C'est aussi à la littérature de langue yiddish produite au sein même de l'espace germanophone que se consacre une anthologie éditée par Tamar Lewinsky en 2011, *Unterbrochenes Gedicht*. Cette anthologie, à l'instar de plusieurs ouvrages de littérature yiddish publiés en Allemagne depuis les années 1960 (que l'on songe à l'anthologie de Joseph Wulf *Yiddish-Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*, ou bien à la retraduction de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* éditée par Arno Lustiger), est publiée par une historienne et s'inscrit dans un projet de recherche plus large, consacré cette fois-ci aux productions

culturelles des DP's en Allemagne dans l'immédiate après-guerre¹. C'est l'écrivain suisse Charles Lewinsky qui a été chargé de la traduction. S'il s'agit bien de mettre en lumière les œuvres yiddish produites au sein même de l'Allemagne et ainsi les contacts entre les mondes culturels, c'est cette fois-ci surtout le refus du dialogue et des échanges avec l'ensemble de la population allemande que pointe l'historienne ; comme on l'a vu au début de ce travail, s'il y eut bien une rencontre, on ne peut dans ce cas parler d'une rencontre « positive »². De fait, il s'agit d'œuvres parfois d'une brutalité crue dans lesquelles s'exprime ouvertement la haine vis-à-vis de la population allemande. Bien qu'écrits en Allemagne, ces poèmes excluent donc d'emblée le lecteur allemand, ce qui amène l'éditrice à s'interroger dans la préface sur la démarche même d'édition et de traduction de ces textes :

Sie [die jiddischen Schriftsteller in Deutschland] hatten keinerlei Absicht, nach versöhnlichen Tönen zu suchen oder in einen Dialog zu treten. Es ist daher nicht immer einfach, den unverhohlenen Hass und die Variationen symbolischer Rache zu ertragen. [...] Diese Texte auch dem nicht-intendierten deutschen Leser zugänglich zu machen, bleibt daher ein waghalsiges und vielleicht auch heikles Unterfangen. Ein Unterfangen indes, das einen neuen Blick auf die unmittelbarsten literarischen Auseinandersetzungen mit der Katastrophe und auf deutsch-jüdische Beziehungen im Schatten des Holocaust eröffnet³.

L'édition de cette anthologie en allemand est jugée comme une entreprise audacieuse, voire « délicate » en ce qu'elle va à l'encontre du projet même des écrivains yiddish, mais est finalement justifiée par l'intérêt historique et scientifique de ces textes. Rappelons pourtant que cette anthologie n'est en réalité pas le premier ouvrage en traduction allemande donnant accès à des textes yiddish parfois d'une grande violence envers la population allemande : dès 1966, Hubert Witt avait en effet, dans son anthologie *Der Fiedler vom Getto*, confronté le lecteur est-allemand à certains poèmes de haine⁴.

Mais ces propos de Tamar Lewinsky sont particulièrement intéressants en ce qu'ils témoignent d'une conscience aiguë (et nouvelle) de ce qui est en jeu dans l'acte de traduction, au-delà de l'opération linguistique. C'est en tout cas la première fois qu'apparaît dans une anthologie de littérature yiddish en allemand l'amorce d'une réflexion sur les questions éthiques et politiques posées par l'acte de traduction du yiddish, quand le texte de départ ne

¹ Voir l'ouvrage de Tamar Lewinsky publié trois ans avant l'anthologie, *Displaced Poets: Jiddische Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland*, op. cit..

² Lewinsky, Tamar, *Unterbrochenes Gedicht: jiddische Literatur in Deutschland 1944 -1950*, op. cit., p. 6.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ Nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer le poème de Zychlinski (« Da haben Deutsche gelebt ») et celui de Dovid Eynhorn (« Deutscher Frühling ») ; notons par ailleurs que deux poèmes de Meir Halpern présentés dans l'anthologie (« Sie sind gewesen » et « Stiller, stiller, stiller Tritt ») avaient déjà été traduits par Hubert Witt dans *Der Fiedler vom Getto*.

contient pas, en germes, un « appel à la traduction » (comme c'est le cas pour de nombreux témoignages de la Shoah), et, plus encore, quand le projet d'acte de traduction en allemand semble finalement entrer en contradiction avec le projet initial des poètes yiddish. Ce n'est dès lors pas tant le passage de la « langue des victimes » à la « langue des bourreaux » qui se révèle problématique, mais plutôt le déplacement du texte dans une autre aire culturelle qui contraint pour ainsi dire à une rencontre avec un nouveau lecteur qui semblait de prime abord exclu. Si l'édition de ces poèmes des DP's est cependant rendue possible et légitime, c'est, d'une part, bien sûr, grâce à la distance temporelle (les œuvres sont traduites plus de cinquante ans après leur première publication), mais aussi du fait du changement de statut de ces textes, conçus désormais non plus comme des poèmes adressés directement au lecteur, mais davantage comme des documents historiques.

Ces nouvelles anthologies publiées au XXI^e siècle, qui constituent de plus en plus souvent le produit plus ou moins direct de recherches universitaires, sont ainsi placées sous le signe de l'interculturalité, et manifestent un nouveau rapport à la culture yiddish, sortie de son exotisme, mais aussi du seul prisme de la culture mémorielle officielle allemande. Par la sélection des œuvres choisies, ces anthologies ouvrent une réflexion sur les rapports entre la culture étrangère et la culture d'accueil, sur la possibilité ou non d'une rencontre « positive », mais aussi, *in fine*, sur cette rencontre interculturelle qu'est l'acte de traduction en lui-même.

c - L'édition d'anciennes traductions : un nouveau phénomène éditorial

Ces échanges et contacts interculturels entre espace germanophone et yiddishophone sont aussi mis en lumière par l'édition de traductions datant pour la plupart de la première moitié du XX^e siècle et qui n'avaient jusqu'alors jamais été publiées – des traductions qui matérialisent pour ainsi dire le produit de ces échanges du début du XX^e entre les mondes culturels germanophones et yiddishophones, et plus particulièrement entre les écrivains de langue yiddish et allemande.

En 2012, Helmut Braun, éditeur des œuvres d'Edgar Hilsenrath et de Rose Ausländer, publie au sein de la maison d'édition Rimbaud (maison d'édition spécialisée dans la poésie) une nouvelle anthologie de poèmes d'Itzik Manger, *Der Prinz der jiddischen Ballade*. Il s'agit ainsi de la troisième anthologie consacrée au poète en l'espace de dix ans. La singularité de cette anthologie réside dans le choix de l'éditeur de réunir les traductions de quatre écrivains juifs de langue allemande venus de Czernowitz (lieu de contacts et d'échanges interculturels

par excellence) et contemporains du poète yiddish : Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Selma Merbaum-Eisinger et Alfred Kittner. Si les vingt-huit traductions d'Alfred-Margul Sperber, premier traducteur d'Itzik Manger, avaient déjà été publiées en 1968 en Roumanie au sein de l'anthologie *Weltstimmen*, il s'agit en revanche de la première édition des autres traductions au sein d'une anthologie. Helmut Braun fait par ailleurs un choix singulier eu égard à la composition de l'ouvrage, en présentant deux (voire trois) traductions d'un même poème de Manger lorsque celui-ci avait été traduit par plusieurs écrivains : « Di balade funem vaysn broyt » est ainsi présentée dans la version d'Alfred Margul Sperber ainsi que dans celle de Rose Ausländer. Soulignons par ailleurs qu'il s'agit d'une version entièrement unilingue : c'est ainsi de toute évidence sur la voix des poètes-traducteurs et leur « transposition créatrice » que l'accent est mis, tout autant que sur le poète yiddish lui-même.

En Autriche, c'est à la *Theodor Kramer Gesellschaft*, spécialisée dans la littérature de l'exil et de la résistance, que l'on doit plusieurs entreprises d'édition de traductions du XX^e siècle, constituées grâce à la collaboration d'universitaires. En 2001, l'universitaire et traducteur Armin Eidherr édite, à partir des archives de Hermann Hakel (mort en 1987), une anthologie de poèmes traduits par ce dernier. Comme on l'a vu, le seul ouvrage de traduction yiddish publié par Hermann Hakel était l'anthologie de textes en prose *Jiddische Geschichten aus aller Welt*, publiée en RFA en 1967 ; la plupart des poèmes traduits par Hakel étaient ainsi restés à l'état de manuscrit. On retrouve dans l'anthologie *In den roten Tropfen tunk ich meine Feder* les modernistes Moyshe-Leyb Halpern, Uri Zvi Grinberg, mais aussi Sutzkever ou Zychlinski – autant de poètes qui n'avaient encore jamais été traduits en allemand lorsque Hakel s'était consacré à ce travail, mais qui, depuis, étaient présents dans plusieurs anthologies de poésie yiddish. Cette anthologie ne venait donc pas combler un vide ou pallier une absence sur le marché éditorial germanophone. L'édition de cet ouvrage, rassemblant des traductions datant de plusieurs décennies, réalisées par un traducteur autodidacte¹, et ce alors que la plupart des traducteurs étaient désormais formés à l'université, a de quoi surprendre. L'anthologie *In den roten Tropfen tunk ich meine Feder* constitue en réalité davantage une forme d'hommage rendu par le traducteur Armin Eidherr à l'un des premiers médiateurs et traducteurs du yiddish dans l'Autriche d'après-guerre, et à une œuvre traductive pionnière.

Le second ouvrage consacré à la littérature yiddish publié par la *Theodor Kramer Gesellschaft* est l'anthologie *Vieler Sterne Geist*. Éditée par l'historienne et journaliste Evelyn Adunka, l'anthologie de poésie yiddish paraît en 2017, soit un siècle après le projet d'édition

initial, lancé par les écrivains Alfons Petzold et Marek Scherlag qui, pendant la Première Guerre mondiale, avaient réuni et traduit des poèmes yiddish du début du XX^e siècle (entre autres Dovid Eynhorn, Shimen Frug, Peretz et Avrom Reyzn). Tout comme les traductions de Hakel, le projet était resté à l'état de manuscrit.

Ces chercheurs et médiateurs se sont donc évertués, parfois en parallèle de leurs propres traductions, à mener à bien, même un siècle après, ces projets d'édition empêchés dans un premier temps pour des raisons politiques ou économiques – des entreprises que l'on pourrait donc qualifier d'acte de réparation. L'histoire de l'introduction et de la reconnaissance de la littérature yiddish dans l'espace germanophone est une histoire longue, difficile et faite de heurts : une histoire qui rend ces premiers projets d'autant plus précieux, et que ces éditions permettent de retracer. Ces ouvrages sont aussi précieux en ce qu'ils mettent en lumière les figures de médiateurs, tout en faisant résonner la voix singulière de chacun de ces écrivains traducteurs¹.

On a évoqué l'arrivée tardive du poème de Katzenelson dans la traduction d'Adler sur le sol allemand. Ces premières éditions de traductions datant dans certains cas d'un siècle montrent que l'histoire des publications de la poésie yiddish en allemand, fortement déterminée par des facteurs économiques et politiques, a parfois été loin de suivre le rythme et la temporalité de l'histoire des traductions. C'est ainsi que l'on a vu se côtoyer, dans les années 2000, âge de la consécration de la poésie yiddish sur le marché éditorial, des traductions que séparent en réalité plusieurs décennies, parfois un siècle, mais qui ont fini par chacune trouver une place au sein de l'espace germanophone.

d - Ce qui est traduit... et ce qu'il reste à traduire

Le pic de traductions des années 1990 s'est poursuivi comme on le voit dans les années 2000 et 2010 : entre les nouvelles anthologies de plus en plus riches, les nouveaux

¹ En revanche, l'édition de ces traductions vient nécessairement mettre au second plan la question de l'historicité – voire du vieillissement – de chaque traduction. Ces premières traductions sont d'ailleurs qualifiées par les éditeurs de « Nachdichtungen » – des versions personnelles donc, ce qui tend à masquer tant l'historicité que l'éventuelle « défaillance » de ces premières traductions réalisées par des écrivains qui ne maîtrisaient souvent qu'imparfaitement la langue yiddish. Le cas de l'anthologie de traductions de Hermann Hakel est à cet égard intéressant : Eidherr, lui-même traducteur, s'est refusé, par « respect » pour les traductions de Hakel, à modifier celles-ci, sauf dans le cas de contresens évidents : « Hakel hat ja die Gedichte zumeist *nachgedichtet*, und deshalb waren auch alle Freiheiten der Nachdichtung zu respektieren. Diese Freiheiten enden aber nach Überzeugung des Herausgebers dort, wo im Vergleich mit den jiddischen Originalen eindeutige Verlesungen, Missverständnisse oder Nachlässigkeiten beim Übersetzen festgestellt werden konnten. [...] Dort galt es, behutsam Korrekturen vorzunehmen, die die „Aura“ der hakelschen Nachdichtungen möglichst wenig stören ». Eidherr, Armin, « Vorwort », in Hakel, Hermann, *In den roten Tropfen tunk ich meine Feder: jiddische Dichtung des 20. Jahrhunderts*, op. cit., p. 12. On voit bien la complexité, voire le paradoxe d'une telle entreprise.

poètes traduits et la réalisation après-coup de projets qui n’avaient pu voir le jour, le spectre des poètes, des courants et des espaces représentés apparaît de plus en plus large. Pourtant, la tâche de médiation et de traduction de la poésie yiddish en allemand est loin d’être achevée. On ne peut faire la liste exhaustive des poètes n’ayant pas encore été traduits. Ce qui est sûr, c’est que beaucoup d’œuvres et de poètes restent dans le domaine de l’à-traduire. Il convient donc de relever les absences les plus remarquables et peut-être tenter, au regard des dernières tendances éditoriales, de tracer quelques perspectives.

Si l’on regarde l’ensemble des recueils et anthologies de poésie yiddish publiés jusqu’à la fin des années 2010, on constate que les modernistes (tout particulièrement les modernistes américains), bien que présents dans quelques anthologies, sont encore peu représentés. La seule exception demeure Moyshe Kulbak, autour duquel on constate ces dernières années un certain enthousiasme en Allemagne – au point que le poète Oleg Jurjew a pu parler dans le *Frankfurter Rundschau* d’une véritable « Kulbakomania »¹. On voit en effet fleurir sur le marché éditorial, depuis quelques années, à la fois des retraductions et des premières traductions de l’œuvre (en prose comme en poésie) de cet écrivain majeur, publié pour la première fois en allemand en RDA – nous y reviendrons dans la seconde partie de ce travail. On peut supposer que cet engouement pour Kulbak va s’étendre à d’autres modernistes yiddish.

Cette découverte des modernistes yiddish passera aussi (et peut-être surtout) par les voix féminines, qui occupent une place de plus en plus importante dans les études yiddish et suscitent l’intérêt d’un nombre croissant d’éditeurs : en 2016 a ainsi été publiée chez Arco Verlag une anthologie bilingue consacrée à l’œuvre poétique et aux essais de Dvoyre Fogel (Deborah Vogel), *Die Geometrie des Verzichts*, traduits par Anna Maja Misiak.

Si l’on voit se multiplier les anthologies donnant à voir un pan jusqu’alors méconnu de la poésie yiddish, on peut s’étonner de l’absence d’ouvrage proposant un véritable panorama de la littérature yiddish, à l’image d’ouvrages publiés aux Etats-Unis (*The Penguin Book of modern Yiddish Verse*, éditée en 1987 par Irving Howe, Ruth R. Wisse et Khone Shmeruk) ou en France (*Le Miroir d’un peuple* de Charles Dobzynski chez Poésie Gallimard). Dans l’espace germanophone, le seul ouvrage de référence est resté jusque dans les années 1990 l’anthologie de Hubert Witt, *Der Fiedler vom Getto*, réimprimée pour la dernière fois en 1993 – une anthologie réalisée par un autodidacte et qui laisse dans l’ombre bien des courants et des voix majeures de la poésie yiddish.

¹ Jurjew, Oleg, « Kulbakomania », *Frankfurter Rundschau*, 27 avril 2018, article disponible en ligne : <https://www.fr.de/kultur/literatur/kulbakomania-11007906.html>.

2 - Repenser les rapports entre les langues

a - L'arrivée des éditions bilingues sur le marché éditorial

Dès les années 1980, alors qu'une nouvelle sensibilité vis-à-vis de la langue yiddish se faisait jour, on avait vu émerger le désir de rendre celle-ci davantage visible et audible. Si, jusqu'à la chute du Mur, ce désir ne donna lieu, en poésie, qu'à quelques expérimentations isolées, il finit par bouleverser la conception des ouvrages à partir des années 1990. On a en effet alors vu fleurir sur le marché éditorial des ouvrages en format bilingue : sur les treize ouvrages de poésie yiddish publiés entre 1990 et 2000, huit constituaient des éditions entièrement bilingues.

Les deux premiers recueils en format bilingue (avec yiddish en transcription latine), *Grünes Aquarium* et la réédition de *Lied vom letzten Juden*, ont été publiés la même année en Allemagne, en 1992. Il semble que la présence de l'original yiddish soit dans les deux cas le signe tangible d'une réhabilitation de la langue yiddish et surtout d'une reconnaissance de la valeur littéraire de ces textes. On l'a vu, *Grünes Aquarium*, traduit et édité par Jost G. Blum, est le tout premier recueil de Sutzkever traduit en allemand. La publication, au sein du Jüdischer Verlag, puis dans la prestigieuse collection « Bibliothek Suhrkamp », avait semblé-t-il pour objectif de permettre enfin la consécration, en Allemagne, d'une des voix majeures de la poésie du XX^e siècle. Or, la consécration du poète passe en premier lieu par la reconnaissance de la langue yiddish en tant que langue littéraire et poétique. Proposer le texte en langue originale, c'est ainsi confronter le lecteur à l'altérité et l'irréductibilité du poème et, ce faisant, en montrer l'unicité, en pointant son lien inextricable avec la langue yiddish.

Ce sont manifestement les mêmes raisons qui ont motivé le choix du format bilingue pour la réédition de *Lied vom letzten Juden*, alors que la première édition de 1951 était quant à elle unilingue. Manfred Richter, à l'origine de cette réédition, explique ainsi dans la préface :

Heute erlebt die Sprache dieser Welt, das Jiddische, eine Renaissance [...]. So ist es dringlich, „Das Lied vom letzten Juden“ neu zu veröffentlichen, und nun in zweisprachiger Gestalt. Es wird der Übertragung ins Deutsche durch Hermann Adler – einer kongenialen Nachdichtung, die oft genug gar nicht mehr als solche empfunden und gleichsam als „Katzenelson“ selber angenommen und zitiert wird – beigefügt der jiddische Text. [...] So will diese Neu-Veröffentlichung des jiddischen Textes auch ein Beitrag zu einer neuen Bewertung dieser Sprache leisten¹.

Alors que la traduction d'Adler, devenue un « second original », avait jusqu'alors masqué le

¹ Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Das Lied vom letzten Juden*, op. cit., p. 6.

texte yiddish (et, du même coup, la traduction en tant que traduction), la présentation bilingue a pour visée de rendre celui-ci de nouveau visible et, partant, de permettre une « réévaluation » de la langue. On peut cependant faire l’hypothèse que la présence du texte yiddish – choisie pour cette édition, mais également pour la retraduction de Wolf Biermann – est également liée à la nature spécifique du texte. Le long poème, décrit par Manfred Richter comme un « document »¹, par Adler comme un « message » (« Nachricht, Kunde, Botschaft ») fait de cris², et qui se distingue des autres poèmes par la spécificité de l’acte d’énonciation, marqué par l’urgence et l’immédiateté, constitue en premier lieu un témoignage direct et immédiat du génocide. Or, le témoignage, comme le rappelle Derrida, est indissociablement lié « à l’expérience d’une marque idiomatique »³ et nous confronte à la « singularité du corps verbal »⁴, *a fortiori* lorsque le témoignage prend la forme d’une parole poétique. La présence du poème de Katzenelson en langue yiddish peut ainsi être jugée nécessaire en ce qu’elle rappelle au lecteur l’irréductibilité à la fois de l’idiome testimonial et de la parole poétique⁵.

b- La question de la transcription

Mais le format bilingue yiddish-allemand s’est rapidement étendu au-delà des grandes voix de la poésie yiddish et des poèmes-témoignages, la présentation yiddish-allemand étant même parfois aussi proposée pour des textes en prose⁶. Car l’enjeu est aussi, dans les éditions bilingues yiddish-allemand, de garder une trace matérielle de la langue yiddish, la langue d’un monde détruit, la langue absente dont il s’agit désormais de conserver « la marque, [...] même en creux »⁷. Sous quelle forme, dès lors, proposer le texte yiddish ? Tandis qu’aux États-Unis ou en France, les éditions bilingues de poésie yiddish, d’ailleurs bien plus rares, proposent

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, in *Cahier de l’Herne Derrida*, Paris, L’Herne, 2004, p.521-539, ici p. 523.

⁴ *Ibid.*

⁵ Notons d’ailleurs que le format bilingue a aussi été choisi pour l’édition anglaise (*The Song of the Murdered Jewish People*, traduction Noah H. Rosenbloom, Tel-Aviv: Hakibuts Hameukhad, 1980) et, comme nous l’avons déjà mentionné, pour l’édition française du texte de Katzenelson (traduction de Batia Baum aux éditions de la Bibliothèque Medem).

⁶ Jost G. Blum, fait ainsi le choix de la présentation bilingue yiddish-allemand pour l’ensemble des textes yiddish (poésie et prose) publiés dans sa revue *Metaphorá*, alors que ce format est réservé à la poésie pour les autres langues présentes dans la revue – signe que la visibilité de la langue constitue bien, dans le cas du yiddish, un enjeu crucial.

⁷ Robin, Régine, *Le deuil de l’origine : une langue en trop, la langue en moins*, *op. cit.*, p. 220.

systématiquement le texte yiddish en caractères hébraïques¹, la plupart des éditions bilingues yiddish-allemand proposent quant à elles une transcription latine, accompagnée ou non du texte en version originale. Alors que, jusqu'à la fin des années 1980, la transcription était surtout réservée aux recueils de chants yiddish, elle s'est étendue, dans les 1990, aux recueils et anthologies poétiques. Seule l'anthologie de Zychlinski éditée et traduite par Karina Kranhold, *Gottes blinde Augen*, propose une édition bilingue sans l'accompagner d'une transcription. Dans l'espace germanophone, le choix de la transcription apparaît comme un moyen de donner au lecteur germanophone (et non-yiddishophone) un premier accès à la langue yiddish, la proximité entre les langues yiddish et allemande facilitant à première vue le passage de l'une à l'autre. Or, la question de la transcription est, en Allemagne et en Autriche, sujette à de nombreuses discussions qui cristallisent et réactivent les débats autour du statut de la langue yiddish et de son rapport à l'allemand : transcrire, n'est-ce pas un moyen de rapprocher dangereusement le yiddish de l'allemand, au point de nier la singularité de la langue ?

Nombreux sont les traducteurs et yiddishistes exprimant une méfiance – voire une certaine défiance – vis-à-vis de la transcription en caractères latins. Armin Eidherr souligne en 1993 à quel point cette pratique peut être déconcertante aux yeux de celles et ceux qui connaissent et maîtrisent la langue yiddish². Selon Jost G. Blum, yiddishistes et yiddishophones éprouvent nécessairement un sentiment d'étrangeté face au texte yiddish transcrit³. Le traducteur pointe tout particulièrement les transcriptions « germanisées » cherchant à rendre le texte yiddish davantage accessible et qui adoptent pour ce faire une orthographe proche de l'allemand : pour le traducteur, une telle transcription est révélatrice d'un certain rapport au yiddish qui tend *in fine* à remettre en question l'autonomie de la

¹ Citons, aux États-Unis, l'anthologie poétique *The Penguin Book of modern Yiddish Verse*, publiée en 1987 ; en France, la maison d'édition de la Bibliothèque Medem propose des grands formats en version bilingue d'œuvres majeures de la littérature yiddish – on y retrouve d'ailleurs *Griner Akvarium* et *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, traduits par Batia Baum ; ces éditions, en tirage limité, s'adressent à un lectorat restreint. Notons par ailleurs l'existence d'une collection en format poche, « Les minibilingues », collection à visée pédagogique proposant des textes courts destinés aux personnes apprenant le yiddish.

² « Das jiddische wurde von Anfang an mit *hebräischen Buchstaben* (und natürlich *von rechts nach links*) geschrieben, d.h. seit den ersten schriftlichen Zeugnissen aus dem 12. Jahrhundert bis heutzutage und auch fürderhin. Und es wirkt, um dies zu betonen, für jeden, der das Jiddische beherrscht ebenso – milde ausgedrückt – befremdlich, erscheint es (geschrieben oder gedruckt) in einer anderen Schrift als der hebräischen, wie es für einen, dessen Sprache mit dem lateinischen Alphabet geschrieben wird, zyrillischer Schrift wiedergegebenen Text, selbst wenn er diese Schrift gelernt hat, zu Gesicht bekäme ». Eidherr, Armin, « Auf stillem Pfad ... Jiddische Schriftsteller in Wien », *Literatur und Kritik*, n°273/274, avril 1993, p.47-83, ici p. 48.

³ « Jiddisch wird – wie alle jüdischen Sprachen – mit hebräischen Buchstaben geschrieben. Die hebräische Schrift ist so sehr Teil der kulturellen Identität eines jiddischen Textes, dass auf einen Sprecher der Jiddischen ein jiddischer Text in lateinschriftlicher Transkription zumindest verfremdet wirkt ». Blum, Jost G., *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, vol. 1, n°1, op. cit., p. 203.

langue par rapport à l'allemand¹. Car le yiddish peut alors apparaître aux yeux du lecteur comme un simple dialecte germanique. C'est le danger que pointe aussi la traductrice Efrat Gal-Ed qui voit aussi dans cette pratique une forme de folklorisation de la langue² ; la traductrice rappelle en outre que le yiddish transcrit peut donner au lecteur germanophone l'illusion de comprendre « intuitivement » la langue yiddish sans avoir à passer par la médiation de la traduction³.

Pourtant, en dépit de cette méfiance vis-à-vis de la transcription du yiddish en caractères latins, l'ensemble de ces traducteurs ont eu recours à cette pratique. Il est clair que la présence du texte en caractères latins constitue très souvent une demande des éditeurs, ces derniers se montrant bien sûr peu enclins à proposer une édition bilingue sans transcription qui pourrait exclure d'emblée les lecteurs ne pouvant déchiffrer les caractères hébraïques⁴. Mais, au-delà de ces enjeux économiques et commerciaux, les différents médiateurs de la littérature yiddish avaient bien conscience des avantages que représentait la transcription : celle-ci permet d'une part une première approche (certes insuffisante) du texte yiddish, et surtout fait résonner l'écho (certes faible et imparfait) de la mélodie de la langue⁵.

Éditeurs et médiateurs se retrouvent face à un *double-bind* : amener le lecteur germanophone vers le texte yiddish tout en maintenant l'altérité et la singularité de la langue. Pour ne pas laisser le texte inaccessible au lecteur germanophone ne pouvant déchiffrer les caractères hébraïques sans pour autant « domestiquer » la langue yiddish, de nombreuses éditions (à commencer par la seconde édition de *Lied vom letzten Juden*) firent dès lors le choix de proposer à la fois le texte original en caractères hébraïques, une transcription et la

¹ Jost G. Blum prend ainsi l'exemple de la transcription des phonèmes /s/, /z/ et /ts/ : « Die meisten Leser kennen die Schreibung (z) für /z/ also bereits aus anderen Transliterationen und Transkriptionen. In Transkriptionen des Jiddischen kann die Bezeichnung der Phoneme /s/ und /z/ durch (s) und (z) doch nur dann als störend empfunden werden, wenn wegen der sprachlichen Nähe zum Deutschen ein deutschähnliches Schriftbild für die jiddische Transkription erwartet wird, wenn also die orthographische und sprachliche Eigenständigkeit des Jiddischen letztlich in Frage gestellt wird ». Blum, Jost G., « Zur Transkription des Standardjiddischen », *Jiddistik Mitteilungen*, op. cit., ici p.23.

² « Versteht der deutsche Leser, was er lateinschriftlich vorfindet? Bedeutet nicht das eindeutschende Schriftbild des angeblich ‚fast‘ deutschen Klangs des Jiddischen eine Missachtung einer selbständigen Sprache und ihrer Kultur? Und ist es nicht Ausdruck der verbreiteten Tendenz, das Jiddische (Sprache und Kultur) zu folklorisieren? Ist Jiddisch ein deutscher Dialekt? ». Gal-Ed, Efrat, Communication personnelle, courriel du 24 janvier 2018.

³ On pourrait objecter à Efrat Gal-Ed que la version transcrite confronte aussi directement le lecteur germanophone à l'altérité de la langue en rendant visibles les différentes composantes (slave, hébraïque) constitutives de la langue yiddish et difficilement compréhensibles pour le lecteur germanophone. L'altérité de la langue ne saurait se réduire au caractère hébraïque.

⁴ Comme l'explique Efrat Gal-Ed, dans le cas de l'anthologie *Dunkelgold*, la présence des poèmes d'Itzik Manger en transcription constituait une demande du Jüdischer Verlag. Communication personnelle, courriel du 24 janvier 2018.

⁵ Notons que la plupart des éditions bilingues avec transcription proposent par ailleurs un appareil de notes expliquant les spécificités de la prononciation du yiddish.

traduction allemande. Ces éditions bouleversent ainsi la bipartition traditionnelle des ouvrages bilingues, réservant habituellement la page de gauche au texte original et la page de droite à la traduction. Pour permettre la coprésence de ces trois textes, les éditeurs et traducteurs ont expérimenté des choix de mise en page singuliers. Nous allons donc nous pencher sur quelques-unes de ces éditions et voir comment ces mises en page tendent à reconfigurer les rapports entre yiddish et allemand, entre original et traduction, tout en amenant à repenser le statut du texte traduit.

Jost G Blum, Andrej Jendrusch : le caractère hébraïque comme trace

Jost G. Blum, dans la revue *Metaphorá*, tout comme Andrej Jendrusch, dans les ouvrages qu'il a édités au sein de sa maison d'édition Dodo, ont fait le choix de ne pas proposer l'ensemble des poèmes dans les trois versions, mais seulement quelques-uns en version originale en caractères hébraïques. Les poèmes en caractères hébraïques apparaissent à chaque fois à des places stratégiques, tantôt au cœur de l'anthologie (dans les éditions de Jendrusch), tantôt au début et à la fin (dans la revue de Jost G. Blum) : le texte original vient alors ouvrir et clore le recueil. Il est clair que ces éditions, ne proposant que quelques textes originaux, ne s'adressent pas aux lecteurs capables de déchiffrer la langue yiddish. Pour Hilla Karas, les éditions bilingues présentant un alphabet inaccessible au lecteur ont avant tout un « but décoratif »¹. Pourtant, loin de n'être qu'un simple ornement ou de satisfaire un besoin d'exotisme, la présence du texte original prend une dimension symbolique : présent de façon ponctuelle, le caractère hébraïque rappelle l'altérité de la langue et demeure comme la trace de cette langue perdue.

Dunkelgold : mise en lumière du caractère yiddish

La conception de l'ouvrage *Dunkelgold* résulte d'un compromis avec l'éditeur, qui souhaitait que les poèmes de Manger apparaissent en transcription latine. L'ouvrage propose ainsi l'original en caractères hébraïques sur la page de gauche, puis une transcription de l'ensemble des textes à la fin de l'ouvrage. Le caractère hébraïque est donc beaucoup plus présent que dans les éditions de Jost G Blum et de Jendrusch. Cette anthologie constitue d'ailleurs l'un des rares ouvrages de poésie yiddish en allemand à faire paraître le caractère hébraïque sur la couverture : dans l'édition de 2016, à la différence de l'édition de 2004, le nom de l'écrivain ainsi que le titre de l'ouvrage (qui reprend le titre d'un poème de Manger)

¹ Karas, Hilla, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, n°20, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/100>.

sont écrits à la fois en caractères latins et en caractères hébraïques ; on y voit en outre un manuscrit de Manger. Le yiddish apparaît ainsi également en écriture cursive :

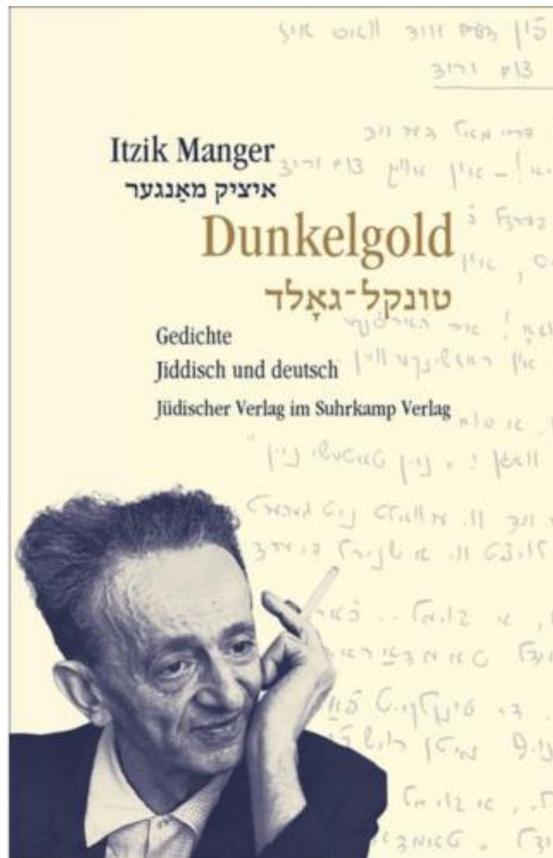


Figure 3 : Couverture de l'anthologie *Dunkelgold* (2016)

Le caractère hébraïque ne constitue donc pas dans cette anthologie le dernier reste, la trace d'une langue perdue, mais plutôt l'alphabet d'une langue bien vivante. Il est clair que la traductrice, d'origine israélienne, ne pouvait qu'entretenir un rapport beaucoup plus familier avec l'alphabet hébraïque et être, du même coup, d'autant plus déconcertée par cette pratique allemande de la transcription. En obligeant le lecteur à se référer à la fin de l'ouvrage pour consulter la transcription (qui occupe ainsi la même place que l'appareil de notes et de commentaires), l'éditrice et traductrice oblige ce dernier à se mettre à distance de cette version du poème¹ et le confronte donc, tout au long de l'ouvrage, à l'altérité de la langue.

¹ Les transcriptions sont d'ailleurs précédées d'une forme de mise en garde de Rahel Hoffmann, responsable de la transcription : « [die Transkription] kann daher lediglich eine Annäherung ermöglichen und keinesfalls die Lektüre der Originaltexte und Kenntnisse der jiddischen Sprache, die zum Verständnis Mangers notwendig sind, ersetzen. » Hoffmann, Rahel, in Manger, Itzik, *Dunkelgold*, 2016, p. 369.

Hubert Witt (Aus der Tiefe rufe ich) : le continuum entre original, transcription et traduction

On a vu dans le premier chapitre comment Ajchenrand a eu recours, dans l'immédiate après-guerre, à la transcription, plus ou moins « germanisée », pour rendre son texte accessible au lecteur germanophone sans avoir à passer par la médiation de la traduction. Accompagnés ou non d'une traduction allemande, les poèmes d'Ajchenrand n'avaient en tout cas jamais paru au sein de l'espace germanophone en caractères hébraïques. Le poète, conscient de la difficulté de l'entreprise et faisant face à une impasse, a par la suite fait le choix de publier ses recueils au sein de maisons d'édition israéliennes. Ses poèmes, alors imprimés en version originale (donc en caractères hébraïques), s'adressaient désormais au lecteur yiddishophone. Si plusieurs projets d'anthologies bilingues yiddish-allemand avaient tout de même vu le jour, tous avaient finalement été abandonnés du vivant du poète. Il a donc fallu attendre 2006 pour qu'une telle anthologie soit publiée au sein d'une maison d'édition suisse, chez Ammann Verlag. Éditée en 2006 par Hubert Witt en collaboration avec la veuve du poète, Clara Ajchenrand, *Aus der Tiefe rufe ich* est donc le premier ouvrage à proposer au lecteur germanophone les poèmes d'Ajchenrand en caractères hébraïques, en transcription et en traduction allemande¹. À cet égard, l'anthologie semble opérer une synthèse de l'ensemble des publications d'Ajchenrand (bilingue avec transcription, original sans transcription ni traduction). Witt a cependant fait un autre choix de mise en page qu'Efrat Gal-Ed : si, tout comme dans *Dunkelgold*, le poème yiddish en caractères hébraïques se trouve sur la page de gauche et la traduction allemande sur la page de droite, la transcription est placée quant à elle en bas de la page de gauche. Bien que cette version soit ainsi plus facilement accessible au lecteur, elle apparaît, placée ainsi en bas de la page, davantage comme une note de bas de page explicative, dans l'ombre du poème original.

¹ Dans la mesure où il s'agit du seul ouvrage édité par Hubert Witt dans lequel le poème yiddish apparaît en caractères hébraïques, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit là d'une exigence de la veuve du poète.

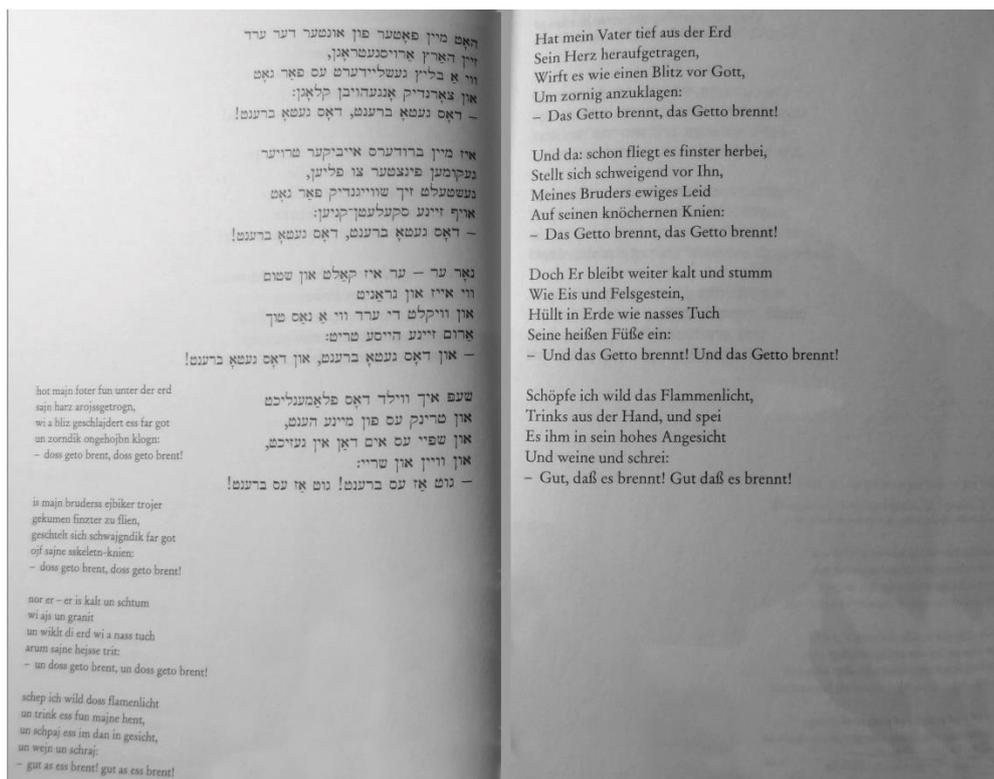


Figure 4: Lajzer Ajchenrand, *Mi-maamakim: Aus der Tiefe rufe ich* (2006), p. 20-21.

Hubert Witt, revenant sur les premières publications d’Ajchenrand en Suisse, présente ainsi les choix typographiques faits dans cette anthologie :

Die vorliegende Ausgabe geht einen anderen Weg. Sie druckt die Gedichte in dreifacher Weise. Das jiddische Original wird einmal in hebräischer Quadratschrift, einmal in lateinischen Lettern wiedergegeben; und die deutsche Versübertragung steht dem Original zur Seite. Angaben Ajchenrands folgend, sind Druckfehler der Vorlage korrigiert worden. Die variable Orthographie des Dichters wurde nicht normiert. Die Transliteration soll deutschsprachigen Lesern den Zugang zum Original erleichtern [...]¹.

Le poème se trouve donc, selon les termes de Hubert Witt, imprimé de trois façons différentes. Il s’agit là d’une formulation singulière : tout se passe comme si le poème yiddish se déplaçait sous plusieurs formes sur la double page de l’ouvrage. Alors que la présence du poème en caractères hébraïques rappelle la singularité et l’altérité de la langue, Hubert Witt semble ici plutôt chercher à créer un *continuum* entre poème et traduction, et donc entre yiddish et allemand, la transcription servant de trait d’union entre ces différents textes.

¹ Witt, Hubert, « Nachwort », in Ajchenrand, Lajzer, *Mi-maamakim: Aus der Tiefe rufe ich*, op. cit., p. 313.

Armin Eidherr, Gehat hob ikh a heym : l'imbrication et la complémentarité des langues et des caractères

Armin Eidherr semble quant à lui avoir fait de son anthologie poétique (tirée à seulement 700 exemplaires) un espace d'expérimentation typographique. L'éditeur et traducteur ne choisit pas en effet entre transcription et caractère hébraïque et préfère alterner entre les deux possibilités. Mais surtout, Eidherr fait le choix de varier la mise en page des poèmes en yiddish et en allemand : toujours présentés sur une même page et non sur une double page, poème et traduction sont tantôt placés côte à côte (le poème yiddish étant toujours placé à gauche), tantôt l'un sous l'autre (la traduction allemande étant alors placée sous le poème yiddish). Mais la mise en page la plus remarquable est sans doute celle consistant à imbriquer poème et traduction, le vers allemand étant placé sous le vers yiddish (en caractères hébraïques ou en caractères latins).

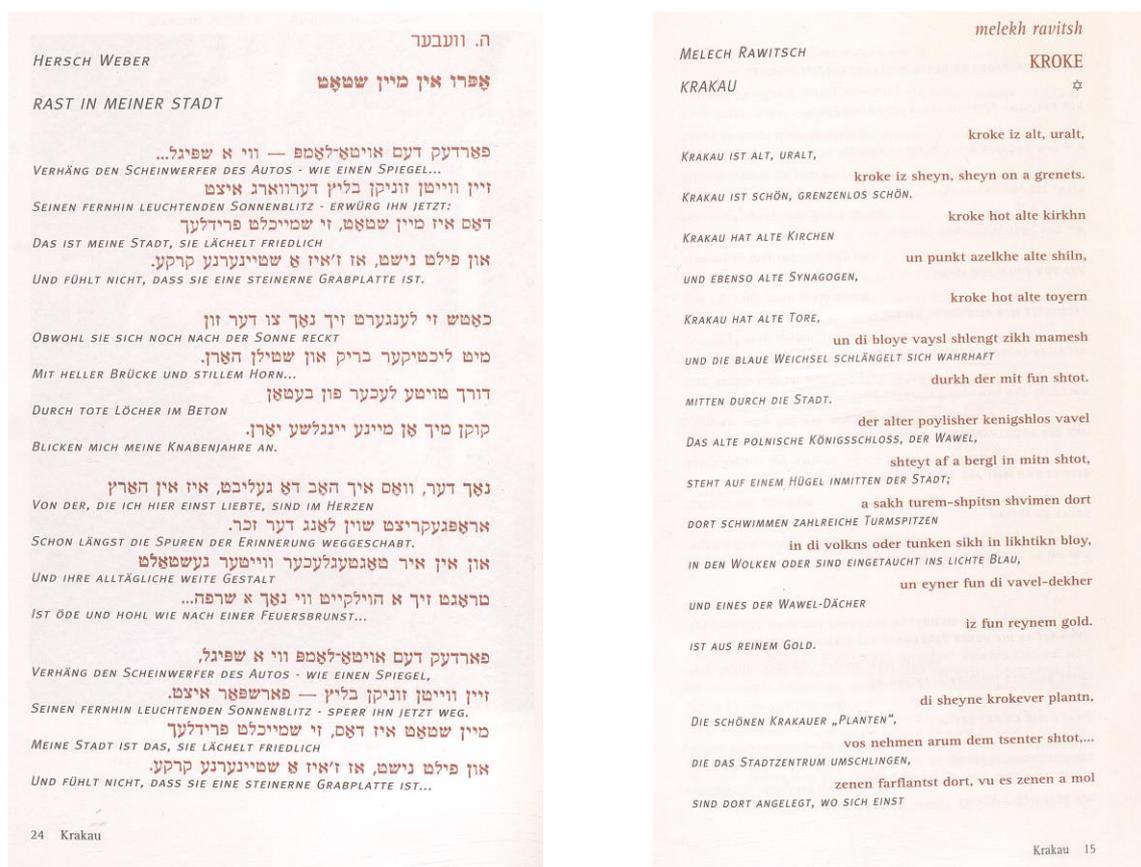


Figure 5 : Armin Eidherr, *Gehat hob ikh a heym* (1999)

Cette disposition, pour le moins inattendue dans une anthologie poétique, n'est pas sans rappeler les traductions interlinéaires du texte biblique, dans lesquelles on trouve sous chaque verset biblique une traduction littérale, « mot à mot ». Bien que les traductions d'Eidherr ne

constituent pas des traductions littérales, la ressemblance avec les traductions des textes sacrés, dans cette édition bibliophile richement illustrée, témoigne de l'effort de réhabilitation et de mise en lumière du poème original et de la langue yiddish. En effet, à la différence de la mise en page traditionnelle qui laisse le lecteur libre de se concentrer sur la page de droite sans pour autant lire l'original, la coprésence de l'original et de la traduction sur une même page – *a fortiori* leur imbrication – oblige le lecteur à se confronter inévitablement au texte yiddish.

Une telle disposition invite par ailleurs à s'interroger sur le statut de la traduction dans cet ouvrage. Celle-ci semble à première vue occuper une position subalterne par rapport au poème yiddish : plutôt que de « tenir tête à l'original », pour reprendre les termes du traducteur Jean-Yves Masson¹, et de s'affirmer face à celui-ci, la traduction dans cette anthologie semble avant tout tendre vers l'original e t c o n s t i t u e r un moyen pour le lecteur, outre la transcription et l'appareil de notes, d'approcher le poème yiddish sans pour autant se substituer à lui. Mais ce qu'une telle mise en page met aussi en lumière, c'est peut-être avant tout la complémentarité entre le poème et sa traduction², et peut-être même leur interdépendance : car si la traduction ne saurait effacer le poème yiddish, celui-ci ne peut désormais se concevoir sans sa traduction. C'est donc aussi ce lien indissociable entre le poème original et sa traduction que peut matérialiser cette imbrication entre poème yiddish et traduction allemande.

Ces façons dont les textes, yiddish ou allemand, caractères hébraïques ou caractères latins, occupent l'espace de la double page constituent autant de manières nouvelles de mettre en lumière le texte yiddish dans sa spécificité, mais aussi de matérialiser le dialogue entre poème et traduction, yiddish et allemand. En faisant un usage prudent et réfléchi de la transcription, éditeurs et traducteurs utilisent la proximité des langues non pour ramener le yiddish à l'allemand, mais pour permettre le glissement, le va-et-vient d'un texte à l'autre. Bouleversant ainsi la bipartition traditionnelle et figée entre original et traduction, le texte, apparaissant sous des formes multiples, semble s'ouvrir et se déployer jusqu'à sa survivance (*Fortleben*, pour reprendre le terme benjaminien) par la traduction. Mais, si les expérimentations typographiques matérialisent le dialogue rendu de nouveau possible entre yiddish et allemand, elles représentent aussi autant de tâtonnements qui montrent l'ampleur et

¹ Masson, Jean-Yves, 1990, « Territoire de Babel. Aphorismes », *Corps écrit*, n°36, p.157-160.

² Pour Martine Broda, poétesse et traductrice de Paul Celan, c'est précisément cette complémentarité des langues que matérialisent les éditions bilingues, complémentarité qui fait écho à la théorie développée par Benjamin dans son essai « La tâche du traducteur » et illustrée par la métaphore kabbalistique des éclats d'un même vase brisé. Broda, Martine, « Violence dans la traduction poétique : bilingue or not bilingue ? », in Fabienne Durand-Bogaert (éd.), *Violence et traduction*, actes du colloque de Melnik, Sofia : Sofita, 1995, p. 218.

la difficulté de la tâche.

c - De l'allemand au yiddish : la langue allemande comme « langue-pont » ?

Les ouvrages publiés au XXI^e siècle, témoignent donc, tant par la sélection des œuvres traduites que par leur conception et les choix typographiques, d'une reconfiguration des rapports entre les langues et les identités yiddish et allemandes : on semble en effet sortir peu à peu de la polarisation des langues et des identités pour tenter de penser ces rapports sous une forme davantage dialogique. Les mises en page de ces éditions, jouant à la fois avec l'altérité et la proximité de cette langue avec l'allemand, sont en tout cas le signe que le dialogue entre yiddish et allemand ne se heurte plus aux mêmes résistances que quelques décennies auparavant. De fait, depuis les années 1990, nulle trace – dans les paratextes des traducteurs ou les recensions de traduction – de discours postulant l'impossibilité de traduire le yiddish vers l'allemand¹. Mais c'est surtout à partir des années 2000 que la représentation des deux langues et de leur rapport évolue fortement : ces changements se manifestent notamment par l'absence, dans les paratextes des traducteurs, de référence au couple langue des victimes / langues des assassins, encore très fréquemment évoqué, comme on l'a vu, jusque dans les années 1990. Cette définition réciproque des deux langues par la Shoah apparaît donc, au début du XXI^e siècle, bien moins prégnante, permettant dès lors aux traducteurs de réaffirmer la proximité, la parenté linguistique entre les langues, sans pour autant remettre en question l'autonomie de la langue yiddish, désormais largement reconnue, en premier lieu par l'université.

À cet égard, les propos de Peter Comans, traducteur allemand autodidacte², dans la postface de sa première traduction publiée en 2009, l'ouvrage *Geh über Wörter wie über ein Minenfeld*, apparaissent révélateurs de cette évolution de la représentation du yiddish et de son rapport à l'allemand :

Eine Übersetzung aus dem Jiddischen ins Deutsche spielt sich unter philologisch unvergleichlichen Bedingungen ab. Dies soll keineswegs die Relevanz all der Eigenarten unterschätzen, die sich im Laufe der

¹ La nouvelle introduction d'Adler dans la seconde édition de *Das Lied vom letzten Juden* est à cet égard significative : à la différence de la première introduction de 1951, dans laquelle Adler, en proposant une représentation dichotomique des langues yiddish et allemande au niveau rythmique et mélodique, semblait sous-entendre l'impossibilité de passer d'une langue à l'autre, cette nouvelle introduction n'offre aucune réflexion générale sur les deux langues ou le fossé qui les séparerait.

² Peter Comans, enseignant jusqu'en 2019, a appris l'hébreu ancien pendant ses études. Il découvre le yiddish par la poésie, notamment par l'anthologie *Penguin Book of Modern Yiddish Verse*. Comans a commencé à apprendre et traduire le yiddish sans formation particulière. Communication personnelle, courriel du 12 août 2021.

selbstständigen Entwicklung des Jiddischen im Austausch mit anderen kulturellen Kontexten ergeben haben, die seinen einzigartigen Reichtum ausmachen und die letztlich auch seine Übersetzung erfordern. Doch das aus dem Deutschen so nahe Grundwerk der jiddischen Sprache bringt es mit sich, dass keine Sprache wie das Deutsche «jiddisch» zu klingen vermag, nicht bloß im Sinne einer phonetischen, lexikalischen, syntaktischen oder wie auch immer gearteten Entsprechung, sondern weil beide Sprachen aus einem gemeinsamen Unterbewussten schöpfen¹.

Peter Comans renverse littéralement le discours sur les rapports entre yiddish et allemand qui dominait tant au début du XX^e siècle que dans l'immédiate après-guerre. Tandis qu'Adler déclarait au tout début des années 1950 qu'il était impossible de faire résonner, dans une traduction allemande, toutes les nuances de la langue yiddish (« Niemand kann den Ton des jiddischen Wortes in gleicher Weise deutsch erklingen lassen »²), Comans, tout en rappelant ce qui fait la spécificité de la langue yiddish, affirme au contraire que nulle langue ne peut « sonner » yiddish aussi bien que l'allemand. S'il évoque la proximité linguistique, il convoque surtout, pour appuyer ses propos, un « subconscient commun » aux deux langues (sans davantage développer). Les propos du traducteur marquent bien une rupture, ce dernier prenant ainsi le contrepied – de façon pour le moins audacieuse – des discours qui dominaient depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale sur le rapport entre les deux langues.

Le traducteur allemand affirme donc pleinement la traduisibilité du yiddish vers l'allemand, et va même jusqu'à déclarer, non sans paradoxe, que la traduction allemande offre précisément un accès immédiat à l'essence de la langue yiddish³. Mais Peter Comans ne fait pas pour autant table rase de l'histoire des deux langues et du gouffre qui s'est ouvert entre yiddish et allemand. Le traducteur, soixante-dix ans après le début de la Seconde Guerre mondiale, en offre cependant une lecture nouvelle :

Die bewegende Kraft hinter all dem ist die Einsicht, dass die deutsche Sprache in ganz besonderer Weise Verantwortung für das Jiddische trägt. Das Deutsche kann Brückensprache sein zur jiddischen Sprache und zur jiddischen Welt, die sterben zu lassen hieße, stillschweigend und durch Unterlassung das Werk der Nazis und anderer Antisemiten seine Vollendung finden zu lassen⁴.

Si nombre de traducteurs allemands avaient déjà pointé leur responsabilité, en tant que

¹ Comans, Peter, « Nachwort », in Sutzkever, Avrom, *Geh über Wörter wie über ein Minenfeld: Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main, New-York, Campus, 2009, p. 367.

² Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Das Lied vom letzten Juden*, op. cit., p. 7.

³ « Für die Übersetzung jiddischer Dichtung in die deutsche Sprache lässt sich, bei allen unverkennbaren Schwierigkeiten und Widerständen, ein unmittelbarer Zugang zur poetischen Essenz des jiddischen Originals eröffnen ». Comans, Peter, « Nachwort », in Sutzkever, Avrom, *Geh über Wörter wie über ein Minenfeld: Lyrik und Prosa*, op. cit., p. 367.

⁴ *Ibid.*, p. 368.

descendant des bourreaux, vis-à-vis de l'héritage culturel et littéraire yiddish, Peter Comans évoque quant à lui la responsabilité que porterait la langue allemande elle-même. En tant que langue proche du yiddish, elle constitue, selon le traducteur, la langue de traduction la plus à même de rendre le texte yiddish accessible.

Comans apparaît ainsi comme le premier traducteur allemand à tenter de penser dans le même temps la parenté linguistique et le « fardeau »¹ historique des deux langues. Le geste traductif, le passage d'une langue à l'autre, ne se fait plus malgré leur histoire, mais précisément en raison de celle-ci². Le traducteur renverse ainsi les rapports entre yiddish et allemand, et, ce faisant, offre une nouvelle perspective sur le geste traductif : il ne s'agit plus de voir la traduction comme un acte venant mettre en péril la langue yiddish en la ramenant vers l'allemand, mais plutôt comme un geste consistant à mettre la langue allemande, devenue « langue-pont », au service de la langue yiddish. Ce sont ainsi tout à la fois la langue yiddish et la traduction qui se trouvent réhabilités.

¹ Nous reprenons le terme utilisé par Sherry Simon, le « fardeau du yiddish » (Simon, Sherry, *Traverser Montréal, une histoire culturelle par la traduction*, traduction Pierrot Lambert, *op. cit.*, p. 140).

² Même si Comans évoque avant tout son enthousiasme pour la poésie, il entend aussi le geste traductif comme geste mémoriel : « Was mich motiviert hat, war und ist grundsätzlich eine Begeisterung für Lyrik. Dazu kam die Überlegung, dass wir in Deutschland durchaus viel daran tun, an den Holocaust zu erinnern. Aber ich finde, das ist nicht genug. Wir sollten es uns auch zur Aufgabe und Herzensangelegenheit machen, die beeindruckende jüdische Kultur, die Nazi-Deutschland für immer vernichten wollte, zu bewahren und ihr einen Platz, eine Heimat in unserer eigenen Kultur zu schaffen, sie in die Zukunft mitzunehmen. Dazu braucht man Übersetzungen. [...] Das ist Ansporn und Verpflichtung ». Communication personnelle, courriel du 12 août 2021.

SECONDE PARTIE

**Traduire la poésie yiddish en allemand :
traductions et retraductions des œuvres de
Yitskhok Katzenelson, Itzik Manger, Moyshe
Kulbak et Rajzel Zychlinski**

Introduction

La première partie de notre travail a donné à voir les différentes étapes de l'introduction et de la reconnaissance de la littérature yiddish au sein de l'espace germanophone. Cette histoire s'est faite par à-coups, au rythme des mutations de la société, selon sa capacité à regarder et accueillir la culture étrangère, mais aussi à faire face à son propre passé. C'est une histoire qui est aussi en partie le fruit de hasards, de rencontres et de succès inattendus. La seconde partie de cette étude invite à observer le produit de la rencontre singulière entre traducteurs germanophones et textes yiddish. Nous allons, toujours dans une perspective historique, étudier les différentes traductions de quatre œuvres poétiques yiddish des années 1950 jusqu'au début du XXI^e siècle – quatre œuvres qui ont pour point commun d'avoir été traduites en allemand relativement tôt (*a fortiori* si on les compare aux traductions dans les autres langues européennes) et retraduites à plusieurs reprises.

Cette analyse textuelle est ainsi l'occasion d'approfondir les réflexions amorcées dans la première partie. Il s'agit en effet de mettre au jour l'évolution des pratiques traductives par la confrontation et donc la mise en contraste des différentes traductions, et ce à la lumière des discours et représentations analysés plus haut : dans quelle mesure ces traductions matérialisent un certain rapport à la culture yiddish à une époque donnée ?

Méthode d'analyse

Pour chaque traduction, nous procédons à une analyse « critique » telle que la définit Antoine Berman, à savoir non pas l'« évaluation » ou le « jugement » de celle-ci, mais bien l'« analyse rigoureuse d'une traduction, de ses traits fondamentaux, du projet qui lui a donné naissance, de l'horizon dans lequel elle a surgi, de la position du traducteur »¹. Il ne s'agira donc pas de distinguer la « bonne » de la « mauvaise » traduction, mais plutôt d'aller au plus près du travail du traducteur pour comprendre ses « choix » traductifs (conscients ou non).

Avant d'analyser chaque traduction en détail, il faut tenter de déterminer ce que Berman nomme « la position traductive ». Voici comment il la définit :

La position traductive est, pour ainsi dire, le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours

¹ Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994, p. 5.

ambient sur le traduire (les « normes »). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une élaboration : elle est le se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction, se poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix), lie le traducteur.¹

Nous tenterons donc de comprendre, par l'analyse des différents paratextes des traducteurs, dans quelle mesure ces derniers s'inscrivent dans le sillage de philosophes et de théoriciens de la traduction et comment ils se positionnent par rapport aux traducteurs (et aux traductions) qui les ont précédés, se plaçant ainsi dans ce que Berman nomme un « horizon traductif ». Pour mettre au jour cette position traductive, il faut par ailleurs prendre en compte le lien qu'entretient chaque traducteur avec la langue yiddish en déterminant, d'une part, son degré de maîtrise de la langue et, d'autre part, le rapport personnel à celle-ci tel qu'il est formulé par le traducteur. Chaque position traductive est de fait prise dans une dialectique entre les représentations collectives de la langue à un moment donné (que le traducteur a pu « internaliser », selon le terme de Berman) et un rapport singulier à celle-ci, parfois mis en scène dans les paratextes.

Il convient, dans un second temps, de confronter l'analyse textuelle à la position traductive. Car, comme le rappelle Berman, le projet traductif², bien que parfois énoncé clairement dans les péritextes, n'apparaît véritablement qu'à la lumière de la pratique concrète de la traduction et non pas uniquement par le discours théorique du traducteur³. Il faut donc être attentif aux contrastes, aux décalages, parfois aux contradictions entre le discours théorique et la pratique en tant que telle.

Du yiddish à l'allemand : inquiétante familiarité, inquiétante étrangeté

Nous avons déjà analysé les multiples résistances – d'ordre social et idéologique – liées à la traduction du yiddish en allemand depuis 1945. Il va s'agir, dans cette seconde partie, de s'intéresser aux difficultés bien concrètes posées par la pratique traductive du yiddish vers l'allemand. Le traducteur du yiddish est de fait confronté à deux problématiques *a priori* opposées, liées au double rapport du yiddish à l'allemand : d'une part, la proximité de deux langues parentes ; d'autre part, la distance qui sépare les deux cultures.

¹ *Ibid.*, p. 74-75.

² « Le projet définit la manière dont, d'une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d'autre part, assumer la traduction même, choisir un « mode » de traduction [...] ». *Ibid.*, p. 76.

³ Berman explique ainsi que le critique « doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité de ce projet ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction elle-même et du type de *translation* littéraire qu'elle accomplit ». *Ibid.*, p. 77.

La proximité linguistique entre le yiddish et l'allemand n'est certes que relative ; elle est cependant bien réelle et contraint chaque traducteur de se positionner par rapport à celle-ci. La prise de position des traducteurs par rapport à cette étrange familiarité du yiddish se fait avant tout dans les discours qui entourent les traductions : cette familiarité est ainsi tantôt appuyée grâce à la comparaison avec d'autres langues germaniques, tantôt rejetée par le traducteur qui pointe au contraire ce qui distingue fondamentalement le yiddish de l'allemand. Ces prises de position, qui ont déjà été partiellement analysées dans la première partie de ce travail, s'inscrivent à chaque fois dans un contexte socio-culturel et politique qui les détermine en partie.

Mais ce sont aussi les techniques traductives qui disent quelque chose du rapport des traducteurs à cette familiarité du yiddish : la ressemblance entre de nombreux vocables yiddish et allemands donne en effet aux traducteurs la possibilité de rester au plus près de la langue yiddish dans la traduction. De fait, le littéralisme est pratiqué par de nombreux traducteurs du yiddish, à des degrés divers, du rapprochement ponctuel jusqu'au calque syntaxique et lexical systématique. Il convient d'analyser cette technique traductive à la lumière de chaque projet traductif, car elle se révèle avoir à chaque fois un fondement propre (qu'il soit éthique, poétique ou politique) mais aussi des implications et des effets différents, notamment en fonction du poème traduit. C'est aussi l'effet de tels choix traductifs sur le lecteur germanophone qu'il faudra prendre en compte.

La proximité au niveau strictement linguistique ne doit pas faire oublier la distance qui sépare dans le même temps yiddish et allemand. Cette distance s'explique en premier lieu par l'ancrage profond de la langue yiddish dans la culture des Juifs d'Europe de l'Est. La langue yiddish regorge en effet de notions indissociablement liées à la *yiddishkayt*, à la vie traditionnelle des Juifs d'Europe de l'Est. La traduction pose donc la question de la possibilité ou non d'une transmission culturelle par (ou en dépit de) l'acte de traduction. Bien que le choix du genre poétique semble placer la question de la traduction de la culture au second plan, elle demeure un aspect essentiel à prendre en compte dans l'analyse des traductions, tout particulièrement de certaines œuvres comme celle d'Itzik Manger. L'étude de différentes stratégies traductives, de la non-traduction aux tentatives de transposition, permettra de voir comment les traducteurs se confrontent à cette difficulté. Par ailleurs, au-delà de l'analyse textuelle, il faudra aussi prendre en compte le rôle joué par l'ensemble de l'appareil péritextuel entourant la traduction (préface, postface, appareil de notes).

Ce n'est cependant pas seulement dans cet aspect culturel que réside la difficulté posée par la traduction du yiddish : si le yiddish semble résister à la traduction, c'est aussi

parce que la langue est intimement attachée à ce qu'on pourrait appeler, pour reprendre Tiphaine Samoyault, le local. Or, comme le rappelle celle-ci,

La traduction est certes toujours le moyen de transport du local : elle le déplace et le fait changer d'échelle, soit en conduisant ce local vers un autre local, soit en l'étendant du côté du mondial. Mais le local en tant que tel, qu'on l'appelle maternel ou dialectal, reste précisément ce qui ne se traduit pas. Il n'est pas seulement dans les mots, dans la syntaxe ; il est dans une manière de rythmer, de nuancer, d'articuler des silences, au plus près de la parole, du grain de la voix, du paysage qui l'a recueilli, du corps qui l'a prononcé et transmis. C'est la langue intraduisible qui réclame d'être traduite et éveille le désir de la traduction¹.

Le rythme, les silences, les couleurs : ces éléments constitutifs de la matérialité de la langue sont souvent évoqués par les traducteurs et traductrices du yiddish. La problématique liée à la traduction du yiddish va donc au-delà de la simple question de la transmission culturelle : c'est précisément cette matérialité de la langue qui marque l'inscription de celle-ci dans un lieu (déjà perdu) auquel la traduction l'arrache.

Il y a bien une part d'intraduisible dans tout texte yiddish ; cependant, comme le rappelle Tiphaine Samoyault, c'est précisément la langue intraduisible qui appelle à la traduction. S'il y a bien de l'intraduisible, il faut donc le comprendre au sens où l'entend Barbara Cassin :

Parler d'intraduisibles n'implique nullement que les termes en question, ou les expressions, les tours syntaxiques et grammaticaux, ne soient pas traduits et ne puissent pas l'être – l'intraduisible, c'est plutôt ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire².

On verra donc comment chacun des traducteurs s'est confronté à cette part d'intraduisible inhérente à la langue.

Le choix du genre poétique

Tiphaine Samoyault rappelle dans les propos que nous venons de citer qu'une voix singulière ne se matérialise pas seulement par des mots ou une syntaxe, mais aussi par un certain rythme. Pour Henri Meschonnic, le rythme constitue même « l'élément-corps dans le langage, l'organisateur du signifié »³ et le marqueur du sujet dans le texte⁴.

¹ Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, op. cit., p. 70.

² Cassin, Barbara, *Vocabulaire européen des philosophies. Le dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Seuil, Robert, 2004, p. XVII-XVIII.

³ Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II : épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, op. cit., p. 270.

⁴ « Parce que dans le rythme dans le sens où je le dis, on n'entend pas du son, mais du sujet ». Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999, p. 24.

Le genre poétique invite précisément à porter une attention particulière à l'ensemble des éléments formels qui constituent le texte, et notamment les spécificités rythmiques et prosodiques. Selon Meschonnic, c'est par l'analyse de la traduction du rythme – et, dans le cas de la poésie, de la métrique – que se révèle la position du traducteur et de sa traduction vis-à-vis des enjeux d'identité et d'altérité¹.

Quelques mots, donc, sur la métrique yiddish.

Dans la poésie en yiddish ancien, le mètre est, sous l'influence allemande, accentuel et repose donc uniquement sur le nombre de syllabes accentuées. Dans la poésie yiddish moderne, à partir des années 1880, le modèle prédominant devient, comme dans la poésie allemande et russe, le mètre syllabo-tonique, reposant sur le décompte des syllabes accentuées par rapport aux syllabes non accentuées². Ce n'est qu'après la Première Guerre mondiale que le vers libre est introduit dans la poésie yiddish, par le truchement des modernistes américains. Il ne s'est cependant imposé dans un premier temps qu'au sein du groupe des introspectionnistes américains et chez certaines poétesses yiddish³.

Les quatre œuvres du corpus donnent à voir toute la variété et la richesse du rythme et du mètre yiddish, du mètre iambique de Katzenelson au vers libre de Zychlinski en passant par la métrique si singulière des ballades d'Itzik Manger, cette « prosodie personnelle », pour reprendre la formule d'Apollinaire, située quelque part entre le chant populaire yiddish et la ballade allemande.

On verra comment les traducteurs se confrontent et répondent, dans leur traduction, au rythme singulier qui scande chacun des poèmes étudiés, que ce soit en inscrivant leur traduction dans la tradition poétique allemande ou, au contraire, en faisant un pas de côté par rapport à celle-ci. On réfléchira à cet égard aux effets et aux implications de tels choix traductifs. Cette rencontre entre poésie yiddish et allemande par la traduction est particulièrement intéressante dans la mesure où, comme on vient de le voir, la métrique

¹ Meschonnic a critiqué à maintes reprises et avec vigueur la tendance des traducteurs français à transposer systématiquement un mètre régulier en alexandrin, sans prêter attention à la singularité du rythme inscrit dans le texte étranger ; il s'agirait là d'une « académisation pseudo-poétique » allant à rebours de la « visée identifiante » qui devrait animer la traduction. Selon Meschonnic, une « bonne traduction » devrait donc tenter de « créer une nouvelle métrique ». *Ibid.*, p. 192. C'est ce que ce dernier s'est d'ailleurs employé à faire dans sa traduction des Psaumes, *Gloires*.

² Sur le passage d'un modèle accentuel à un modèle syllabo-tonique et l'influence de la poésie allemande et russe sur le mètre yiddish, voir Harshav, Benjamin, *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody*, New Haven, Yale University Press, 2014, p. 223-226. Harshav montre par ailleurs que le modèle métrique prédominant a déterminé les stratégies traductives des traducteurs yiddish de poésie allemande : « Since rhythm is experienced only accentually, in this period even Heine's works were interpreted and adapted in Yiddish in an a.-s. pattern (just as previously the a.-s. poetry of Schiller was reinterpreted either only syllabically, in Hebrew, or only accentually, in Yiddish) » *Ibid.*, p. 226.

³ *Ibid.*, p. 227.

yiddish s'est constituée (entre autres) sous l'influence de la métrique allemande, mais aussi parce que certains poètes yiddish du corpus ont puisé dans la poésie allemande pour constituer leur propre poétique.

Outre la question du rythme, l'intérêt de l'analyse des traductions d'œuvres poétiques est aussi de déplacer la question de la « fidélité » à l'original. Traduire un poème, c'est faire face à l'extrême singularité d'un texte façonné par une subjectivité et inscrit intimement dans une langue, son rythme et ses sonorités. On en déduit souvent l'intraduisibilité de la poésie – rappelons la phrase de Jakobson maintes fois reprise : « la poésie est, par définition, intraduisible. Seule est possible la transposition créatrice »¹. Ce que l'on retient de la phrase de Jakobson est moins le postulat d'une intraduisibilité « par essence » de la poésie que la dimension nécessairement créatrice de l'acte de traduction poétique². Ainsi, dans le domaine poétique, le traducteur, ou plutôt la subjectivité traduisante, ne peut prétendre à la « transparence » et à l'effacement derrière sa traduction³ ; bien au contraire, ce dernier est contraint de faire face, par ses choix traductifs, à la subjectivité poétique – un face-à-face d'ailleurs matérialisé par l'édition bilingue des textes, qu'il s'agira aussi de prendre en compte dans l'analyse des traductions.

L'histoire des (re)traductions

C'est donc l'ancrage d'un sujet traduisant dans sa traduction qu'il s'agira d'étudier. C'est cela, précisément, qui constitue pour Henri Meschonnic l'historicité d'une traduction :

L'historicité d'une traduction, comme d'une œuvre dite originale, est fonction, au contraire des raisons fallacieuses du génie des langues, qui sont toute une tradition, de l'inscription en elle d'un sujet. [...] *Sujet* défini non comme énonciateur au sens de la langue, grammaticalement [...] mais pour désigner la subjectivation maximale d'un discours⁴.

¹ Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 86.

² Pour Jakobson, cependant, l'acte de traduction et l'acte de création semblent s'exclure, d'où la conclusion d'une nécessaire intraduisibilité de la poésie. Nous partons au contraire du postulat que la traduction (*a fortiori* la traduction poétique) implique une forme de création, bien qu'elle ne soit pas l'équivalent de la création littéraire *stricto sensu*. Comme le rappelle Christine Lombez, « [...] il s'agit de *créer*, non simplement de « transporter » des biens immatériels, où l'on devrait s'attendre à retrouver intact, à l'arrivée, ce qui a été donné en charge au port de départ ». Lombez, Christine, *La Seconde Profondeur*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 4.

³ Cette recherche de transparence et d'effacement constitue, selon Meschonnic, le point de vue « empiriste » sur la traduction, prédominant dans le milieu professionnel de la traduction : « Ses préceptes majeurs sont la recherche de la fidélité et l'effacement du traducteur devant le texte. Faire oublier qu'il s'agit d'une traduction, viser le naturel. La transparence ». Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

Si l'historicité d'une traduction désigne l'inscription du sujet dans celle-ci, c'est parce que le sujet est lui-même inscrit dans une histoire, faite d'idéologie, de discours, de représentations sur la langue à traduire et la traduction. En analysant et en comparant des traductions réalisées parfois à plusieurs décennies d'intervalle – et parfois par le même traducteur –, on va donc pouvoir poursuivre l'histoire des traductions et retraductions de poésie yiddish en langue allemande.

Comment dès lors interpréter cette histoire ? Pour Antoine Berman, une grande traduction est nécessairement une « retraduction », la première traduction étant, par essence, « maladroite »¹. Cette affirmation trouve une résonance particulière dans le cas des traductions du yiddish vers l'allemand : comme nous l'avons vu plus haut, les premiers traducteurs du yiddish dans l'Allemagne d'après-guerre étaient des autodidactes qui ne disposaient que de peu d'outils pour les aider dans leur entreprise. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1990 que le yiddish s'impose dans le monde universitaire, et c'est précisément dans ces années que la poésie yiddish entre dans l'âge de la retraduction. L'histoire des traductions serait-elle dès lors progressiste, tendue vers les grandes traductions qui surpasseraient nécessairement les premières traductions défailtantes ?

Selon Antoine Berman, la retraduction ne signifie pas seulement la correction d'une première traduction maladroite ; elle signifie aussi, par la redécouverte de l'original et de sa signifiante, un travail nouveau sur la langue traduisante :

L'essence même de la retraduction y paraît de façon éclatante : renouer avec un original recouvert par ses introductions, restituer sa signifiante, rassembler et épanouir la langue traduisante dans l'effort de restituer cette signifiante, lever, au moins en partie, cette défailtance de la traduction qui menace éternellement toute culture².

Dans *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Berman va même plus loin : tandis que la première traduction constituerait une « traduction annexion », une traduction qui ramène l'étranger à soi, la retraduction serait caractérisée par sa littéralité, la langue traduisante étant désormais à même de se laisser heurter, bousculer par le texte étranger :

Tout se passe comme si, face à l'original et à sa langue, le premier mouvement était d'annexion, et le second (la re-traduction) d'investissement de la langue maternelle par la langue étrangère. La littéralité et la re-traduction sont donc les signes d'un rapport mûri à la langue maternelle ;

¹ Berman, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, *op. cit.*.

² *Ibid.*

mûri signifiant : capable d'accepter, de chercher la « commotion » (Pannwitz) de la langue étrangère¹.

Cette question du rapport au familier et à l'étranger, mais aussi à l'identité et à l'altérité, traverse les réflexions théoriques sur la traduction. Plusieurs traductologues ont proposé une terminologie consistant à chaque fois à opposer deux types de traduction : Antoine Berman oppose la traduction ethnocentrique (ou annexion) à la traduction éthique² ; Henri Meschonnic oppose la traduction « annexion » au « décentrement »³ ; Lawrence Venuti recourt quant à lui au couple « foreignizing » / « domesticating »⁴. Cette terminologie binaire suppose à chaque fois une hiérarchie : pour ces trois traductologues, une bonne traduction est une traduction qui préserve « l'autre en tant qu'autre », donc l'altérité du texte original. Les limites (pratiques) d'une telle théorie ont déjà été pointées par de nombreux chercheurs : d'une part, comme le rappelle Tiphaine Samoyault, « le texte traduit ne ressemble pas, mais pas du tout, au texte à traduire, qui, lui, n'était pas compliqué par ce dialogue »⁵. Par ailleurs, comme l'observe Myriam Suchet, pointant les paradoxes de la théorie de Berman, « la défense acharnée du littéralisme peut mener à l'exotisme, voire au paradoxe d'une traduction dont l'idéal serait...de ne pas traduire »⁶. La double problématique posée par la traduction du yiddish en allemand – la parenté des langues rendant possible une traduction littérale et la question de la différence culturelle – invite précisément à interroger la pertinence de cette terminologie binaire et de la hiérarchie qui en découle⁷. Il s'agira de voir si les chemins empruntés par les traducteurs du yiddish dessinent l'axe pensé par Berman.

¹ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p.105.

² *Ibid.* p.27.

³ Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, op. cit., p. 309.

⁴ Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: towards an Ethics of Difference*, New-York, London, Routledge, 1998, p. 5.

⁵ Samoyault, Tiphaine, *Violence et traduction*, op. cit., p. 151.

⁶ Suchet, Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale*, Paris, Edition des Archives contemporaines, 2009, p. 172. Aya Elyada, dans son article sur la traduction du yiddish ancien en allemand à l'époque moderne, montre que la stratégie d'étrangement de la langue employée par les traducteurs avait pour objectif de pointer l'altérité radicale de la culture yiddish et, finalement, d'empêcher le dialogue avec celle-ci : « Die Übersetzungsmethoden sorgten dafür, dass der Raum des jüdischen Textes in seinem deutschen Gewand eine fremde, unrechtmäßige kulturelle Enklave blieb [...] ». Elyada, Aya, « Zwischen Austausch und Polemik: Christliche Übersetzungen jiddischer Literatur im Deutschland der Frühneuzeit. », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, op. cit., p. 72.

⁷ Aya Elyada, dans son article sur la traduction du yiddish ancien en allemand à l'époque moderne, montre que la stratégie d'étrangement de la langue employée par les traducteurs avait pour objectif de pointer l'altérité radicale de la culture yiddish et, finalement, d'empêcher le dialogue avec celle-ci – l'exact opposé de la visée « éthique » de la traduction selon Berman : « Die Übersetzungsmethoden sorgten dafür, dass der Raum des jüdischen Textes in seinem deutschen Gewand eine fremde, unrechtmäßige kulturelle Enklave blieb [...] ». Elyada, Aya, « Zwischen Austausch und Polemik: Christliche Übersetzungen jiddischer Literatur im Deutschland der Frühneuzeit. », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, op. cit., p. 72.

Le choix du corpus

Les traductions de notre corpus, qui embrassent la quasi-totalité de la période étudiée (de 1951 à 2017), marquent toutes un moment fort de l'histoire des traductions du yiddish en allemand. Si elles offrent quatre éclairages différents sur l'histoire de la traduction du yiddish en Allemagne, leur analyse soulève également des questions multiples quant à la traduction.

Les trois traductions de l'œuvre de Katzenelson *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* confrontent d'emblée au paradoxe de l'histoire des traductions du yiddish en allemand : on a affaire à une œuvre qui, par sa nature et sa genèse, semble de prime abord résister à la traduction (*a fortiori* en allemand) et ce à double titre, en tant que poème et surtout en tant que témoignage. Condition de partage et de survivance du témoignage, la traduction constitue aussi, dans le même temps, un arrachement à la langue du témoin, langue qui lui était pourtant indissociablement liée. La traduction signifie donc aussi « la disparition, l'effacement » des dernières traces de « l'acte d'énonciation originel », pour reprendre la formule de Luba Jurgenson¹. Le paradoxe auquel on se heurte quand on tente de penser la traduction du yiddish après 1945 (la traduction apparaissant à la fois comme condition de survivance et réactualisation de la perte) apparaît de façon d'autant plus criante dans le cas de la traduction du témoignage. Le poème-témoignage de Katzenelson a pourtant constitué l'une des premières traductions d'une œuvre poétique yiddish en allemand après 1945 et l'une des premières œuvres poétiques à être retraduite. On a vu dans la première partie de ce travail comment ce témoignage immédiat de l'expérience de la Shoah avait, à partir des années 1990, pris sa place dans la société d'accueil jusqu'à devenir un objet de la culture mémorielle allemande.

Traduire l'œuvre de Katzenelson en allemand implique plusieurs déplacements qui se heurtent à chaque fois au texte à traduire, font violence à sa nature même : le déplacement temporel (de l'immédiateté du témoignage à la traduction après-coup), le déplacement linguistique (de la langue des victimes à la langue des bourreaux), le passage d'une voix (celle du poète-témoin) à l'autre (celle du traducteur), et enfin l'adresse à un nouveau lecteur qui semblait de prime abord exclu par le poète-témoin. Que devient dès lors le poème-témoignage une fois traduit ?

Les trois traductions allemandes de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* invitent à réfléchir aux modalités et aux implications éthiques et politiques de la traduction du poème-

¹ Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000, op. cit.*, p. 876.

témoignage. Il s'agit, d'une part, de voir dans quelle mesure la pratique traductive matérialise les enjeux culturels et mémoriels – y compris dans le rapport des langues yiddish et allemande – et leur évolution des années 1950 aux années 1990. Par ailleurs, dans la mesure où tout témoignage trouve son origine dans une voix unique et, par nature, irremplaçable, on s'intéressera tout particulièrement à la place et à la voix des trois traducteurs Hermann Adler, Wolf Biermann et Helmut Homfeld dans chacune de ses traductions : on se demandera comment, d'une part, cette voix est mise en scène dans leurs paratextes et comment, d'autre part, elle s'inscrit concrètement au sein de la traduction elle-même et entre en dialogue (ou en conflit) avec la voix du poète-témoin.

Il s'agit donc de rendre visible le processus de traduction et les interventions du traducteur, ce qui semble d'autant plus nécessaire dans le cas de la traduction du témoignage, où la tendance à invisibiliser la traduction (un phénomène courant en littérature¹) vient donner au lecteur l'illusion d'avoir accès *immédiatement* à la voix du témoin. Peter Davies constate ainsi :

In most cases, however, texts are read as if they were the original, as if, in reading a translated text, we are still listening to the voice of the witness. So it seems that translators must be invisible, and that translation must provide a transparent window onto the original text; if not, the result is scandal, or at best, regret over what has been lost in the process².

Or, une telle confusion entre témoignage et traduction – confusion qui s'avère, paradoxalement, étroitement liée au statut spécifique du témoignage de la Shoah et à sa sacralisation³ – tend à masquer les remaniements du traducteur, mais aussi les conflits, les tensions, les oppositions entre les textes, les cultures et les langues, ce que Tiphaine Samoyault nomme la dimension « agonique » de la traduction.

L'analyse se concentrera sur les traductions du premier chant dans la mesure où celui-ci possède, pour chaque traduction, une dimension programmatique : on y décèle en effet les traits saillants qui seront caractéristiques de chacune des traductions.

¹ Voir à ce sujet Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, London, New-York, Routledge, 1995.

² Davies, Peter, *Witness between Languages: The Translation of Holocaust Testimonies in Context*, *op. cit.*, p. 6.

³ Naomi Seidman établit un rapprochement fécond entre les traductions de témoignages de la Shoah et les traductions de la Bible, la sacralisation de ces textes entraînant nécessairement l'émergence d'un discours postulant leur intraduisibilité, et en conséquence, l'invisibilisation du processus de traduction (voire des déformations et distorsions du texte original) : « Like the Bible, [...] Holocaust discourse has acquired a penumbra of the sacred – that is, it is regarded as neither translated nor translatable ; « the Holocaust » thus remains invisible as a product of translation ». Seidman, Naomi, *Faithful renderings: Jewish-Christian difference and the Politics of translation*, *op. cit.*, p. 13.

L'étude des traductions de poèmes d'Itzik Manger sera l'occasion de se pencher sur une œuvre canonique d'un écrivain dont la poétique résolument moderne s'inscrit à la fois dans la tradition des Juifs d'Europe de l'Est et dans la littérature européenne, à laquelle Manger reprend certaines formes poétiques, au premier rang desquelles la ballade. Traduite dès les débuts de la carrière poétique de Manger par ses amis poètes germanophones, son œuvre s'est très vite imposée dans l'espace littéraire de l'Allemagne d'après-guerre. La problématique qui guidera notre analyse sera double : on se demandera, d'une part, comment traduire la singularité d'une culture étrangère (radicalement inconnue pour la plupart des lecteurs germanophones) dans laquelle s'ancre cette œuvre poétique. La question se pose de façon d'autant plus aiguë que ces traditions culturelles s'inscrivent dans la langue de Manger ; mieux, le poète les met en scène, joue avec ces strates culturelles, mais aussi avec les différentes composantes constitutives de la langue yiddish. On analysera, d'autre part, la trace de l'influence de la littérature allemande, ou plutôt de l'appropriation de la littérature allemande par le poète yiddish dans les traductions. Il s'agira donc de voir comment les deux traducteurs, Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed, naviguent, dans leur traduction, entre familiarité et étrangeté. Pour tenter de répondre à ce double questionnement, l'analyse portera sur les différentes traductions de deux poèmes marquant deux temps forts du parcours poétique de Manger et mettant au jour ses spécificités poétiques.

La question de l'influence de la littérature allemande se posera aussi pour les traductions de l'œuvre de Kulbak *Disner Tshayld Harold*, mais de façon différente : on a là affaire à une œuvre *a priori* bien plus détachée des traditions de la culture d'Europe de l'Est et résolument tournée vers le modernisme européen, ce qui va à rebours des représentations traditionnelles de la littérature yiddish dans l'espace germanophone. Cette fois-ci, la résistance à la traduction n'est pas inhérente à l'œuvre, mais trouve bien plutôt son origine dans la société d'accueil. Parmi les quatre œuvres de notre corpus, *Disner Tshayld Harold* est d'ailleurs celle qui est arrivée le plus tardivement dans l'espace littéraire allemand (au tournant des années 2000). Il s'agira de voir dans quelle mesure cette résistance à la traduction d'une esthétique moderniste yiddish se matérialise (ou non) dans les deux tentatives de traduction du poème narratif de Kulbak par Andrej Jendrusch et Sophie Lichtenstein.

Ce travail se terminera par l'étude des traductions de l'œuvre de Rajzel Zychlinski, une poétesse moins connue que les trois poètes précédents mais à laquelle trois anthologies

allemandes ont été consacrées. Tandis que le point de départ de l'étude des trois premières œuvres était une forme de résistance à la traduction (due à la genèse et la nature de l'œuvre, à sa singularité poétique et culturelle ou bien aux représentations de la société d'accueil), l'œuvre de Zychlinski ne confronte pas le traducteur à de tels obstacles. La poétesse a d'ailleurs elle-même aidé au processus de traduction en collaborant étroitement avec les traducteurs et éditeurs de chacune des anthologies. On se demandera plutôt comment traduire une langue qui se distingue par sa quête de limpidité et de quasi-transparence, comment traduire ces poèmes brefs qui s'imposent dans une forme d'évidence et d'achèvement. L'analyse de ces traductions sera par ailleurs l'occasion de se pencher sur le parcours du traducteur Hubert Witt, précurseur de la traduction du yiddish en allemand en RDA, qui a édité deux des trois anthologies de l'œuvre de Zychlinski, à plus de deux décennies d'intervalle. La confrontation des différentes versions de ses traductions permettra de mettre au jour les métamorphoses du sujet traduisant au fil des décennies. L'analyse portera tantôt sur un poème entier, tantôt sur quelques vers extraits de plusieurs poèmes à même de faire apparaître un trait traductif particulier, ce qu'Antoine Berman nomme les « zones signifiantes »¹.

¹ Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne, op. cit.*, p. 10.

I - Yitskhok Katzenelson, *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* : traduire le témoignage poétique en allemand – d’une voix à l’autre

A - L’œuvre de Yitskhok Katzenelson

1 - Du manuscrit à sa réception dans l’espace germanophone

C’est le 3 octobre 1943 que Yitskhok Katzenelson, alors détenu avec son fils aîné dans le camp de Vittel, débute son œuvre-témoignage, *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*. Il poursuit l’écriture des quinze chants jusqu’au 17 janvier 1944, quelques mois avant sa déportation à Auschwitz, où lui et son fils Tzvi sont assassinés le jour même de leur arrivée au camp, le 1^{er} mai 1944.

Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk, dernière œuvre de Katzenelson, est écrite après trois années passées dans le ghetto de Varsovie, le poète, sa femme et leurs trois enfants ayant fui Łódź, où ils étaient jusqu’alors installés, lors de l’invasion allemande en 1939. Durant ces trois années, Katzenelson enseigne dans une école clandestine, est actif au sein du Dror (un mouvement sioniste de gauche) et participe à la tentative de soulèvement du ghetto le 18 janvier 1943. L’été 1942, lors de ce que les nazis ont nommé la « Grande Action » (*Großaktion Warschau*), la femme et les deux fils cadets du poète sont déportés à Treblinka et assassinés peu après leur arrivée.

Né en 1886 à Karelichy (en Biélorussie) dans une famille de rabbins, Yitskhok Katzenelson était connu avant la Seconde Guerre mondiale à la fois comme pédagogue (il avait repris en 1910 l’école juive que dirigeait son père et l’a dirigée à son tour jusqu’en 1939), poète et dramaturge. Ses poèmes, écrits en yiddish et en hébreu, et dont certains sont devenus très populaires, étaient alors fortement influencés par le romantisme ; le poète a par ailleurs traduit une partie de l’œuvre de Heine en yiddish.

Katzenelson poursuit son activité de poète dans le ghetto de Varsovie. Jusqu’alors écrivain bilingue, le poète fait cependant le choix, une fois dans le ghetto, d’écrire la plupart de ses œuvres en yiddish, la langue « de son peuple auquel il voulait s’adresser »¹. Seul son *Journal*, qu’il commence peu après son arrivée au camp de Vittel, est écrit en hébreu. Loin des

¹ Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le chant du peuple juif assassiné*, Paris, Bibliothèque Medem, 2005, p. 136.

poèmes romantiques d'avant-guerre, ses œuvres écrites dans le ghetto se caractérisent par un réalisme cru, parfois brutal, que l'on retrouve d'ailleurs dans *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*.

Yitskhok Katzenelson a fait plusieurs copies de son manuscrit, qu'il a enfermé dans une boîte et enterré sous un arbre. Une première copie du manuscrit est transportée par Ruth Adler, Juive allemande, à sa libération, et arrive en Palestine en juillet 1944 ; les manuscrits enfouis sont quant à eux déterrés à la libération du camp de Vittel (en septembre 1944) par Miriam Novitch, qui avait aidé le poète à dissimuler son texte¹. Dès 1945, l'historien et essayiste Nathan Eck édite pour la première fois le manuscrit yiddish à Paris².

La copie que Ruth Adler parvient à faire passer était, comme nous l'avons vu plus haut, accompagnée d'une lettre destinée aux proches de Katzenelson vivant en Palestine (Berl Katzenelson et Yitzhak Tabenkin), lettre dans laquelle le poète exhorte ses proches à lire, transmettre et, s'ils le jugent nécessaires, traduire son œuvre-témoignage³. Cette lettre montre bien la conscience qu'avait le poète de la nécessité impérieuse de transmettre son témoignage au-delà des frontières du yiddish. Si Katzenelson lance bien un appel à la traduction adressé aux nations complices – appel qui projette ainsi d'emblée le témoignage dans le monde de l'après-génocide –, le poète ne semble en aucun cas envisager d'adresser son texte à la nation allemande, aux proches et descendants des bourreaux. L'Allemagne semble ainsi exclue par le poète lui-même de l'espace de transmission du témoignage. Et pourtant, comme nous l'avons vu, la traduction allemande du poème de Katzenelson, réalisée par Hermann Adler six ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, a été la première traduction dans une langue européenne. Le geste traductif de Hermann Adler, constitue, en ce sens, un premier paradoxe.

L'histoire des traductions allemandes du témoignage de Katzenelson et de leur publication a suivi une temporalité pour le moins singulière : les deux retraductions, réalisées par Wolf Biermann puis Helmut Homfeld, sont publiées presque coup sur coup, en 1994 puis en 1996. C'est tout particulièrement la retraduction de Biermann (accompagnée de la

¹ Voir à ce sujet Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Yitskhok Katzenelson's 'Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk'. A story of the manuscripts and editions », in Kałny, Andrzej (éd.), *Ashkenazim and Sephardim in a European Perspective. Language Miscellanea*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2019, p.125–139.

² Les traductions allemandes sont basées sur cette première édition du manuscrit. Voir à ce sujet Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Zur Rezeption jiddischer Literatur nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel von *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* von Yitskhok Katzenelson », *Colloquia Germanica Stetinensia*, n° 28, 2018, p.33-51, ici p. 39 et p. 41.

³ Katzenelson, Yitskhok, lettre à Berl Katzenelson et Yitzhak Tabenkin, traduite par T.M. Lask, in Szner, Zvi, (éd.), *Extermination and Resistance. Historical Records and Source Material*, Tel Aviv, 1958, p. 27, cité par Andrzej Pawelec, Magdalena Sitarz, « Itzhak Katzenelson's *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in translation: the first four decades », *Scripta Judaica cracoviensia*, op. cit., p.74.

transcription d'Arno Lustiger) qui connaît rapidement un grand succès, en Allemagne et au-delà, au point que celle-ci finit par éveiller un même désir de traduction chez nombre de traducteurs (russe, hongrois ou japonais), pour lesquels la version de Biermann a servi à la fois de référence et de base de travail, venant ainsi, en plus de la transcription, compléter l'original yiddish¹.

Les traductions allemandes du texte yiddish ont donc joué paradoxalement un rôle déterminant dans la transmission du témoignage, la version d'Adler, puis celle de Biermann, faisant finalement souvent office de « second original »². Or, cette confusion entre original et traduction s'avère problématique dans la mesure où, d'une part, les conflits linguistiques et culturels sont, dans le cas de la traduction allemande du témoignage yiddish, patents, et que, d'autre part, ces traductions oscillent en réalité entre traduction et adaptation personnelle ou, pour reprendre la terminologie de Jakobson, « transposition créatrice ». C'est précisément la présence, la voix de réénonciation des traducteurs, mais aussi le lien indissociable entre ces traductions et l'espace-temps dans lequel elles s'inscrivent, qu'il s'agit de mettre au jour dans la présente étude.

2 - *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* : remarques liminaires sur le texte yiddish

Le poème *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* ne peut se lire qu'à la lumière du contexte et des conditions d'écriture de celui-ci : l'urgence qui animait alors le poète et l'immédiateté de l'écriture marquent et informent la parole de Katzenelson. À cet égard, le choix de Katzenelson de recourir à la forme poétique peut surprendre le lecteur, et ce d'autant plus que comme le constate Luba Jurgenson, les témoignages en vers, qu'ils fussent immédiats ou écrits après-coup, « dérogent à l'exigence de sobriété qui s'est imposée dans l'espace occidental »³. Or, non seulement Yitskhok Katzenelson choisit de témoigner en vers, mais il recourt qui plus est à une structure extrêmement rigoureuse : *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* est divisé en quinze chants, eux-mêmes divisés en quinze quatrains iambiques à

¹ À la suite de la traduction de Biermann, dix traductions dans neuf langues différentes ont été publiées. Efim Etkind, qui a retraduit à la fin des années 1990 l'œuvre de Katzenelson en russe, déclare ainsi avoir travaillé en s'appuyant à la fois sur la transcription d'Arno Lustiger et sur la traduction allemande de Biermann. Il en est de même pour le traducteur hongrois Zoltán Halasi, qui a traduit Katzenelson en 2014. Voir à ce sujet Andrzej Pawelec, Magdalena Sitarz, « Zur Rezeption jiddischer Literatur nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel von *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* von Yitskhok Katzenelson. », *Colloquia Germanica Stetinensia*, *op. cit.*

² Manfred Richter, dans la préface de l'édition allemande de *Das Lied vom letzten Juden*, constatait ainsi que la traduction d'Adler n'était souvent plus perçue comme traduction et avait fini par se substituer au texte de Katzenelson. Richter, Manfred, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Lied vom letzten Juden*, *op. cit.*, p. 6.

³ Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éd.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, *op. cit.*, ici p.880.

rimes croisées. Cette structure semble faire office de cadre qui sert, pour ainsi dire, d’abri au poète et tient, maintient, la parole poétique. Pourtant, de même que le réel auquel Katzenelson fait face déborde du langage, la parole poétique ne cesse de déborder de ce cadre que s’est imposé le poète. Ce dernier multiplie en réalité les licences poétiques : il ne cesse de recourir aux enjambements (rejets ou contre-rejets), change brutalement le rythme en alternant phrases longues et phrases brèves et, surtout, allonge considérablement les vers au fil des chants. Comme le note Rachel Ertel, « La lecture à voix haute de ces vers très longs [...] porte délibérément le souffle jusqu’à l’épuisement. C’est une poésie qui coupe le souffle au sens strict du terme, le transformant en un halètement heurté, saccadé¹ ». L’étirement des vers, tout comme les ruptures rythmiques, viennent rappeler au lecteur l’urgence dans laquelle écrivait Katzenelson, son besoin impérieux de témoigner, de restituer ce qu’il avait vu et vécu alors que la mort menaçait à chaque instant. Tout se passe comme si la parole poétique et testimoniale, qui semble au début du texte empêchée, se muait, à la fin du poème, en un flot qui paraît alors inarrêtable.

Outre les rythmes, ce sont aussi les registres qui se bousculent dans chacun des chants : Katzenelson oscille ainsi entre quelques passages lyriques, parfois élégiaques (nous pensons notamment au chant 9 consacré à sa femme déportée) et de longs passages narratifs, dans lesquelles le témoin restitue, en suivant non pas un ordre chronologique précis mais bien plutôt les soubresauts sa mémoire, les scènes d’horreur vues et vécues dans le ghetto de Varsovie – autant de scènes donnant à voir l’ampleur du cynisme et de la cruauté des nazis. Dans ces passages, Katzenelson recourt à une langue concrète, parfois brutale, triviale, une langue qui refuse en tout cas toute forme de poétisation ou d’embellissement du réel.

Si le texte se caractérise avant tout par ses ruptures et ses disparités de rythmes et de tonalités, l’un des fils conducteurs de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* est sans doute le recours à la citation biblique. Le texte se révèle en effet saturé d’intertexte biblique : c’est là un des points communs de nombre de témoins yiddish, pour lesquels la Bible a servi de « matrice » à « l’écriture du désastre »². Katzenelson multiplie les citations et références explicites aux prophètes, tout particulièrement au Livre des Lamentations de Jérémie et au Livre d’Ézéchiel. Le récit biblique, en rattachant le témoignage à une mémoire collective, rend l’expérience singulière, *a priori* indicible, soudain partageable. Pourtant, le poète ne cesse de pointer l’inadéquation du texte biblique, qui ne suffit pas à rendre l’horreur et la singularité de l’expérience de l’extrême (notamment dans le chant 2). En cela, l’intertexte

¹ Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, op. cit., p. 140.

² Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l’anéantissement*, op. cit., p. 34.

biblique constitue un paradoxe, mettant au jour le désir du témoin de s'inscrire dans une continuité, à savoir la tradition biblique et juive, tout en faisant de l'expérience du génocide un moment de césure, de « grande coupure »¹ dans le temps et la mémoire². Notons par ailleurs qu'à ces voix issues du texte biblique se mêle, comme a pu le montrer David Roskies³, la voix des poètes modernes, à commencer par Bialik, dont Katzenelson avait traduit les poèmes consacrés au pogrom de Kichinev de 1903. Des pans entiers de la culture juive sont ainsi convoqués dans l'œuvre de Katzenelson qui vient embrasser son histoire, des temps bibliques jusqu'à la modernité, dans un chaos qui, finalement, « anéantit le passé comme le présent et l'avenir »⁴.

Ce long poème mêle donc, malgré son apparente rigueur formelle, nombre de registres, de tonalités et de voix : c'est un texte tout en tensions et ruptures, qui, pour dire l'indicible, semble finalement hésiter entre le cri et le silence : il en résulte ce que Rachel Ertel nomme, reprenant les mots de Katzenelson, « un cri sans voix »⁵ (« a gvald on a shtim »).

Le premier chant

Le premier chant, sur lequel va se concentrer notre analyse, se distingue nettement (tout comme le dernier chant) du reste du témoignage : alors que les chants au cœur de l'œuvre testimoniale de Katzenelson sont ponctués par la restitution des événements tragiques vécus au ghetto de Varsovie, le premier chant est structuré par un dialogue entre le sujet lyrique et un locuteur qui reste indéfini et qui ouvre le poème en exhortant le poète à se saisir de sa harpe pour chanter « les derniers Juifs d'Europe sur cette terre »⁶. Cet appel au chant se heurte aux résistances du sujet lyrique, qui ne peut se résoudre à débiter son chant dans la solitude dans laquelle il se trouve : il est ainsi question dès les premières strophes de la

¹ Nous empruntons la formule à Philippe Bouchereau (*La grande coupure : essai de philosophie testimoniale*, Paris, Classiques Garnier, 2018). Philippe Bouchereau construit cette expression à partir de la traduction d'un terme yiddish employé par le Sonderkommando Gradowski dans son manuscrit, *Di tsesheydung*.

² Voir à ce sujet Christina Pareigis, qui résume ainsi cette tension entre rupture radicale et recherche de continuité : « Das Bewusstsein von einem möglichen Abbruch des geistigen und materiellen Kontinuums angesichts der akuten Gefahr totaler Auslöschung artikuliert sich in dieser Lyrik genauso wie der Versuch, dieser drohenden doppelten Vernichtung ein poetisches Zeugnis im Zeichen dieses Kontinuums entgegenzustellen ». Pareigis, Christina, « *Trogt zikh a gesang...* »: *jiddische Liedlyrik aus den Jahren 1939-1945: Kadye Molodovsky, Yitskhak Katzenelson, Mordechaj Gebirtig*, München, Hamburg, Dölling und Gallitz, 2003, p.44.

³ « [...] no work ever aimed at greater allusiveness so as to appropriate both the ancient and modern voices of destruction – from Lamentations and the prophets to Bialik ». Roskies, David, *Against the Apocalypse*, Syracuse, Syracuse University press, 1999, p. 223.

⁴ Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, op. cit., p. 148.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁶ Nous nous référons, pour la traduction française, à la traduction de Batia Baum.

déportation de sa femme et de ses deux fils. Ce dialogue qui structure la première partie du chant inscrit d'emblée le texte dans la tradition juive, tout d'abord par le motif de la harpe, renvoyant aux psaumes (en particulier au psaume 137), et donc à toute une tradition lyrique juive. Par ailleurs, ce dialogue rappelle l'échange entre Dieu et les prophètes qui ouvre les Livres prophétiques, dans lesquels Dieu exhorte de la même façon les prophètes à parler, tandis que ces derniers invoquent leur incapacité à porter la parole divine.

Si le sujet lyrique se révèle dans un premier temps incapable de prendre la harpe – et donc la parole –, il finit par faire venir à lui le peuple juif exterminé, dans une sorte de danse macabre. Le dialogue entre ce locuteur indéfini et le sujet lyrique laisse ainsi place à un dialogue entre le sujet lyrique et les morts, ou du moins à un appel lancé par ce dernier aux morts : ce n'est qu'entouré de ces derniers que le chant devient possible. Le sujet lyrique peut alors enfin répondre, dans le dernier vers de ce premier chant, à l'appel qui ouvrirait le poème : « Ikh shpil ».

Par cette mise en scène du sujet lyrique, ce premier chant donne ainsi à voir à la fois les obstacles, les résistances, mais aussi, finalement, les conditions d'émergence de la parole poétique et testimoniale : c'est parce qu'il se fait le porte-parole, ou plutôt le porteur du « cri sans voix » des morts qui l'entourent, que le chant devient possible.

Katzenelson mêle par ailleurs dès ce premier chant non seulement les traditions, mais aussi les registres, donnant ainsi un premier aperçu des spécificités stylistiques de son œuvre et, plus généralement, de sa poétique. Alors que les premières strophes, correspondant à l'appel lancé au poète, sont portées par un souffle lyrique, le poète déploie par la suite une langue qui, tout en ne cessant de jouer avec l'intertexte biblique, reste ancrée dans le monde génocidaire – une langue réaliste, concrète, qui fait se heurter la tradition lyrique et biblique à l'horreur indicible du présent.

Ce premier chant constitue donc un terrain privilégié pour l'analyse des traductions, et ce à plusieurs égards : il permet, d'une part, de mettre au jour la façon dont les traducteurs ont tenté (ou non) de rendre ces particularités formelles et stylistiques intimement liées aux conditions d'écriture du poème-témoignage. D'autre part, par la mise en scène du sujet lyrique, de ses réticences et résistances face à l'écriture poétique et testimoniale, le texte est propice à l'étude de la voix de rénonciation du traducteur – qu'il fût lui-même poète-témoin et survivant du génocide, à l'instar d'Adler, poète et fils de déporté, comme Biermann, ou pasteur (Helmut Homfeld).

B - Hermann Adler, *Lied vom letzten Juden* : traduire après coup

1 - Du poète au traducteur

C'est en tant que survivant du génocide et poète qui avait écrit au cœur même du ghetto que Hermann Adler est choisi par Zalman Shazar pour traduire en allemand l'œuvre de Katzenelson. Le poète yiddish et son premier traducteur en allemand ont tous deux été prisonniers du ghetto de Varsovie (où ils s'étaient d'ailleurs rencontrés) ; mais surtout, Adler était lui aussi animé par ce besoin impérieux, cette urgence d'écrire *immédiatement*, du dedans même de l'horreur et de la mort (« aus der Stadt des Todes », selon les termes d'Adler) et, comme Katzenelson, sous une forme poétique. Pourtant, si ce dernier, écrivain bilingue, a fait le choix d'écrire non en hébreu mais dans la langue du peuple assassiné, le yiddish, Adler, Juif germanophone qui avait passé une partie de sa vie à Nuremberg, a écrit ses poèmes-témoignages dans cette langue qu'il nomme « la vénérable langue des assassins » (« in der altehrwürdigen Sprache – ihrer Mörder! »¹) – une contradiction, comme il le déclare lui-même, qu'il ne parvient semble-t-il pas à résoudre.

Si Adler a cessé après la guerre son activité de poète (sa traduction de Katzenelson est son dernier ouvrage), il n'a pas pour autant cessé de témoigner². Adler s'est ainsi évertué à jouer un rôle de médiateur entre les mondes juif et chrétien. C'est d'ailleurs à ce monde chrétien que s'adresse son premier recueil de poèmes publié dans l'immédiate après-guerre, *Gesänge aus der Stadt des Todes*³. C'est donc aussi parce qu'il aspirait au dialogue entre Juifs et Chrétiens que Hermann Adler a été choisi par Zalman Shazar pour traduire en allemand *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*.

Poète yiddish et traducteur germanophone avaient ainsi en commun leur identité juive, leur expérience pendant le génocide et leur activité de poète témoin, conditions qui ont rendu possible l'acte de traduction et ont fondé la légitimité du traducteur, quelques années seulement après la fin de la guerre. Pourtant, s'il est nécessaire de souligner ce qui réunit Katzenelson et Adler, tous deux faisant partie d'une même communauté de victimes et de témoins, il faut aussi rappeler ce qui les sépare : d'une part, l'abîme qui éloigne alors les langues yiddish et allemande et, d'autre part, l'écart temporel entre le texte yiddish et sa

¹ Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, *op. cit.*, p. 6.

² Voir à ce sujet Popp, Wolfgang, « ... stärker aber ist die Liebe: Hermann Adler (2.10.1911–18.2.2000) », in Nolz, Bernhard, Popp, Wolfgang (éds.), *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*, *op. cit.*, ici p.129.

³ Adler déclare ainsi dans la préface de l'édition de 1945 : « Die „Gesänge aus der Stadt des Todes“ sind zum großen Teil auch noch im Ghetto entstanden. [...] Besonders der christlichen Welt solle sie die Leiden eines Volkes zeigen, das am Abgrund stehend, die ganze Welt umfassend und doch heimatlos, todesnah dem Lande seiner Väter endlich zustrebt – oder untergeht! ». Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, *op. cit.*, p.5.

traduction, quelques années qui constituent un autre gouffre, séparant les deux textes mais aussi le poète mort du traducteur survivant. Si le témoignage a été écrit dans l'immédiateté, sa traduction a été écrite dans l'après-coup. Cet écart temporel est certes inhérent à l'acte de traduction, mais il constitue dans ce cas, au vu du rôle joué par les conditions d'écriture du poème, un enjeu crucial de la traduction. Et c'est d'ailleurs à cette écriture de l'après-coup que peut aussi renvoyer le terme choisi par Adler pour qualifier sa traduction, *Nachdichtung* : si le terme désigne certes une recréation personnelle et poétique d'une œuvre, il signifie aussi et en premier lieu « écrire après ».

C'est en gardant à l'esprit ces différents écarts qu'il convient d'analyser les choix traductifs d'Adler. Cette analyse ne peut se faire qu'à la lumière de la position traductive telle que Hermann Adler l'énonce dans la préface à la première traduction de *Lied vom letzten Juden*.

2 - Position traductive

La première édition – unilingue – de la traduction d'Adler s'ouvre sur une préface de quatre pages du traducteur. Dans cette préface, qui constitue l'unique périphrase de l'ouvrage, le traducteur ne délivre que très peu d'éléments sur la vie de Yitskhok Katzenelson, pourtant alors inconnu de la plupart des lecteurs germanophones. Si le traducteur le qualifie de « poète résistant » (on retrouve une occurrence du terme *Widerstandsdichter* dans la préface), Katzenelson est avant tout présenté comme celui qui a « voulu mourir » avec son peuple, comme en témoigne l'ouverture de la préface :

Dieses Epos hat ein Dichter geschrieben, der angesichts des Unterganges seines Volkes das Recht zu haben glaubte, den Kampf gegen Gott zu wagen, und der mit seinem Volke sterben wollte, weil er nicht siegen konnte. Worte hat er wider Gott gefunden, die dort, wo sie ohne Verständnis gehört würden, ebenso gegen das jüdische wie gegen das christliche Gefühl verstoßen müssten¹.

Dès les premières lignes de la préface, le traducteur fait ainsi de Katzenelson une sorte de poète martyr, mais aussi une figure de révolte contre Dieu, semblant ainsi anticiper les réactions du lecteur chrétien à la lecture des passages dans lesquels Katzenelson déverse sa colère envers Dieu. Et c'est sans doute aussi pour préparer le lecteur à la singularité du texte qu'Adler insiste tout particulièrement sur les conditions d'écriture du texte yiddish, sur

¹ Adler, Hermann, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Lied vom letzten Juden*, op. cit., p. 5.

l'urgence qui explique les traits caractéristiques du texte, ses répétitions, ses incohérences, mais aussi sa « force élémentaire »¹.

Le traducteur, quant à lui, s'efface dans ces premières pages : la préface ne fait nullement mention de sa propre œuvre poétique écrite pendant la guerre, ni de la genèse du projet traductif, ni même de sa rencontre avec le poète yiddish dans le ghetto de Varsovie. Adler semble ainsi se placer dans l'ombre du poète, et évoque simplement, lorsqu'il est question de son propre rapport au texte yiddish, sa « piété » vis-à-vis du poète mort, piété qui lui interdit de remanier le texte ou de supprimer les incohérences². Pour autant, Adler ne revendique pas une fidélité absolue au texte yiddish, une exactitude sémantique et stylistique qui manifesterait le désir d'effacement ou de « transparence » du traducteur dans sa traduction : Adler récuse d'emblée la possibilité de traduire le yiddish vers l'allemand, ou du moins de traduire par équivalence (« das entsprechende deutsche Wort »³). Comme nous l'avons vu plus haut, sans pour autant parler de « langue des victimes » face à la « langue des assassins », le traducteur oppose les spécificités mélodiques de chaque langue : *legato* du côté du yiddish, *staccato* du côté de l'allemand. Pourtant, comme le note Rachel Ertel, ces deux mélodies, *staccato* et *legato*, sont présentes dans le texte de Katzenelson, qui ne cessent d'opérer des ruptures rythmiques⁴. Cette opposition est intéressante non en ce qu'elle révèle des qualités qui seraient prétendument inhérentes et essentielles aux deux langues, mais plutôt en ce qu'elle nous livre des indices sur la langue de traduction que le traducteur déploie et qui, comme nous allons le voir, relève en effet bien davantage du *staccato* que du *legato*. En traçant ainsi une frontière a priori infranchissable entre les deux langues et leurs qualités mélodiques, Adler semble finalement justifier, en creux, les libertés prises dans sa traduction. Notons à cet égard que le traducteur précise que cette « équivalence » est d'autant plus difficile à atteindre par la « traduction littérale ».

La position traductive d'Adler telle qu'il l'énonce dans la préface est donc ambivalente, voire paradoxale. D'une part, le traducteur s'efface, dit se refuser à « toucher »

¹ « Jeder künstlerisch schaffende braucht Zeit und Ruhe, um das, was er erlebt hat, innerlich zu verarbeiten, ehe er dem Erlebnis einen gültigen Ausdruck zu verleihen vermag. Doch: diese Worte übermenschlicher Qual, die fast den Wahnsinn streifen wirken gerade deshalb mit einer so elementaren Kraft auf uns, weil sie, wahrlich, nicht in sicherem Abstand von den Ereignissen geschliffen, verfeinert und erst dann in einwandfreier Fassung niedergelegt worden sind ». *Ibid.*, p. 6.

² « Aus Gründen der Pietät dem toten Dichter gegenüber sind solche Kürzungen nicht vorgenommen und manche Widersprüche in seinen Versen nicht vorgenommen, zumal sie beweisen, wie fassungslos Jizchak Katzenelson den Ereignissen gegenüberstand [...] ». *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p.7.

⁴ Ertel remarque ainsi que les deux premiers chants sont marqués par un rythme *staccato*, mais que le souffle gagne en ampleur dans les chants suivants. Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, op. cit., p. 140.

au texte (du moins à sa structure), le témoignage yiddish se trouvant ainsi sacralisé ; d'autre part, Adler postule l'intraduisibilité du yiddish en allemand et se refuse à une traduction littérale, ce qui semble impliquer une part de recréation importante dans le travail du traducteur.

Adler énonce finalement à la fin de cette préface la visée de sa traduction. Si la traduction allemande ne peut constituer un équivalent du texte yiddish, elle doit cependant faire office de « mise en garde » (donnant ainsi au texte, désormais adressé au peuple responsable du génocide, une fonction politique et mémorielle) et faire entendre le « bégaiement d'un agonisant » (« Stammeln eines Sterbenden »). La représentation de Yitskhok Katzenelson comme d'un poète déjà condamné au moment de l'écriture de son poème et mort au moment de la traduction – une mort qui renvoie bien entendu à celle d'un peuple et de sa langue –, traverse toute la préface, plaçant ainsi d'emblée la traduction, réalisée par le poète survivant, sous le signe du deuil.

Il reste à voir quelle stratégie traductive Adler mit en place pour faire entendre ce « dernier bégaiement ».

3 - La traduction comme mise à distance : le chant impossible

a- Le titre en traduction

Adler ne conserve du titre original yiddish, *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, que quelques termes : *dos lid* est traduit par *Lied*, substantif permettant ainsi de combiner à la fois l'exactitude sémantique (bien que d'autres termes puissent être jugés plus adéquats, comme nous le verrons par la suite) et la quasi-homophonie (à ceci près que le [i] yiddish est bref, à la différence du [ie] allemand). Le reste du titre est cependant complètement modifié, le « peuple juif exterminé/massacré » devenant dans la traduction allemande le « dernier Juif » (« letzten Juden »).

Le titre yiddish met d'emblée en lumière le rôle que s'attribue le poète dans le premier chant, à savoir se faire le porte-voix de son peuple que les nazis assassinent : c'est uniquement en leur nom que le sujet lyrique s'autorise à se saisir de sa harpe. La force du titre yiddish réside par ailleurs dans la façon dont les termes « lid » et « oysgehargetn » (le coverbe *oys* apposé au verbe *hargen*¹, tuer, venant exprimer l'idée d'un meurtre du peuple juif dans sa

¹ Selon l'universitaire Earl Jeffrey Richards, le choix que fait Katzenelson du verbe d'origine hébraïque *harge(ne)n* plutôt que d'autres verbes yiddish équivalents, tels que *farnikhtn*, révèle l'influence de l'œuvre de Bialik sur Katzenelson, que David Roskies avait déjà mise en lumière ; ce verbe fait en effet écho, selon le chercheur, au poème que Bialik consacra au pogrom de Kichinev en 1903, « Dans la ville du massacre », en

totalité), se heurtent, s'entrechoquent : il s'agit de chanter *malgré tout*, même lorsqu'un peuple entier est exterminé – le chant faisant office de dernier recours, mais aussi d'acte de résistance. On ne retrouve pas la même force dans le titre choisi par Hermann Adler, qui se concentre sur une seule figure, celle du « dernier Juif », à savoir le poète. Ce titre est bien plus bref que le titre yiddish qui s'étire (comme bien des vers de l'œuvre de Katzenelson), mais aussi plus euphonique (notons ainsi l'allitération en [l] ainsi que le rythme trochaïque) et élégiaque. Alors que le chant de Katzenelson se veut le chant de tout un peuple et pour tout un peuple, le titre d'Adler insiste davantage sur la solitude du sujet lyrique. Enfin, si ce « dernier Juif » renvoie certes au sujet lyrique du début du premier chant, avant que ce dernier n'appelle à lui ses morts, il peut aussi renvoyer au « dernier Juif » survivant après la fin de la guerre – à savoir le traducteur lui-même. Ce sont ainsi la figure du poète et celle du traducteur qui se confondent dans le titre choisi pour cette première traduction allemande.

b- Choix typographique : le poème sur l'espace de la page

La première édition suisse de *Lied vom letzten Juden* est publiée, à la différence de l'édition allemande parue quarante ans plus tard, en format unilingue : l'impossible dialogue entre yiddish et allemand évoqué dans la préface se trouve donc matérialisé dans l'ouvrage lui-même, le format empêchant la coprésence du yiddish et de l'allemand. Comme le remarque à juste titre Peter Davies, l'éditeur et traducteur refuse ainsi au lecteur germanophone l'accès au texte yiddish, le mettant donc d'emblée à distance du témoignage de Katzenelson¹. Si les quinze chants yiddish sont absents, on trouve cependant la première strophe en yiddish transcrit en caractères latins. Placée juste avant la traduction allemande, elle constitue la seule et dernière trace de l'original yiddish dans tout l'ouvrage. À cet égard, si la présence du tout début du texte yiddish rappelle l'existence de l'original « sous » la

hébreu בעיר ההרגה *Be-Ir ha-Haregah*. Richards, Earl Jeffrey, « “Oshventshim” Rhymed with “shtim,” or Finding a Voice on the Way to Auschwitz: Translating Yitzhak Katzenelson's *Dos lid funem oysgehargetn yidishen folk* and Some Interpretative Problems in Translating Shoah Literature », in Buschinger, Danielle, Rosenstein, Roy (éds.), *Jewish Identity and Comparative Studies/Judéité et Comparatisme*, Amiens, Presses du Centre d'Études Médiévales de Picardie, 2019, p. 98-114, ici p. 104.

¹ « In his initial 1951 publication Adler had not included the Yiddish text, meaning that it is hidden and inaccessible to the German reader. This is of a piece with Adler's emphasis on difference: the translation is not presented as a dialogue with the original text, and the German reader is not encouraged to think that the original is accessible. » Davies, Peter, « “Die Juden schießen!”: Translations by Hermann Adler and Wolf Biermann of Yitzhak Katzenelson's epic poem of the Warsaw Ghetto », *Modern Language Review*, vol. 109, n°3, 2014, p.708-725, ici p. 716. Rappelons cependant que les éditions bilingues étaient bien moins présentes sur le marché éditorial dans les années 1950, et que ce choix était évidemment aussi déterminé par des facteurs économiques.

traduction, elle peut aussi matérialiser la disparition de la langue yiddish, absente du reste de l'ouvrage – le deuil de la langue s'accomplissant précisément dans la traduction¹.

Si la structure rigoureuse choisie par Katzenelson pour sa dernière œuvre poétique et testimoniale peut surprendre le lecteur – *a fortiori* le lecteur contemporain –, elle était de toute évidence familière au lecteur-traducteur Hermann Adler : ce dernier avait en effet lui-même recouru presque exclusivement à des formes fixes lors de l'écriture de ses poèmes-témoignages durant la Seconde Guerre mondiale, celles-ci constituant un moyen de trouver une forme d'« ordre » intérieur dans un monde où règne le chaos². Adler fait ainsi preuve, dans sa traduction, de la même rigueur formelle que Katzenelson et recourt à un schéma métrique et rimique identique tout le long du poème, à savoir le mètre iambique et les rimes croisées.

Le premier traducteur allemand fait cependant un choix typographique qui éloigne la traduction de la structure de l'original yiddish : il scinde systématiquement le vers en opérant un retour à la ligne (précédé d'un alinéa) après une ou deux unités métriques.

Sing, Nimm die hohle, ausgehöhlte Harfe. Qual Durchpulst die dünnen Saiten. Wirf die Finger, bang, Wie Herzen schwer, auf sie. Dann: sing ein letztes Mal. Sing, sing des letzten Juden letzten Grabgesang.
--

Cette disposition peut s'expliquer par la longueur des vers, particulièrement pour les derniers chants. Cependant, ce saut de ligne après seulement un ou deux iambes (et non à la moitié du vers), effectué dès les premiers chants – dans lesquels les vers yiddish, très réguliers, sont constitués dans leur grande majorité de six unités métriques – a pour conséquence de déconstruire l'architecture typographique du poème. Alors que le poème yiddish se répartissait en blocs strophiques homogènes lui conférant, au moins visuellement, équilibre et régularité (en dépit de la longueur variable des vers à la fin du poème), la disposition dans la traduction d'Adler produit à l'inverse d'emblée un effet de rupture et de dislocation. Si

¹ Voir à ce sujet Ertel, Rachel, *Brasier de mots*, op. cit., p. 234.

² Voir à ce sujet Phyllis Berg : « Die meisten der im Ghetto entstandenen Gedichte sind streng in Metrum, Rhythmus und ihrer Gliederung. Der Autor schrieb in strenger Zucht, um in einer Welt des Chaos und der Gesetzlosigkeit in sich selbst Ordnung zu finden ». Berg, Phyllis, « Jüdische Themen und das Hiob-Schicksal », in Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, op. cit., p. 91-94.

l'opération de traduction, comme l'énonce Tiphaine Samoyault, constitue nécessairement la mise en morceaux, la « mise en loques »¹ de l'original, celle-ci est, dans la traduction d'Adler, rendue visible sur la page même.

Bien qu'Adler s'éloigne ainsi de la forme du poème yiddish, il faut souligner que le traducteur choisit la même disposition typographique pour la présentation de la première strophe en yiddish transcrit, adaptant ainsi l'original à sa propre traduction et, surtout, laissant croire au lecteur que cette architecture singulière est « fidèle » à l'original.

Les choix formels du premier traducteur de Katzenelson s'avèrent donc ambivalents, à l'image de sa position traductive, entre « piété » envers le poète et son œuvre et liberté nécessaire. Adler prend le parti de l'exactitude eu égard au mètre et à la rime, mais recourt à une disposition typographique qui vient au contraire briser l'équilibre créé par la régularité rythmique et rimique et brouille ainsi les repères du lecteur – ce dernier ne retrouvant pas les quatrains traditionnels, immédiatement reconnaissables. Cette typographie a finalement pour conséquence principale de venir disséminer des blancs sur la page de la traduction, comme autant de silences auxquels se heurte la parole testimoniale et poétique, sans cesse mise en suspens.

c- Le premier chant

Les premières strophes : le souffle coupé

L'œuvre de Katzenelson s'ouvre sur un dialogue entre le sujet lyrique et une voix, un locuteur indéfini qui exhorte le poète à se saisir de sa harpe et à chanter. C'est par cet appel que commence ce premier chant, auquel répond, dès la strophe suivante, le sujet lyrique. Cette première strophe apparaît, si on la compare à la suite du poème, de facture plutôt classique :

¹ « Celle-ci [l'opération de traduction] ne se contente pas de recouvrir d'un autre énoncé l'énoncé de départ, elle entreprend de mettre l'œuvre en loques, en haillons ; de tailler un tout en pièces, de le rendre au discontinu, de porter atteinte à son intégrité. Puisque le texte peut être touché, déporté, transformé, éventuellement malmené, il est fragilisé par la traduction, qui place le même dans un état de différence ». Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, op. cit., p. 50-51.

<p>א. זינג!</p> <p>„זינג ! נעם דיין האַרף אין האַנט, הוייל, אויסגעהאויילט און גרינג, אויף זיינע סטרונעס דין וואַרף דינינע פֿינגער שווער, ווי הערצער, ווי צעווייטיקטע, דאָס ליד דאָס לעצטע זינג, זינג פֿון די לעצטע יִדן אויף אייראָפּעס ערד.“</p>
<p><i>Zing!</i></p> <p>„<i>Zing! Nem dayn harf in hant, hoysl, oysgehoylt un gring, oyf zayne strunes din varf dayne finger shver, vi hertser, vi tseveytikte, dos lid dos letste zing, zing fun di letste yidn oyf eyropes erd.</i>”</p>

La strophe s’ouvre sur l’interjection « Zing ! » qui ponctuera tout ce premier chant, suivie d’une phrase qui s’étend sur l’ensemble de la strophe. On constate une certaine fluidité dans ce premier appel : on ne relève, au niveau prosodique, aucune rupture rythmique (ni rejet ni contre-rejet) et les unités métriques et syntaxiques coïncident parfaitement, chaque vers étant constitué d’une proposition. Seule la syntaxe, avec la postposition de l’ensemble des adjectifs épithètes aux vers 1 et 2, vient perturber la fluidité de la parole dans cette première strophe.

Cet élan, ce souffle lyrique se heurte cependant, dès la strophe suivante, à la réponse du sujet lyrique, qui invoque son incapacité à chanter, son impuissance alors que sa famille a été déportée :

<p>- ווי קען איך זינגען? ווי קען איך עפֿענען מיין מויל, אז איך בין געבליבן איינער נאָר אליין – מיין ווייב און מינינע עופֿעלעך די צוויי – אַ גרויל! מיד גרוילט אַ גרויל...מע וויינט ! איך הער ווייט אַ געוויין–</p>
<p>- <i>Vi ken ikh zingen? vi ken ikh efenen mayn moyl, az ikh bin geblibn eyner nor aleyn – mayn vayb un mayne eyfelekh di tsvey – a groyl! Mikh groylt a groyl... Me veynt ! Ikh her vayt a geveyn –</i></p>

La parole est bien moins fluide et maîtrisée que dans la première strophe : les ruptures syntaxiques, matérialisées par les tirets, témoignent de l’impossibilité de mettre des mots sur l’horreur. La langue se caractérise par les multiples répétitions sous formes de polyptotes, qui expriment la difficulté de la prise de parole, qui se fait par à-coups, mais aussi la souffrance du sujet poétique. L’élan lyrique de la première strophe laisse ainsi place à une tonalité davantage pathétique.

Comment Adler traduit-il ce premier échange ?

<p>Sing!</p> <p>Sing. Nimm die hohle, ausgehöhlte Harfe. Qual Durchpulst die dünnen Saiten. Wirf die Finger, bang, Wie Herzen schwer, auf sie. Dann: sing ein letztes Mal. Sing, sing des letzten Juden letzten Grabgesang.</p> <p>Wie kann ich singen, öffnen meinen Mund, der bebt? Allein bin ich. Sieh: ausgerottet hat der Tod Mein Volk. Verdorrt ist meine Zunge. Furcht nur lebt In mir. Die Fernen schluchzen. Unbeklagt klagt Not.</p>
--

On est d'emblée frappé par la façon dont le rythme et la mélodie de la traduction allemande contrastent avec l'original : Adler supprime pour commencer toutes les exclamations, excepté pour le titre. Le premier appel qui ouvre la strophe et donne l'élan au poème yiddish se clôt ainsi, de façon pour le moins étonnante, sur un point. Par ailleurs, force est de constater que l'on ne retrouve pas, dans la première strophe, la fluidité de l'original : la longue phrase qui embrassait toute la strophe yiddish est coupée en cinq phrases qui s'achèvent pour la plupart au milieu d'un vers, ces coupures créant ainsi de nombreux rejets et contre-rejets. Le procédé de dislocation, constaté au niveau typographique, se retrouve donc au niveau syntaxique. L'effet créé par cette langue heurtée est de surcroît renforcé par le fait qu'Adler calque la syntaxe du poème yiddish en postposant les trois premiers adjectifs épithète (« Wirf die Finger, *bang*, auf Herzen *schwer* »). L'élan qui porte le début du poème de Katzenelson est donc, dans cette première traduction allemande, d'emblée brisé : l'appel semble n'être qu'un lointain écho de l'appel yiddish, vidé de sa force, comme s'il contenait déjà sa propre impossibilité.

On relève également au niveau sémantique de nombreux écarts avec le texte yiddish, écarts dus souvent (mais pas uniquement) à la contrainte de la rime, obligeant le traducteur à de nombreuses modifications : « finger din » est ainsi traduit par « Finger bang » de façon à faire rimer « bang » et « Gesang ». Mais, loin de n'être que de simples chevilles, ces ajouts se révèlent souvent signifiants : dans la deuxième strophe, l'ajout de la relative « der bebt »,

permet certes la rime avec « lebt » ; mais la « bouche tremblante », rappelle aussi le « bégaiement de l'agonisant » évoqué par Adler dans la préface, qui se manifeste dès le début de la traduction par ce rythme saccadé, ce *staccato* comme le désigne le traducteur lui-même.

Si le premier traducteur allemand conserve par endroits l'un des procédés d'écriture les plus saillants dans ce début de poème, à savoir le recours aux répétitions et aux polyptotes (« hoyl, oysgehoylt » est ainsi traduit par « hohl, ausgehöhlt » ; on relève aussi un autre polyptote à la fin de la deuxième strophe, « unbeklagt/klagt »), il efface cependant d'autres procédés d'intensification : « az ikh bin geblibn *eyner nor aleyn* » est ainsi simplement traduit par « Allein bin ich ». De fait, la langue d'Adler se fait dans l'ensemble beaucoup plus sèche et concise ; cet effet est renforcé par la brièveté des phrases, la construction parataxique (là où Katzenelson recourt aux subordonnées « az ikh bin.. ») et le recours à l'asyndète.

Ces deux premières strophes témoignent, d'une part, d'une absence de toute tonalité lyrique ou pathétique au sein de la traduction allemande. Le remplacement systématique des points d'exclamation par de simples points manifeste à cet égard une recherche de sobriété : le lecteur germanophone se trouve ainsi mis à distance de la parole testimoniale et des émotions, de l'empathie qu'elle peut éveiller. Cet effet est renforcé par le processus de dislocation syntaxique, que l'on retrouve d'ailleurs tout au long du poème en traduction allemande, jusque dans les passages narratifs, où la langue de traduction vient sans cesse briser le flux de la narration. Alors que, dans le texte de Katzenelson, les ruptures rythmiques et syntaxiques révèlent la tâche difficile de « traduire » en mots (si l'on considère que tout témoignage implique un processus de traduction¹) ce vécu qui dépasse le langage, la dislocation typographique et syntaxique est, dans la traduction d'Adler, au service d'une langue dépouillée, décharnée : les mots se retrouvent isolés (de nombreuses phrases ne sont constitués que d'un ou deux mots), privés de tout lien – du lien qui unit les mots entre eux mais aussi du lien qui les unit au réel. En déconstruisant ainsi l'allemand, Hermann Adler travaille une langue qui semble s'avouer impuissante à dire le réel indicible, une langue sans cesse ramenée au silence par les blancs, mais aussi par les points (donc les pauses) qui ponctuent l'ensemble de la traduction.

¹ Comme le rappelle Luba Jurgenson, la « mise en mots des expériences extrêmes » est « souvent pensée déjà par leurs auteurs, dans l'original, comme une sorte de “traduction” vers une langue autre que celle du vécu. Au fondement de la restitution de l'expérience, il y aurait ainsi un original “perdu”, inaccessible ». Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éd.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000, op. cit.*, p. 865.

Poétisation et abstraction : la mise à distance du monde génocidaire

Si Hermann Adler façonne une langue de traduction particulièrement sèche et concise, celle-ci n'est pas pour autant exempte d'effets poétiques. Relevons à titre d'exemple deux vers de la deuxième strophe « Furcht nur lebt in mir. / Die Fernen schluchzen », qui combinent, sur le plan phonique, un parallélisme des consonnes [f] et [l] et un chiasme des voyelles [e] et [u] ; la proposition « Die Fernen schluchzen », constitue par ailleurs une hypallage. Ces effets contrastent avec la langue de Katzenelson, qui se fait ici bien plus simple et descriptive (« Ikh her vayt a geveyn ») et multiplie les répétitions et les polyptotes pour exprimer l'effroi (« a groyl ! / Mikh groylt a groyl. Me veynt ! Ikh her vayt a geveyn »). De même, l'évocation à mi-mots de la déportation de la femme et des deux enfants de Katzenelson est supprimée par Adler (nous y reviendrons) et remplacée par une personnification de la mort, devenue l'auteur de l'extermination (« ausgerottet hat der Tod / mein Volk ») – personnification qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la « Fugue de Mort » de Celan (« der Tod ist ein Meister aus Deutschland »). Le recours à ces tropes, absents du texte yiddish, manifeste une tendance à la poétisation du texte dans cette première traduction allemande – poétisation qui fait partie, pour reprendre les termes de Berman, du « système de déformation des textes [...] opérant dans toute traduction¹ ». Là où la langue de Katzenelson, par ses répétitions et ses ruptures, dit l'urgence d'une parole difficilement contrôlable, la langue d'Adler témoigne d'un travail poussé sur la langue et de la recherche d'une certaine harmonie sonore. Si le traducteur rappelle dans la préface les conditions d'émergence du poème témoignage qui expliquent les caractéristiques stylistiques du texte de Katzenelson, sa traduction tend finalement à les effacer et pointe par-là même l'écart qui sépare l'écriture immédiate du témoignage de la traduction après-coup.

Cette tendance à la poétisation est particulièrement visible dans la deuxième partie du chant, où le sujet lyrique appelle à lui ses morts. Car la langue de Katzenelson est alors ancrée de façon très concrète, sans détour, dans le réel génocidaire. Le poète yiddish recourt en effet, dès la fin du premier chant, à une langue qui refuse toute forme d'abstraction. Les lieux de l'extermination sont énumérés, Katzenelson nommant ainsi, comme le formule Christina Pareigis, « la géographie de l'anéantissement par son nom »² : « Kunt ale fun treblinka, fun sovibor, fun oshvenitshim, / fun belzshlits kunt, kunt fun ponari un fun nokh, fun noch, fun

¹ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 49. Selon Berman, l'une des tendances inhérente à l'acte de traduction serait ainsi l'« ennoblissement », la recherche de la « belle forme » (*Ibid.*, p. 57-58).

² « Das Gedicht nennt die Geographie der Vernichtung bei ihren Namen ». Pareigis, Christina, « Trogt zikh a gesang... » : *jiddische Liedlyrik aus den Jahren 1939-1945: Kadye Molodovsky, Yitskhak Katsenelson, Mordechaj Gebirtig*, op. cit., p. 174.

nokh! ». De même, les morts ne sont pas invoqués de façon abstraite : bien au contraire, le poète rend leur présence très concrète dans « chaque pierre », « toutes les flammes », « toutes les fumées » :

<p>שרײַט אַרויס פֿון יעדן זאַמד, פֿון אונטער יעדן שטיין, פֿון אַלע שטויבן שרײַט, פֿון אַלע פֿלאַמען, פֿון יעדן רויך –</p>
<p><i>Shrayt aroys fun yedn zamd, fun unter yedn shteyn, fun ale shtoybn shrayt, fun ale flamen, fun yedn roykh –</i></p>

On est frappé par cette langue attachée au réel dans sa matérialité et sa puissance évocatrice : en recourant au déterminant *yedn* qui scande l'énumération, et surtout en faisant des indénombrables *shtoyb* (poussière) et *roykh* (fumée) des substantifs dénombrables¹, le poète singularise chaque exterminé auquel il rend ainsi son individualité au sein même de ce qui matérialise et symbolise l'extermination et la destruction.

Dans les dernières strophes, la langue se fait particulièrement crue et rappelle le sort réservé aux corps :

<p>זײַדעס, באַבעס, מאַמעס מיט די קינדערלעך אין שויס – קומט, בײַנער ייִדישע פֿון פּראָשקעס, פֿון שטיקלעך זײַף.</p>
<p><i>Zeydes, bobes, mames mit di kinderlekh in shoys – kumt, beyner yidishe fun proshkes, fun shtiklekh zeyf.</i></p>

Dans sa traduction, Adler conserve l'énumération des lieux du massacre : « Kommt alle von Treblinka, kommt von Auschwitz, kommt von Sowibor, / von Belzets kommt, kommt von Ponari ! [...] ». En revanche le traducteur tend à atténuer la dimension concrète et matérielle de la langue de Katzenelson :

<p>Schreit auf aus Schutt und Kot, schreit auf aus jedem Stein, Schreit aus dem Staub am Weg, aus jedem Flammenscheit! [...] Kein Greis, Kein Vater, keine Mutter fehle, keiner Mutter Kind. Kommt, jüdische Gebeine, kommt zu mir: verpulvert. Und verseift.</p>

¹ Zhychliniski, dans son poème « Shraybn lider », recourt au même procédé en évoquant les « six millions de fumées » (« seks milionen roykh »). Zychlinski, Rajzel, *Harbstike skvern*, 1969, New-York, p. 75.

Adler ne rend pas l'effet créé par l'expression « ale shtoybn » : il supprime le pluriel et recourt à une expression bien plus commune (« Staub am Weg ») ; et, surtout, le traducteur supprime le lexème « roykhn », inextricablement lié au monde concentrationnaire, et traduit le substantif « flamen » par un terme poétique et archaïque, « Flammenscheit ».

À la fin du chant, si Adler conserve la référence au savon, le participe passé « verseift » atténue la brutalité réaliste de l'image à laquelle recourt Katzenelson (« shtiklekh zayf »). Alors que Katzenelson travaille une langue aussi concrète que possible, une langue « figé[e] sur le réel », « englué[e], pris[e] dans la gangue du matériel », pour reprendre les termes de Rachel Ertel¹, les choix traductifs d'Adler tendent à rendre la langue de traduction bien plus abstraite, et, *in fine*, à mettre le lecteur à distance du réel génocidaire.

Cette tendance à privilégier l'abstrait au concret est manifeste dans la dernière partie du chant, qui décrit une vision rappelant les danses macabres :

א ווייז זיך מיר, מיין פֿאַלק, באַווייז זיך, שטרעק די הענט
ארויס פֿון גריבער טיף און מיילן־לאַנג און אָנגעפראָפט געדיכט,
שיכט אונטער שיכט, מיט קאַלך באַגאָסן און פֿאַרברענט,
אָרויף! אָרויף! שטייגט פֿון דער אונטערשטער, דער טיפֿסטער שיכט!

*O vayz zikh mir, mayn folk, bavayz zikh, shtrek di hent
aroyf fun griber tif in mayln-lang un ongepropt gedikht,
shikht unter shikht, mit kalkh bagosn un farbrent,
aroyf! Aroyf! Shtaygt fun der untershter, der tifster shikht!*

Erscheine mir,
mein Volk, erscheine! Hand nach Hand

entringe sich
den ungezählten Gräbern. Schwört. Bezeugt.
Mahnt. Mahnt.
Verstumme, kalkbegossen. Und verbrannt.
Herauf!
Herauf! Entschwundene, aus tiefsten Tiefen steigt!

¹ Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, op. cit., p. 144.

<p>קומט, געטריקנטע, צעמאלענע, צעריבענע, קומט, שטעלט זיך אויס, אין א קאראהאָד, אַ ראָד אַ גרויסן אַרום מיר, איין גרויסע רייף –</p>
<p><i>Kumt, getriknte, tsemolene, tseribene, kumt, shtelt zikh oys, in a karahod, a rod a groys arum mir, eyn groyse reyf –</i></p>

<p>Kommt, Ausgetrocknete, Zermahlene, Zerriebene! Der Wind Versammle euch. Umringt, Getötete, mich! Steht gebannt. Versteift.</p>

Adler ne rend pas la danse macabre mise en scène par le poète yiddish dans toute sa précision et sa puissance visuelle : l'image saisissante des morts sortant des fosses les mains tendues est rendue de façon bien plus vague (on ne retrouve ni les mains tendues, ni la description détaillée des fosses, remplacée par des tombeaux) et laisse rapidement place, dès le deuxième vers, à des impératifs absents de l'original yiddish (« Schwört », « bezeugt », mahnt ») – impératifs donnant ainsi aux morts un rôle de témoin dont la parole semble désormais adressée directement au lecteur germanophone. Il semble qu'Adler ait préféré, dans ce passage, rappeler au lecteur allemand la fonction de l'œuvre-témoignage plutôt que de laisser celui-ci être happé par la succession des images. Dans la suite de la scène, la danse macabre est, de la même façon, rendue avec bien moins de précision, les multiples substantifs décrivant la ronde des morts (« rod », « karahod », « reyf ») étant encore une fois supprimés et remplacés par un seul verbe (« umringt mich ») qui seul évoque, de façon moins concrète, la danse des exterminés.

La mise à distance de la parole testimoniale passe par des choix formels, rythmiques et syntaxiques, mais aussi par des choix sémantiques qui, tout en participant d'une certaine poétisation, privilégient l'abstrait au concret de l'expérience extrême. Le premier traducteur allemand ne donne donc à voir au lecteur allemand que de manière très atténuée le réel du monde génocidaire ainsi que les visions macabres du poète yiddish : tout se passe comme si l'horreur ne pouvait (ou ne devait) être, après coup, regardée en face.

La place de l'intertexte biblique et de la symbolique religieuse : de la mémoire juive au lecteur chrétien

Si la traduction semble moins ancrée dans le monde génocidaire, c'est aussi en raison de la récurrence d'un autre référent dans la traduction d'Adler, qui vient tantôt s'ajouter, tantôt se substituer au référent génocidaire : le référent biblique. On a vu que les citations

bibliques (tout particulièrement les Psaumes et les Livres des Prophètes Jérémie et Ézéchiël) parcouraient l'ensemble de l'œuvre de Katzenelson, à commencer par le premier chant, qui s'ouvre sur une citation du psaume 137. Or, la présence du texte biblique est encore renforcée dans la traduction d'Adler. Cela apparaît de façon manifeste dans le passage que nous venons d'analyser, à savoir la description de la danse macabre : Adler supprime en effet dans sa traduction deux termes qui, dans le texte yiddish, renvoient aux charniers et s'avèrent donc indissociablement liés au monde génocidaire : « gribn » (fosses) et « shikht » (couche). Ces deux termes, dont la traduction exacte aurait été *Gruben* et *Schicht* sont remplacés dans la traduction respectivement par « Gräbern » et « tiefsten Tiefen ». Or, non seulement ces termes allemands effacent le référent génocidaire, mais ils donnent de surcroît à la traduction une tonalité plus religieuse : l'évocation des « profondeurs », mais aussi et surtout des « tombeaux » à la place des « fosses », inscrivent la traduction de façon explicite dans l'univers biblique, la danse macabre renvoyant désormais directement à la résurrection des ossements après la prophétie d'Ézéchiël¹. On retrouve d'ailleurs, dans la traduction allemande, une référence directe à cette prophétie dès la strophe 7, où Adler traduit le dernier vers « zits oyf di khurves fun dem oysgehargetn fun folk un zing ! » par « Dann : setze dich auf Knochenreste Ausgerotteter. Und sing. ». La traduction de « khurves » (ruines) par « Knochenreste » semble de nouveau un moyen pour Adler de renvoyer aux « ossements » de la prophétie d'Ézéchiël ; dans le même temps, l'image et l'effet sonore produit par les allitérations en [r] et [t] confèrent cette fois-ci à la traduction davantage de matérialité et de puissance visuelle.

Au-delà des citations bibliques, Adler ponctue également ce premier chant de motifs à la symbolique religieuse et biblique, à commencer par le motif du sable. Si ce motif est certes aussi présent dans le texte de Katzenelson (on retrouve une occurrence dans le premier chant, strophe 9 : « shrayt aroys fun yedn *zamd*, fun unter yedn *shteyn* »), il est bien plus présent et mis en exergue dans la traduction allemande : on le retrouve à la strophe 13 (« *entkriecht dem Sand* »), mais aussi à la strophe 8, dont voici les deux derniers vers en yiddish et en allemand :

ווו זענען מײנע טױטע ? איך זוך די טױטע מײנע, גאָט, אין יעדן מיסט, אין יעדן בערגל אַש : - אָ, זאָגט מיר ווו איר זענט ?
<i>Vu zenen mayne toyte? Ikh zikh di toyte mayne, got, in yedn mist, in yedn bergl ash : - o, zagt mir vu ir zent ?</i>

¹ Chapitre 37, verset 13.

Wo sind die Toten, Gott? Ich suche sie im Mist Vergeblich. Und im Aschenhaufen. Und im Sand.
--

Adler conserve et traduit les deux termes « mist » (« Mist ») et « bergl ash » (Aschenhaufen) mais il ajoute un dernier motif, le sable. Le terme « Sand » a certes l'avantage de présenter une certaine proximité phonique avec le verbe yiddish « zent » ; c'est en tout cas sur ce motif, et non plus sur le référent génocidaire (« Aschenhaufen ») que se clôt la strophe.

La force et la singularité du texte de Katzenelson résident dans la façon dont se bousculent le présent, l'horreur dans son immédiateté et les temps bibliques, l'expérience singulière de l'extrême et la mémoire collective juive. Comme le résume Rachel Ertel, « la grandeur de ce poème, c'est de mêler les matériaux terrifiants du présent et la sédimentation des siècles dans l'individu comme dans l'être collectif de l'écriture¹ ». Si l'on retrouve ces multiples sédiments dans la traduction d'Adler, celle-ci tend à davantage s'inscrire dans la mémoire collective que dans l'expérience singulière et indicible du monde génocidaire. À cet égard, la récurrence de citations bibliques et de motifs à la symbolique religieuse permet de rendre l'horreur intelligible et le témoignage partageable – au lecteur germanophone, mais aussi, comme on l'a vu dans la préface, au lecteur chrétien.

Et de fait, c'est précisément cette adresse au lecteur chrétien qui a déterminé semble-t-il nombre de choix traductifs d'Adler et explique l'ajout des motifs et références bibliques, mais aussi l'adaptation de certains passages concernant le rapport du sujet lyrique à Dieu. Le témoignage de Katzenelson est, comme on l'a vu dès le premier chant, structuré par des dialogues. Ce faisant, le poète multiplie les adresses à sa femme déportée (voir le chant 11) ou aux prisonniers du ghetto de Varsovie. Mais ce sont aussi les appels à Dieu qui ponctuent tout le témoignage, appels souvent empreints de colère, voire de rage. Et c'est alors, comme dans bien des témoignages yiddish de la Shoah, la présence même de Dieu qui est remise en question, Katzenelson convoquant ainsi ce que Rachel Ertel nomme une « théologie négative »². C'est le cas dès le premier chant, où la présence de Dieu n'est toujours évoquée que de façon hypothétique, le doute étant exprimé soit par le recours à la subordonnée en « oyb » (zukh im oyf dort oybn, *oyb* er iz nokh do », strophe 3), soit par le mode conditionnel

¹ Ertel, Rachel, « Postface », in Katzenelson, Yitskhok, *Le chant du peuple juif assassiné*, op. cit., p. 142.

² *Ibid.*, p. 141.

(« vi s'volt geven a got dort in di himlen... », strophe 7). Or, si Adler conserve ce mode de l'hypothétique dans la strophe 7 en recourant à la structure *als* + subjonctif I, équivalent du *vi* + conditionnel (« als lebe Gott »), il modifie la subordonnée conditionnelle de la strophe 3 et la transforme en une question tout autre : « Ob Gott noch denkt? ». Ce n'est plus la présence de Dieu, mais sa pensée qui est, étonnamment, remise en question. Le choix du verbe, qui vient clore le vers, est bien sûr aussi guidé par la contrainte de la rime (« denkt » / « versenkt ») ; mais il n'empêche que par ce terme, Adler efface les doutes exprimés dans l'original yiddish quant à la présence de Dieu.

Dans sa préface, Hermann Adler pointait les passages pouvant heurter le lecteur chrétien, comme si celui-ci anticipait ses réactions à la lecture du texte : le traducteur est finalement allé plus loin en lissant certains passages, proposant ainsi une lecture plutôt lénifiante du témoignage de Katzenelson quant au rapport du poète à Dieu. Cette tendance à tordre le texte yiddish pour l'adapter au lecteur chrétien apparaît de façon flagrante dans les chants suivants, dans lesquels Adler procède à des ajouts lui permettant de glisser dans le texte des références explicites à la figure christique¹. Si de telles interventions du traducteur invitent à s'interroger sur l'éthique que suppose la traduction du témoignage, elles sont surtout révélatrices d'une tendance plus globale, propre aux traductions des témoignages de la Shoah. Comme le montre Naomi Sideman dans son ouvrage *Faithfull Renderings*, traduire les témoignages de la Shoah – et tout particulièrement les témoignages yiddish – consiste aussi à transmettre les textes écrits par des témoins juifs au lecteur non-juif². Or, ce passage vers le lectorat non-juif ne se fait pas sans heurts (en particulier dans les premières traductions réalisées dans l'immédiate après-guerre) et a souvent poussé les traducteurs à tordre le texte original pour l'adapter au nouveau lectorat, quitte à lisser le texte, à supprimer les références à l'histoire juive, mais aussi à le priver de sa radicalité³. De fait, la rage – tournée vers Dieu – qui résonne dans le témoignage de Katzenelson, allant parfois jusqu'au blasphème (voir le chant 9), est bien plus difficile à percevoir dans la traduction allemande. La traduction du

¹ Voir par exemple le chant « Milagasse » : « Sahst du den Sohn von Nazareth ? Er ging / mit unserem Volk, das in die Milagasse zog » (*Lied vom letzten Juden*, p. 80).

² Comme le remarque à juste titre Naomi Seidman, « The literature of the Holocaust [...] is the first significant body of texts in Jewish languages since the Bible to « cross over » into non-Jewish territory and to do so through charged Jewish-Christian territory [...] ». Seidman, Naomi, *Faithfull renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, *op. cit.* p. 13.

³ Naomi Seidman étudie ainsi la traduction/adaptation française du témoignage d'Elie Wiesel, *Un di velt hot geshvign*, publiée en 1958 : « The French reworking of *un di velt hot geshvign* and Mauriac's framing of this text together suggest that *La Nuit* – read so consistently as authentically Jewish, autobiographical, direct – can be read as a compromise between Jewish expression and the capacities and desires of non-Jewish readers, Mauriac first among them ». *Ibid.*, p.229.

dernier chant montre cependant que le traducteur n'épargne pas pour autant les Chrétiens quant à leur responsabilité dans le génocide, qu'elle fût active ou passive¹.

De l'effacement du poète au dévoilement du sujet traduisant – pour une poétique du silence

Adler procède dans cette œuvre traductive à la fois à des ajouts de référents absents du texte yiddish, mais aussi à de nombreuses suppressions : outre l'effacement partiel du référent génocidaire, le traducteur allemand supprime également, dans le premier chant, l'ensemble des références biographiques, consistant en des allusions à la déportation de la femme et des deux enfants de Katzenelson, tous deux nommés à la strophe 4. On a vu qu'Adler ne revenait pas dans la préface, même brièvement, sur la vie de Katzenelson, préférant faire du poète une figure symbolique de poète martyr plutôt que de décrire l'individu dans toute sa singularité ; le premier chant tend donc de la même façon à mettre à distance, voire à effacer la figure du poète yiddish. Dans le même temps, la suppression de ces allusions à la déportation de la famille de Katzenelson confirme l'absence de pathétisme dans ce premier chant. Voici la traduction – ou plutôt, en l'occurrence, l'adaptation – de ces deux strophes en allemand :

ווי קען איך זינגען? ווי קען איך עפֿענען מיין מויל, אז איך בין געבליבן איינער נאָר אליין – מיין ווייב און מיניע עופֿעלעך די צוויי – אַ גרויל ! מיך גרוילט אַ גרויל...מע וויינט ! איך הער ווייט אַ געוויין –
- Vi ken ikh zingen? Vi ken ikh efenen mayn moyl, az ikh bin geblibn eyner nor aley – mayn vayb un mayne eyfelekh di tsvey – a groyl! Mikh groylt a groyl... Me veynt! Ikh her vayt a geveyn –

Wie kann ich singen, öffnen meinen Mund, der bebt? Allein bin ich. Sieh: ausgerottet hat der Tod Mein Volk. Verdorrt ist meine Zunge. Furcht nur lebt In mir. Die Fernen schluchzen. Unbeklagt klagt Not.
--

¹ Dans le dernier chant, Adler traduit ainsi le premier vers de la deuxième strophe : « Farvos ? O, fregt nit, keyner nit – Favos ? vayl yeder veys es, fun dem bestn biz tsum ergstn goy. » / « « Nicht frage du. Und niemand frage dich. Denn: schuldig ist der schlechteste und auch der beste Christ ». *Lied vom letzten Juden*, p. 95. Alors que Katzenelson dénonce la prétendue ignorance des non-Juifs, Adler se fait plus direct et radical en pointant la culpabilité collective des Chrétiens.

ווי קען איך זינגען? ווי קען איך אויפהייבן מיין קאָפּ?
 מיין ווייב אוועקגעפֿירט, און מיין בנציונקען און יאַמעלען – אַ קינד –
 איך האָב זיי ניט בני מיר דאָ, און זיי לאָזן מיר ניט אָפּ!
 אַ שאַטנס פֿינצטערע פֿון מיניע ליכטיקסטע, אַ שאַטנס קאַלט און בלינד!

- *vi ken ikh zingen ? vi ken ikh oyfheybn mayn kop?*
Mayn vayb averkgefirt, un mayn Bentsionken un Yomelen – a kind –
ikh hob zey nit bay mir do, un zey lozn mikh nit op!
A shotns fintstere fun mayne likhtikste, a shotns kalt un blind!

Wie soll
 ich singen? Singen, weil ich lebe? Wehe mir!
 Aus totem Mund,
 hörst du, tönt Klage. Wenn ich schweige, hallt
 Der Schrei
 Verstummt. Sie umschleichen mich. Wo sind sie? Hier?
 Hier nicht. Und nie.
 Und nirgends. Schatten mahnen. Blind. Und kalt.

La traduction allemande évoque non plus la déportation de la famille de Katzenelson en particulier, mais l'extermination du peuple juif, le traducteur conférant ainsi au propos une portée plus générale. Mais ce n'est pas tout : Adler procède également à des ajouts qui se révèlent particulièrement éclairants. On est en effet frappé par la présence de termes renvoyant de façon évidente à la voix poétique, à la possibilité (ou l'impossibilité) pour le poète et ses morts de prendre la parole : ainsi le motif de la bouche est renforcé à la deuxième strophe par l'ajout de la relative (« der bebt ») et est également présent à la strophe 4 de la traduction alors qu'il est absent dans l'original yiddish. Adler introduit par ailleurs à la strophe 2 le motif de la langue. Il semble que les modifications opérées par Adler dans ces strophes sont l'occasion de glisser dans la traduction des réflexions méta-poétiques, ou, pourrait-on dire, métatraductives. On s'est déjà penché sur l'ajout de la relative « der bebt », faisant directement écho aux propos d'Adler dans la préface et à cette langue bégayante à laquelle il recourt dans sa traduction. Dans la strophe 4, on remarque que le traducteur, tout en remaniant entièrement le contenu de la strophe, conserve et même renforce la présence du sujet lyrique par le recours au pronom personnel « ich », dont on retrouve quatre occurrences dans la traduction allemande contre trois dans l'original yiddish. Or, ces passages à la première personne sont complètement modifiés dans la traduction. Prenons pour commencer le premier vers : « Vi ken ikh zingen? Vi ken ikh oyfheybn mayn kop ? » / « wie soll ich singen? Singen, weil ich lebe? Wehe mir! ». Adler supprime la deuxième question et la remplace par une autre question qui vient prolonger, préciser et déplacer le sens de la première. Dans le texte de Katzenelson, le sujet lyrique ne peut chanter car il se retrouve seul,

sans ses morts : c'est cette solitude, comme le poète l'explique dès la deuxième strophe (« Vi ken ikh zingen, az ikh bin geblibn eyner nor alein »), qui rend le chant impossible. Dans la traduction d'Adler, cette impossibilité trouve son origine ailleurs, et le traducteur l'énonce sous forme de paradoxe : d'une part, c'est parce que le sujet lyrique vit qu'il peut chanter. Pourtant, cette évidence est d'emblée remise – littéralement – en question : « Singen, weil ich lebe? ». Car c'est aussi cette condition de (sur)vivant qui rend le chant et la parole impossible. Par cet ajout, c'est bien la voix du sujet traduisant qui se fait entendre : car ce « je » qui vit renvoie de toute évidence moins au poète yiddish, déjà « agonisant » au moment de l'écriture du poème, selon les termes d'Adler, qu'à celui qui a survécu, à savoir le traducteur lui-même. C'est donc la possibilité de la parole poétique, mais aussi, semble-t-il, de l'acte traductif, la possibilité de porter, en tant que (sur)vivant – une condition qui constitue, selon les termes d'Alexis Nouss, une « trahison » vis-à-vis des morts¹ –, la parole du poète assassiné, qui est interrogée dans la traduction allemande.

La strophe allemande se prolonge dans une dialectique du cri et du silence, qui se substitue à la dialectique de l'ombre et de la lumière présente dans le texte yiddish (« o shotns fintstere fun mayne likhtikste »). Alors que, dans le texte de Katzenelson, les ombres des morts viennent hanter le poète, ce sont, dans la traduction allemande, leurs plaintes qui se font entendre dès lors que le sujet lyrique se tait (« Wenn ich schweige, hallt / Der Schrei Verstummt »). Ainsi, si le sujet (sur)vivant ne peut chanter, la seule issue semble le silence, que le suspens créé par l'enjambement (« hallt/der Schrei ») rend audible – un silence qui se fait la chambre d'échos des voix de ceux qui se sont tus (l'ensemble des Juifs exterminés, mais aussi le poète yiddish lui-même), de leur « cri sans voix »², comme le dit Katzenelson lui-même, ce cri venu de la « bouche morte » (« Aus totem Mund »). Et c'est précisément ce cri que le lecteur allemand est finalement invité à écouter (« Hörst du »), rendu audible par la voix et le silence du traducteur.

¹ « Pour réintégrer le monde des vivants, le survivant doit oublier qu'il a fait partie du monde des morts, oublier celui qu'il était cependant que cette mémoire fonde précisément son identité. Il doit mourir à ce qui était sa mort. Dès lors, comment parler au nom de celui qu'il n'est plus ? Double trahison : envers les morts et envers lui-même. Il y a césure, non-correspondance, entre ce qu'il était là-bas et ce qu'il est aujourd'hui. À l'impossible de la parole s'ajoute l'impossible de la mémoire ». Nouss, Alexis, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *Études françaises*, vol. 34, n°1, 1998, p. 87-104, ici p. 103.

² Cette dialectique de la parole et du silence est aussi présente aussi dans le texte de Katzenelson, mais de façon différente, comme le montre un passage du chant 2 (strophe 11) dans lequel le sujet lyrique s'adresse à sa femme morte : « Kum, shwayndike un azoy fil sogndike » / « Her, Schweigende, aus tiefer Stummheit Sprechende ! ». Chez Katzenelson, parole et silence sont présentés comme deux actes simultanés : le silence des morts est *parlant* ; chez Adler, la parole se fait *depuis* le « profond » silence, ou plutôt le mutisme, elle s'origine dans ce mutisme. Le silence devient ainsi, dans la traduction d'Adler, condition d'émergence de la parole.

C'est donc, en filigrane, sa propre condition et sa poétique de traduction que semble énoncer Adler dans cette strophe entièrement remaniée : une poétique du silence, instaurée tant par les blancs qui recouvrent la page que par les nombreux points, les pauses et les moments de suspens qui ponctuent les chants, mais aussi par les stratégies de distanciation mises en place par le poète traducteur. Une telle poétique pourrait être résumée par les mots de Paul Celan : « Ein Wort nach dem Bilde des Schweigens »¹.

Traduire la langue « anéantie », c'est, selon, Rachel Ertel, « inscrire la mort dans la langue d'arrivée »². Cette définition semble pouvoir s'appliquer à la poétique de traduction d'Adler, qui disloque, dépouille la syntaxe allemande, y inscrivant ainsi la disparition de la langue yiddish et la mort du poète. Si ce travail sur la langue allemande entre en dialogue avec le travail poétique des grands poètes juifs de langue allemande après 1945, il contraste aussi étonnamment avec la propre œuvre poétique d'Adler écrite pendant la Seconde Guerre mondiale : alors que, pendant le génocide, le recours à des formes fixes et à une langue classique inscrite dans la tradition allemande constituait pour Hermann Adler autant de points d'appui et de repères en des temps d'horreur et de chaos, une telle poétique semble, après 1945, devenue impossible. Le nouvel espace-temps dans lequel s'inscrit la traduction réclame de toute évidence un travail de déconstruction de cette langue devenue « langue des bourreaux ». Pour autant – et c'est là un paradoxe de la traduction d'Adler –, le témoignage traduit n'est pas exempt de recherche poétique, voire de poétisation.

Si ces stratégies traductives dessinent une poétique de traduction, elles manifestent aussi une certaine politique de traduction, indissociablement liée au lectorat auquel l'œuvre traductive s'adresse : car, comme a pu le montrer Peter Davies, les choix traductifs d'Adler, par la mise à distance qu'ils instaurent, ont aussi pour conséquence d'empêcher toute forme d'empathie ou d'« identification »³ du lecteur allemand avec la victime juive. L'écriture de l'original, caractérisée par son immédiateté et sa force émotionnelle, laisse ainsi place, comme on a pu le voir, à une écriture bien plus réflexive, ne cessant de rappeler et d'interroger le rôle de l'œuvre-témoignage.

¹ « Dies ist ein Wort, das neben den Worten einherging, / ein Wort nach dem Bilde des Schweigens ». Vers extraits du poème « Strahne », Celan, Paul, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005, p. 66.

² Ertel, Rachel, *Brasier de mots*, *op. cit.*, p. 245.

³ « It is not a 'smooth' translation that ingratiate itself with the reader. The broken syntax means that it is at times hard to follow the narrative (often frustratingly so): the reader is forced to focus on interpretation rather than story, and is denied easy identification with the victims ». Davies, Peter, « "Die Juden schießen!": Translations by Hermann Adler and Wolf Biermann of Yitzhak Katzenelson's epic poem of the Warsaw Ghetto », *Modern Language Review*, *op. cit.*, p. 716.

Rappelons qu'Adler n'a publié aucune œuvre poétique personnelle écrite après la guerre : c'est par la traduction que ce dernier a poursuivi son œuvre, l'œuvre d'une « mémoire survivante », pour reprendre les termes d'Alexis Nouss au sujet de Celan, une mémoire qui « n'oppose plus ni la vie et la mort, ni le passé et le présent, ni le témoin et celui qui vient après. Elle se fait voix, simple voix, échappant à la responsabilité de celui qui parle pour n'exister que dans celle qui écoute »¹.

C - *Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* (Wolf Biermann, 1994) : traduire le cri

1 - Aux origines de la première retraduction : l'historien Arno Lustiger

La traduction de Hermann Adler, marquée par le deuil et interrogeant la possibilité d'écrire et de traduire en allemand après 1945, se révèle indissociablement liée à la culture germanophone d'après-guerre et à un certain état de la langue allemande. Et pourtant, ce n'est que quarante ans plus tard que cette traduction a paru en Allemagne. Or, un tel décalage temporel expose nécessairement la traduction au risque d'une inadéquation avec la nouvelle culture d'accueil dans laquelle elle est censée s'inscrire – *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'un texte lié intimement à celle-ci. Et de fait, cette publication tardive a éveillé presque immédiatement en Allemagne un désir de retraduction. Arno Lustiger, ancien déporté et historien spécialiste de la résistance juive pendant la Seconde Guerre mondiale, à l'origine du premier projet de retraduction, explique ainsi :

Seit Jahren sammle ich Dokumente des jüdischen Widerstandes gegen die Nazi-Diktatur. Mich empörte schon immer eine verbreitete Legende, die da behauptet, unser Volk habe sich ohne jegliche Gegenwehr abschlagen lassen. Als ich mich daran machte, diese Dokumente in einem Buch zu bündeln, wurde mir klar, dass zu viel Material den Rahmen einer solchen Sammlung sprengt. Aber eins sollte unbedingt mit in mein Buch: ein paar Strophen aus dem bedeutendsten Poem über die Schoa, geschrieben von dem Dichter Jizchak Katzenelson. Es ging mir besonders um die Passagen, in denen der Dichter vom Aufstand im Warschauer Ghetto berichtet, an der er teilnahm.

Ich kannte sehr wohl eine ältere deutsche Übersetzung, sie stammt von Hermann Adler und erschien kurz nach dem Krieg. Weil ich aber das jiddische Original kenne, war ich nicht glücklich mit dieser deutschen Version. Ich wollte also deutsche Verse, die der poetischen und politischen Kraft des jiddischen Originals entsprechen. Und so bat ich meinen Freund Wolf Biermann, sich an Katzenelsons Versen zu versuchen. Er tat mir den Gefallen. Aber dann ließ ihn dieses Werk nicht mehr los. So verführte ich – ohne es darauf anzulegen – den Dichter und Sänger, das gesamte Poem von

¹ Nouss, Alexis, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *Études françaises*, op. cit., p. 103.

Jizchak Katzenelson in ein Deutsch zu bringen, das stark und lebendig genug ist, um auch junge Menschen in diesem Land zu erreichen und womöglich zu erschüttern¹.

Ce projet de retraduction s'inscrit ici clairement contre la traduction précédente, bien que Lustiger n'explique pas en détail les raisons de son insatisfaction vis-à-vis de la traduction d'Adler. La retraduction est en tout cas motivée par des raisons tout à la fois poétiques et politiques : il s'agit de proposer une traduction à même de rendre la force poétique de l'original, mais aussi de toucher, d'ébranler la jeune génération et de poursuivre ainsi le travail de transmission du poème-témoignage aux nouvelles générations allemandes. À cet égard, Lustiger réclame le recours à un allemand « fort et vivant » à même de toucher les plus jeunes. Alors que la première traduction allemande était marquée par des stratégies de mise à distance qui disaient la difficulté, voire l'impossibilité de cet acte traductif dans l'immédiate après-guerre, ce nouveau projet traductif est placé sous le signe du rapprochement – un rapprochement tout à la fois de l'original yiddish et du nouveau lectorat allemand.

Arno Lustiger fait appel, pour cette retraduction, à une voix bien connue en Allemagne, à savoir Wolf Biermann, poète et chansonnier originaire de la RDA. Si Biermann avait déjà traduit depuis de nombreuses langues (russe, espagnol, français et anglais avec ses traductions des sonnets de Shakespeare), il s'agissait là de son premier projet de traduction depuis le yiddish. Et de fait, le poète n'avait alors aucune connaissance de cette langue : Arno Lustiger fait ainsi le choix non d'un traducteur spécialiste, ou du moins connaisseur du yiddish, mais d'une figure populaire à même d'offrir à l'œuvre de Katzenelson un large lectorat.

2 - Le projet traductif de Wolf Biermann

a – Un projet personnel et collectif

Les premières lignes de la préface de l'ouvrage en grand format publié en 1994 sont l'occasion pour Biermann de présenter son projet traductif et d'en expliquer la nécessité. D'emblée, le poète traducteur inscrit ce projet de retraduction dans le contexte culturel de l'époque, pointant les failles de la culture mémorielle allemande et le sentiment de lassitude ou d'indifférence de la jeune génération : « Die magische Zahl 6 Millionen will keiner mehr hören. Das Publikum würde ungnädig gähnen – die einen wissen es, und die anderen wissen

¹ Lustiger, Arno, in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargem jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*, op. cit., p. 229.

es besser. Aber ein Gedicht, ein schönes Gedicht über das Allerhässlichste auf Erden mag manchen noch bewegen »¹. Tout comme Arno Lustiger, Wolf Biermann donne ainsi à sa retraduction une fonction éminemment politique et sociale. Mais les motifs invoqués par Biermann sont aussi personnels : le poète-traducteur évoque dès la première page la mort de son père, déporté à Auschwitz. C'est ce traumatisme qui, selon Biermann, a éveillé et maintenu tout au long de son travail son désir de traduction : « Bei all dem trieb mich auch der lebenslängliche Affekt, immer wieder den Tod meines Vaters zu besiegen ² ». Si de tels propos, conférant à l'acte de traduction un caractère intime – la pratique traductive étant censée participer en l'occurrence du travail de deuil –, sont courants chez les traducteurs du yiddish, ils constituent une exception chez les traducteurs du yiddish vers l'allemand. Biermann, par cette mise en scène, donne ainsi explicitement à sa traduction une dimension à la fois collective, car ancrée dans la société allemande de l'époque, et personnelle, et justifie du même coup l'entreprise de traduction d'une langue qu'il connaissait à peine avant de commencer ce projet de traduction.

b - La traduction du yiddish assumée

Dans la postface, rédigée également par Biermann, ce dernier revient, dans un ton volontiers provocateur, sur son rapport au yiddish et à la traduction. Si le traducteur ne nie pas la difficulté de la tâche, il récuse d'emblée l'idée selon laquelle il serait impossible de traduire le yiddish vers l'allemand : « Ein jiddisches Gedicht oder Lied gut ins Deutsche rüberzuziehn, das ist nicht so einfach, wie ich dachte. Und manche, die weder Jiddisch noch Deutsch können, raunen bedeutungswabernd: das ist unmöglich!³ ». Comme nous avons pu le mentionner dans la première partie de ce travail, Biermann bouscule par ailleurs les représentations figées des deux langues, entre « langues des victimes » et « langue des bourreaux », encore très souvent invoquées chez les traducteurs allemands des années 1990 : il ne s'agit pas de traduire dans « la » langue allemande, une langue chargée symboliquement, mais de traduire dans « sa » propre langue allemande, façonnée entre autres par les poètes qui l'ont précédé⁴.

¹ Biermann, Wolf, « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehartem jidishn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 9.

³ Biermann, Wolf, « Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers) », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehartem jidishn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 203.

⁴ « Ich habe die herzerreißenden jiddischen Verse nun in meine kopfzerbrechliche deutsche Sprache gebracht. Der Umstand, dass dieses Gedicht der Opfer ausgerechnet in die Sprache der Täter transportiert werden muss,

En affirmant ainsi la possibilité de traduire le yiddish vers l'allemand, Biermann prend le contrepied du discours d'Adler. On a certes vu que la légitimité de l'acte de traduction du yiddish vers l'allemand n'était, à partir des années 1990, plus remise en question ; mais il était rare que le geste traductif soit ainsi revendiqué et pleinement assumé. En cela, le discours de Biermann constitue encore une fois un cas à part.

Biermann va encore plus loin en revendiquant son statut de traducteur amateur – que ce soit pour le yiddish ou pour les autres langues qu'il a pu traduire auparavant :

Der Leser soll wissen, dass ich im Laufe der letzten dreißig Jahre allerhand Lieder und Gedichte aus dem Russischen, aus dem Schwedischen, aus dem Englischen und Spanischen und Französischen und sogar Hebräischen in mein Deutsch gebracht habe. Natürlich verstehe ich all diese Sprachen nicht, oder bei weitem nicht so gut, wie der wohlmeinende Dilettant vermuten könnte.

Ich will es kurz und provokant sagen: Man muss kein einziges Wort einer Sprache verstehen, aus der man ein Gedicht oder ein Lied nachdichtet¹.

Ces propos sont loin de n'être qu'une simple provocation : ils sont bien plutôt révélateurs d'un certain rapport à la traduction, et surtout d'un certain éthos du poète traducteur, ou traducteur poète. Car selon Biermann, la seule véritable difficulté du travail traductif réside non pas dans la compréhension de la langue étrangère – le traducteur pouvant s'aider des outils mis à disposition mais aussi des spécialistes de la langue² – mais bien plutôt dans le travail sur sa propre langue : « Es gibt bei solcher Arbeit [...] nur eine einzige Schwierigkeit, an der denn auch die allermeisten scheitern: die eigene Sprache³ ». Biermann distingue ainsi deux étapes dans le travail traductif : un premier travail de « transport » des éléments étrangers, et un second travail de construction. Ce travail de construction demande au traducteur de modeler, de façonner les éléments venus de la langue étrangère⁴ de façon à bâtir une maison « dans sa propre langue », une maison « dans laquelle il fait bon vivre »⁵. La métaphore de la traduction comme construction d'un édifice, d'un lieu d'accueil, n'est pas sans rappeler « l'auberge du lointain » d'Antoine Berman. Mais à la différence de Berman,

bekümmert mich dabei gar nicht. Mein Deutsch ist das von Hölderlin und Büchner und Heine und Rosa Luxemburg, es ist meine Muttersprache von Emma Biermann, es ist unsere Vatersprache von Bertolt Brecht und kein Schweinefraß, zusammengemanscht aus Abfällen von Bismarck, Hitler, Honecker, Blödel-Otto, Leni Riefenstahl, Mielke und Stolpe ». Biermann, Wolf « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Jizchak, *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 9.

¹ Biermann, Wolf, « Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers) », in Katzenelson, Jizchak, *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 204-205.

² Biermann mentionne ainsi le rôle essentiel joué par Arno Lustiger pour la traduction du texte de Katzenelson.

³ *Ibid.*, p. 205.

⁴ « Der Nachdichter muss Verse fügen wie ein Zimmermann die Balken, Zeilen wie der maure reine Reihe Ziegelsteine ». *Ibid.*, p. 205.

⁵ « (...) na dann kommt es nur noch darauf an, ob man in der eigenen Sprache ein Haus baun kann, in dem es sich gut wohnen lässt ». *Ibid.*, p. 205.

l'accent est mis, chez Biermann, non pas sur l'accueil de l'étranger dans sa propre langue, mais sur la capacité à bâtir un lieu dans lequel le traducteur – et le lecteur – se sentent bien : il ne s'agit pas de bousculer sa propre langue en faisant entrer l'étrangeté de la langue de départ, mais plutôt d'adapter, de *domestiquer* les éléments étrangers pour les faire entrer dans sa propre langue – la langue du poète-traducteur, du *Nachdichter*. Dans la mesure où le travail du traducteur se concentre avant tout, selon Biermann, sur cette langue qui lui est propre, il constitue donc, en définitive, un travail de poète.

Cette idée selon laquelle la condition nécessaire – et suffisante – pour réaliser une « bonne » traduction de poésie est d'être poète dans sa propre langue constitue un *topos* de la traduction poétique¹ ; pourtant, elle est bien moins courante dans les discours sur la traduction de la poésie yiddish², tant l'accent est mis sur la difficulté, la possibilité (ou l'impossibilité) de comprendre et de saisir la « langue perdue ». Si les propos de Biermann ont le mérite de mettre en lumière ce travail essentiel sur la langue d'accueil, force est de constater que ce discours, qui ne voit comme seule et unique difficulté le travail sur la propre langue, trahit aussi une attitude quelque peu désinvolte eu égard à la première étape du travail du traducteur, pourtant tout aussi essentielle et complexe, celle de la lecture et de la compréhension d'une langue et d'une poétique singulières.

c - Regards sur *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* : traduire le poète résistant

Biermann consacre une grande partie de la longue préface à la présentation du poète Katzenelson et à l'histoire des différents manuscrits. À la lecture de ces pages, on est frappé de voir à quel point le portrait qui se dessine du poète et de son œuvre contraste avec celui esquissé par Adler dans la préface de *Lied vom letzten Juden*. D'une part, Biermann revient bien plus en détail sur la vie et le parcours du poète. Mais, surtout, le traducteur n'en fait nullement un poète martyr, un poète à l'agonie au moment de l'écriture de sa dernière œuvre :

¹ Voir à ce sujet Christine Lombez : « Les poètes formulent de manière insistante qu'il faut être déjà soi-même poète pour traduire la poésie. [...] Ce point de vue renvoie à l'idée implicite, plus ou moins largement reçue, que les poètes peuvent mieux que tout autre, du fait de leur expérience d'écriture, « mettre en poésie » la poésie étrangère, y compris s'ils n'en connaissent pas la langue [...] ». Lombez, Christine, « Le traducteur de poésie : un “poète parallèle” ? », *La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles*, *Revue des Sciences Humaines*, n°338, 2020, p. 87-98, ici p. 91.

² Notons cependant qu'une des grandes figures de la traduction de la poésie yiddish en allemand, Armin Eidherr, affirme de la même façon la nécessité d'être écrivain (ou poète) pour être un bon traducteur : « Ich bin der Überzeugung, dass wirklich gute literarische Übersetzungen nur dann entstehen, wenn der Übersetzer neben allen sonstigen Voraussetzungen »eigentlich« auch Schriftsteller – um nicht zu sagen: Dichter – ist ». Eidherr, Armin, « Bergung verborgener Schätze », Discours à l'occasion de la remise du prix Johann-Heinrich-Voß, 2000, discours disponible en ligne : <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/armin-eidherr>.

bien au contraire, Biermann brosse le portrait d'un poète-résistant. Le choix de représenter ainsi Katzenelson ne relève pas du hasard, et constitue en réalité un choix politique : il s'agit, comme le souhaitait Arno Lustiger, de combattre la représentation erronée (mais très répandue) d'une passivité absolue des Juifs pendant le génocide :

Gab es also den Widerstand oder nicht? Und welche Rolle spielte er? Und dann noch die Frage: hat überhaupt « selber Schuld », wer sich nicht wehrt? Jeder Bankräuber-Geisel raten wir doch zu, dass sie stille hält... Das Poem von Jizchak Katzenelson ist für mich eine entscheidende Stimme in diesem Streit. Der Dichter zeigt beides: die Hilflosigkeit der überrumpelten und getäuschten Opfer, aber eben auch den heldenhaften Widerstand der Ghettokämpfer. Im Finale seines Werks jauchzt und kreischt und brüllt und schluchzt Katzenelson den Aufstand. Er berichtet, wie die letzten sechzigtausend noch lebenden Juden sich erhoben und den Totenkampf wagten gegen einen übermächtigen Feind¹.

Ce que Biermann cherche donc à traduire et à transmettre, ce n'est pas le « dernier bégaiement » du poète à l'agonie, mais plutôt le cri du résistant, la puissance de cette voix qui résonne dans tout le poème, de cette parole qui se déverse, multipliant les interjections et les plaintes élégiaques.

Traduire le poète résistant, c'est aussi traduire le poète vivant. Et l'on sait que l'objectif premier de cette retraduction était de sortir les Allemands de leur apathie, voire de leur indifférence grandissante au fil des années vis-à-vis du génocide. C'est donc pour Biermann (et Lustiger) la voix de Katzenelson, la voix d'un poète qui vit, écrit (et crie) malgré tout, qui serait à même de réveiller cette nouvelle génération allemande.

3 - Voix du poète et voix du traducteur : dialogue ou conflit ?

a - Structuration de l'ouvrage et choix typographiques

L'ouvrage *Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* se distingue, comme on l'a vu, par la place importante accordée aux péritextes : alors que la première édition de *Lied vom letzten Juden* ne comprenait qu'une préface de quatre pages, la traduction de Biermann, présentée en format bilingue, est encadrée par une préface de vingt-deux pages et une postface de quinze pages, toutes deux rédigées par le traducteur lui-même. La préface est consacrée au poète yiddish, tandis que la postface est l'occasion pour le traducteur de développer une réflexion davantage centrée sur la traduction. Dans la préface, Biermann retrace donc en détails le parcours du poète yiddish et l'histoire des manuscrits, autant d'éléments

¹ Biermann, Wolf, « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 15.

d'introduction absents de la première édition de la traduction d'Adler. Mais en réalité, Biermann est loin de se concentrer uniquement sur la figure du poète yiddish dans cette préface : le traducteur est en effet très présent dès les premières pages de l'ouvrage et ponctue la présentation de Katzenelson de nombre d'anecdotes personnelles. Tandis que Hermann Adler semblait s'efforcer de maintenir une distance vis-à-vis du poète (alors même qu'il avait côtoyé celui-ci dans le ghetto de Varsovie), distance empreinte de respect et de « piété » vis-à-vis du poète assassiné, la structure même de la préface de l'ouvrage de Biermann tend au contraire à faire dialoguer la figure du poète et celle du traducteur, rendues étonnamment proches, au point que Biermann qualifie, à la dernière page de l'ouvrage, Katzenelson de « nouvel ami » (« Mein neuer Freund Katzenelson »).

Mais ce n'est pas tout : Biermann va jusqu'à lier intimement sa propre œuvre poétique et celle du poète, son œuvre traductive constituant ainsi pour le traducteur le trait d'union entre les deux œuvres :

Beim Balanceakt zwischen Pathos und Dokument, beim lyrischen Rhythmusklopfen und Metaphernmischen, beim alliteraten Wortefischen und beim altmodischen Reimeschmieden kam es mir manchmal vor, als hätte ich an eigenen Liedern und Gedichten nur dreißig Jahre lang meine Sprache geübt, um nun endlich die Confessio des Jizchak Katzenelson lebendig an mein Land zu ziehn¹.

Le lien de continuité entre l'œuvre poétique et l'œuvre traductive de Biermann est mis en scène dans une vision quasi téléologique : tout se passe comme si l'œuvre réalisée jusqu'alors par Biermann devait aboutir à la traduction de l'œuvre de Katzenelson. Plus qu'un simple compagnonnage, c'est donc une véritable symbiose entre poète et traducteur que construit ici Biermann.

On le voit dès la lecture des péri-textes : nul désir d'effacement du sujet traduisant chez Biermann. Bien au contraire, la mise en scène de cette de cette symbiose entre poète et traducteur a pour effet principal de mettre en lumière la figure du poète-traducteur, quitte à parfois laisser dans l'ombre le poète yiddish lui-même.

¹ *Ibid*, p. 9.

Cette tendance se matérialise dans l'ouvrage lui-même et les choix typographiques opérés par le traducteur qui reconfigurent les rapports entre poète et traducteur mais aussi entre poème et traduction. Cela se manifeste dès la page de présentation, sur laquelle apparaissent dans une spécularité parfaite le titre de l'œuvre originale et, en dessous, celui de la traduction ainsi que le nom du poète et son traducteur.

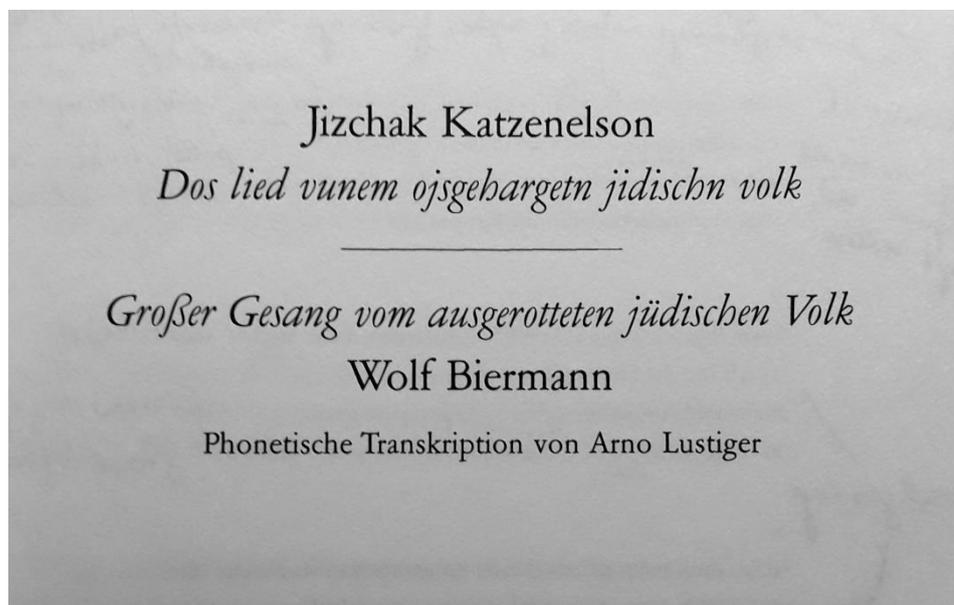


Figure 6: Katzenelson, Yitskhok [Jizkhak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*, 1994, page de titre.

Il s'agit sans doute là d'un choix éditorial visant à mettre la lumière sur le nom du traducteur, bien connu du lecteur allemand. L'effet miroir crée en tout cas une symétrie qui semble abolir la hiérarchie entre les deux textes. Mais le poète traducteur va plus loin en s'immisçant pour ainsi dire dans l'espace réservé habituellement au texte original. L'ouvrage est en effet présenté en format bilingue, comme pour la réédition allemande de la traduction d'Adler deux années plus tôt. Or, si ce dernier ouvrage présentait le texte original en transcription et en caractères hébraïques, accordant ainsi une place prépondérante au poème yiddish, cette édition se contente de la transcription latine, rétablissant ainsi à première vue la bipartition traditionnelle entre original et traduction. Cependant, la page de gauche ne constitue pas seulement l'œuvre originale, mais le brouillon du traducteur, reproduit en facsimilé. On y trouve ainsi la transcription réalisée par Arno Lustiger, qui a constitué la base de travail de Biermann, mais aussi et surtout l'ensemble des notes manuscrites prises par le traducteur au fil de son travail : notes explicatives, références bibliques ou même traduction des termes yiddish à la composante hébraïque ou slave.

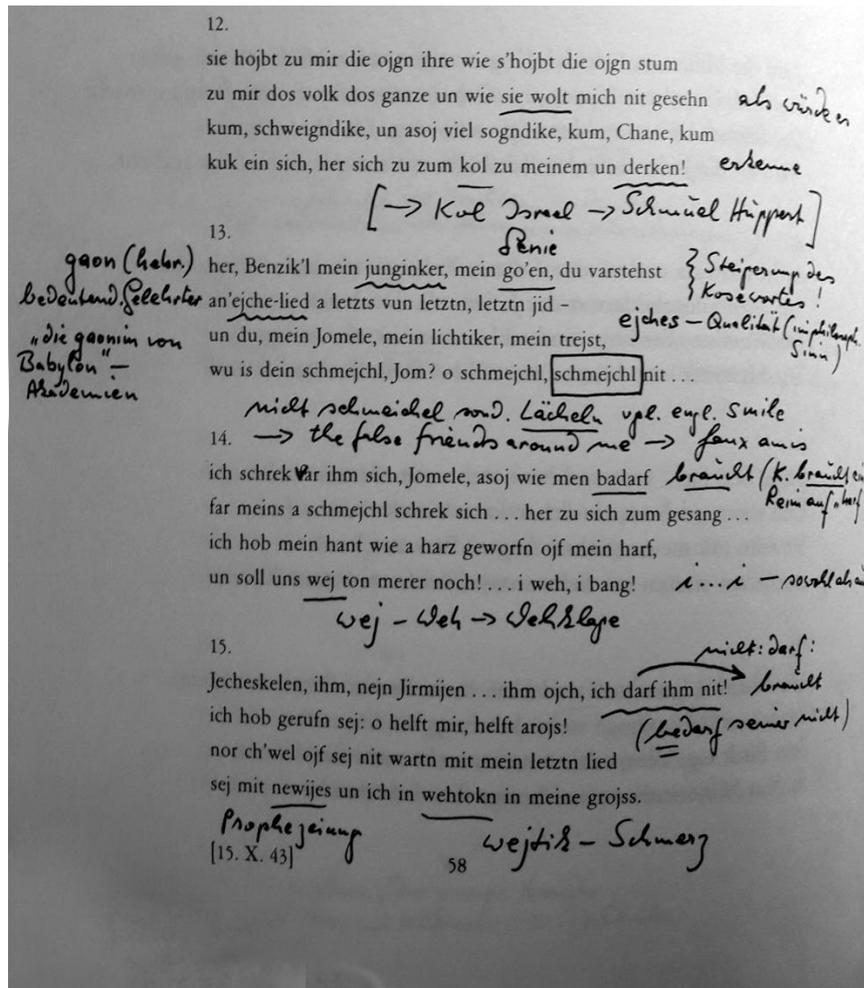


Figure 7: Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jüdischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk* (1994), p. 58.

Un tel choix éditorial présente un avantage évident : il permet de faire l'économie d'un long appareil de notes. Par ailleurs, le texte yiddish est ainsi rendu davantage accessible au lecteur allemand. Notons cependant qu'il ne s'agit là que de notes personnelles qui ne possèdent de fait ni la précision, ni l'exactitude d'un appareil de notes tel qu'on le trouverait dans une édition philologique traditionnelle. En outre, si un tel facsimilé a le mérite de rendre visible le premier travail de lecture et de déchiffrement du traducteur (montrant ainsi que le traducteur est aussi et avant tout un lecteur), ces notes constituent des interventions qui tendent à envahir, voire à parasiter le texte yiddish, rendant parfois sa lecture difficile. Christine Lombez, dans ces études consacrées aux poètes traducteurs, évoque le risque de « surimpression »¹ de la voix du poète-traducteur sur celle du poème : dans cette retraduction

¹ « Cette proximité n'est d'ailleurs pas sans poser problème, tant la « voix poétique » propre au poète traducteur est susceptible de venir se surimprimer à celle du poète étranger qu'il s'est donné pour mission de convoier dans l'autre langue, brouillant ainsi régulièrement les différentes instances énonciatives à l'œuvre ». Lombez,

de Biermann, cette « surimpression » apparaît de façon concrète et tangible sur la page de gauche.

Ce qui est sûr, c'est que la présence du traducteur est loin de se cantonner, dans cet ouvrage, à l'espace consacré à la traduction. Tant la structuration du volume que les choix de mise en page témoignent de la volonté affichée de Biermann de se mettre en scène et de rendre la présence du poète-traducteur visible et audible, des péri-textes jusque dans l'espace originellement dédié à l'œuvre originale.

Il s'agit désormais d'étudier dans quelle mesure cette présence affirmée et affichée du traducteur se matérialise dans sa pratique traductive : comment dialoguent, au sein même de la traduction, voix du poète et voix du poète traducteur ?

b - Le titre : l'inscription dans la langue et la culture d'accueil

Le titre choisi par Biermann marque d'emblée une rupture avec la première traduction allemande. En effet, alors que Hermann Adler avait complètement remanié le titre yiddish, Biermann opère un retour à l'original : il n'y est plus question, comme dans le titre d'Adler, du « dernier Juif » (« letzten Juden »), mais bien du « peuple juif exterminé » (« ausgerotteten jüdischen Volk »). Le poète-traducteur fait par ailleurs un choix traductif intéressant qui éclaire sur son rapport à la langue yiddish et à la traduction. Biermann se refuse en effet à traduire le vocable yiddish « lid » par « Lied », et lui préfère le terme « Gesang ». Ce choix est commenté et justifié dans la postface :

Schon, wenn ich das erste Wort in der Titelzeile bei Jikzchak Katzenelson lese und das folgende Poem bedenke, eine Art Epos, dann muss ich eben spüren merken, wissen, dass jiddisch « dos lied » nicht deutsch mit « Lied » übersetzt werden darf. Gewiss, wir haben das Nibelungen-Lied, aber das ist lange her. Im heutigen Deutsch bedeutet « Lied » hauptsächlich das, was die Franzosen nicht « Chanson » nennen, sondern « le Lied », also Franz Schubert – Schumann – Carl Loewe, womöglich noch Carl Friedrich Zelter [...]. Auch das deutsche Volkslied aus des « Knaben Wunderhorn » ist Lied, und wäre Lied auch das tiefbetroffene Geheul eines Liedermachers. Aber was Katzenelson schrieb und meinte, das ist eine Dichtung, ein Gesang, der nicht gesungen wird. Ich nenne « Dos Lied funem ojsgehargetn jidischn volk » einen canto general, einen großen Gesang¹.

Christine, « Le traducteur de poésie : un “poète parallèle” ? », *La signature en partage. Être écrivain-traducteur aux XX^e et XXI^e siècles*, Revue des Sciences Humaines, *op. cit.*, p. 91.

¹ Biermann, Wolf, « Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers) », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, *op. cit.*, p. 208.

Biermann pointe l'inadéquation du terme allemand « Lied » pour désigner ce long poème narratif qu'est *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*. Le traducteur se refuse donc à jouer avec la proximité phonique des deux vocables : Biermann se penche d'ailleurs dans cette postface sur les nombreux « faux-amis » entre yiddish et allemand et pointe ainsi la ressemblance souvent trompeuse entre les deux langues. Le traducteur souligne donc plutôt ce qui sépare les deux termes *lid* et *Lied*. Car le terme allemand charrie tout un imaginaire et surtout un héritage culturel ancré dans l'Allemagne et qui s'avère selon Biermann incompatible avec l'œuvre de Katzenelson. Nul désir, chez Biermann, de laisser transparaître l'original sous la traduction en recourant à un terme quasi homophonique : le poète-traducteur pense bien plutôt dans et depuis la langue allemande (« im heutigen Deutsch ») et se montre davantage attentif aux couches sémantiques du terme dans la langue d'arrivée, aux échos et évocations qu'il peut susciter chez le lecteur, quitte à s'éloigner radicalement de la lettre du texte yiddish. Aussi, le début du titre, « Großer Gesang » éveille en réalité un autre écho dans la langue allemande, que Biermann pointe lui-même dans ses propos : il s'agit en effet du titre choisi par le poète Erich Arendt pour sa traduction allemande de l'œuvre poétique de Pablo Neruda, *Canto general*¹, un poème épique en quinze chants. Biermann crée ainsi un nouveau renvoi intertextuel, qui rapproche le poème-témoignage de Katzenelson de l'œuvre épique du poète chilien, élevant ainsi le poète yiddish au rang du Prix Nobel.

Finalement, alors qu'Adler avait resserré autant que possible le titre relativement long de l'œuvre yiddish, Biermann, en ajoutant un adjectif épithète, l'étire encore davantage, produisant ainsi, dès le titre, un effet d'intensification et de dramatisation – un trait traductif que l'on va retrouver dans l'ensemble de sa traduction.

c - Choix formels : vers l'homogénéisation

Wolf Biermann conserve, dans sa traduction, les principales caractéristiques prosodiques du poème de Katzenelson, à savoir le rythme iambique et les rimes croisées : le traducteur rappelle à cet égard dans la préface la fonction première et fondamentale de la rime, à savoir sa fonction mnémotechnique, permettant de « garder en tête » le poème, alors que sa trace écrite pouvait disparaître à tout moment².

¹ *Der große Gesang*, publié pour la première fois en 1953 en RDA chez Volk und Welt, a été réédité à de nombreuses reprises jusque dans les années 1990.

² « Der Reim funktioniert hier in seinem ursprünglichsten Sinn: das immer nächste Reimwort dient als Gedächtnisstütze. Die Zeiten waren ja nicht nur irgendwie finster, sie waren hell erleuchtet von den Scheiterhaufen, auf denen Menschen und Bücher und beschriebene Papierfetzen verbrannten. Man musste eben alles im Kopf behalten. So sind die festen Reime wie ein Geländer über eine wacklige hohe Brücke ». Biermann,

Biermann conserve également la disposition strophique sans en modifier l'architecture typographique ; on retrouve ainsi, dans les premiers chants, des quatrains formant un ensemble homogène et équilibré. En revanche, pour les derniers chants, dans lesquels les vers tendent à s'étirer considérablement, le traducteur remanie les strophes et coupe les vers en deux, transformant ainsi les quatrains en huitains. Biermann s'en explique dans la préface, invoquant des raisons avant tout d'ordre technique et pratique¹ : réduire ainsi la longueur du vers et doubler, en contrepartie, la longueur de la strophe, permet d'éviter d'éventuels problèmes de mise en page sans pour autant réduire le contenu sémantique, mais rend aussi le texte plus facilement lisible pour le lecteur allemand et confère à la traduction davantage d'homogénéité. Alors qu'Adler déconstruisait l'architecture typographique du poème, brouillant ainsi les repères du lecteur allemand, le poète-traducteur Biermann tend quant à lui au contraire à clarifier et homogénéiser l'ensemble du poème.

d - Le premier chant : dramatisation et oralisation

Voici les deux premières strophes qui ouvrent la retraduction de Biermann :

<p>SING!</p> <p>1</p> <p>»Du, Sing! greif die zerhackte, deine nackte Harfe, singe doch Schmeiß ins Gewirr der Saiten deine Finger für ein Lied Sing schmerzgebrochene Herzen. Sing diesem Europa noch Den großen Abgesang von seinem allerletzten Jid «</p> <p>2</p> <p>Wie kann ich singen, aus zertretner Kehle kommt kein Laut Greul über Greul: nur ich blieb übrig, ich allein Wo blieb mein Weib, wo unsere beiden Vögelchen, mir graut Ich hör ein Weinen – meine ganze Welt ist voll Gewein</p>
--

Sur le plan typographique, Biermann conserve, contrairement à Adler, les guillemets qui encadrent, dans le texte yiddish, les paroles du locuteur exhortant le poète à chanter : il rend ainsi d'emblée visible la structure dialogique de ce premier chant. Sur le plan rythmique et mélodique, en revanche, force est de constater que la première strophe allemande ne possède pas la fluidité et la clarté de la strophe yiddish : le rythme est plus heurté, le traducteur

Wolf « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehartem jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 9.

¹ « Von Gesang zu Gesang werden die langen Zeilen lang und länger. In den letzten Gesängen werden sie im Original dermaßen lang, dass sie fast das doppelte Volumen der Verse vom Anfang erreichen. Also habe ich nach dem achten Gesang aus den Vierzeilern einfach Achtzeiler gemacht. Es druckt sich besser, und es liest sich leichter ». *Ibid.*, p. 10.

procédant, dès cette première strophe à un enjambement (« Sing diesem Europa noch / den großen Abgesang (...) »), alors que les unités syntaxiques et métriques coïncidaient parfaitement dans l'original yiddish. Pour autant, Biermann ne procède pas, à la différence de Hermann Adler, à une complète déconstruction syntaxique : la phrase n'est ainsi coupée qu'au milieu du troisième vers, alors qu'Adler l'avait interrompue dès le premier vers. Mais on constate une certaine rugosité tant sur le plan phonique que sur le plan rythmique.

Biermann conserve également l'exclamative qui ouvre le poème, renforcée par l'ajout de l'apostrophe « du » : l'attaque se fait ainsi beaucoup plus vive que dans la traduction d'Adler. L'appel, qui semblait déjà impuissant (voire impossible) dans la première traduction allemande, retrouve ainsi, dans cette retraduction, toute sa force. L'ajout du « du » a par ailleurs deux effets majeurs : d'une part, il permet de mettre d'emblée l'accent sur le sujet lyrique ; d'autre part, il fait glisser ce début de poème dans un autre registre. En effet, alors que cette première strophe est, dans l'original yiddish, fortement empreinte de lyrisme, Biermann donne, dès le premier vers, le ton qui va dominer toute son œuvre traductive : un ton loin du registre lyrique de Katzenelson, bien plus tranchant et marqué par l'oralité.

Si, au niveau sémantique, ces deux premières strophes restent relativement proches du texte yiddish, elles laissent d'ores et déjà apparaître deux traits majeurs de la traduction de Biermann, à commencer par la tendance à l'intensification et la dramatisation : ainsi, la harpe dont doit se saisir le poète n'est pas seulement « creuse » (« hoyl ») et « légère » (« gring »), elle est « nue » et « coupée en morceaux » (« nackte, zerhackte ») ; alors que le sujet lyrique ne parvient à « ouvrir sa bouche » (« vi ken ikh efenen mayn moyl ?), sa gorge est, dans la traduction de Biermann, « piétinée » (« aus zertretner Kehle »).

L'autre caractéristique de la langue traductive de Biermann est que celle-ci tire sans cesse vers l'oralité : on relève ainsi dès la première strophe un colloquialisme, « schmeißen » qui vient traduire « varfn ». Ces colloquialismes sont récurrents dans sa traduction : ainsi dans le premier chant, Biermann choisit le participe passé « krepirt » pour traduire « geshtorbn » (strophe 3) ou encore, à la strophe 7, « hock » pour traduire « zits » (« Hock auf Ruinen deines Volks, das ausgerottet ist »). L'image du poète assis sur « les ruines de son peuple exterminé » perd ainsi son caractère solennel et tragique pour tomber dans le trivial. Ce sont aussi l'ajout de mots du discours (« singe *doch* » au premier vers) et les nombreuses contractions qui contribuent tout à la fois à l'oralité et à la grande vivacité de la traduction : prenons ainsi pour exemple ce vers extrait de la strophe 9 : « 's ist euer Blut und Fleisch, drum sollt ihr *schrein*. »

La langue de Katzenelson, façonnée par les conditions extrêmes d'écriture, se caractérise comme on l'a vu par ses nombreuses ruptures rythmiques et syntaxiques qui participent d'une certaine oralité du texte. Katzenelson n'hésite d'ailleurs pas à employer une langue ancrée dans le trivial, le vulgaire – mais sans pour autant recourir, comme Biermann, au registre familier ou à un quelconque « argot ». Ces aspects de la poétique de Katzenelson se manifestent par ailleurs davantage dans les passages narratifs, tandis que le premier chant, bien que construit selon une structure dialogique impliquant de fait une certaine oralité, est quant à lui bien plutôt marqué par une langue assez littéraire et empreinte d'une tonalité lyrique et élégiaque, tout particulièrement dans la première partie du chant. Or, bien que le traducteur recoure dans quelques rares passages à des tournures très littéraires ou archaïques qui tranchent avec les colloquialismes relevés précédemment¹ (relevons par exemple l'emploi du prétérit *ward* : « da die Welt mir wüste ward » à la strophe 8, ou bien du subjonctif II « käm » à la strophe précédente : « als käm uns noch von dort und leuchtete ein Glück »), il tend dans l'ensemble à forcer l'oralité et la familiarité du texte dès le premier chant et ainsi à estomper, voire à effacer le souffle lyrique, les tonalités pathétique ou élégiaque. Dans les chants suivants, ces expressions familières, parfois vulgaires, concernent tout particulièrement les passages dans lesquels le poète dialogue avec les prophètes bibliques ou avec Dieu² ; Biermann semble alors transformer ce que Rachel Ertel nomme une « théologie négative » en un athéisme affiché³.

Comment expliquer cette spécificité de la langue de traduction de Biermann ? Faut-il y voir un moyen pour le traducteur de s'inscrire contre les traductions précédentes ? Biermann n'évoque pas dans l'ouvrage la traduction d'Adler⁴ ; mais par ces stratégies traductives, il

¹ De fait, dans la postface, Biermann insiste davantage sur la disparité des niveaux de langue que sur la diversité des registres littéraires, alors même que cette dernière est bien plus prégnante dans l'œuvre de Katzenelson : « Das jiddische Original wechselt zwischen der erhabenen heiligen Hochsprache aus den Büchern der Propheten und dem Jargon der Straße und der Küche ». Biermann, Wolf, « Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers) », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p.211.

² Voir par exemple, dans le chant 2, la strophe 4 : « Yekhzekel ! Yid, du yid in bovl-tol, du host gezen / di oysgetrinkente di beyner fun dayn folk, un host - / farlorn zikh, Yekhzekel... Un a tsemishter vi a maneken / fun eybershtn fun daynem in tol in yenem firn zikh gelozt ». Biermann la traduit ainsi : « Hesekiel, du Jid, hast angegafft im Tal von Babylon / Verdorrte Knochen unsres Volks. Mit deiner Prophetie / Hast du dich treudoof führen lassen von dem hoh'n / Gebieter. Doch heut stinken deine Worte mir wie böse Ironie ». Le changement de registre est ici radical et contribue à dégrader la figure du prophète.

³ Biermann affirme d'ailleurs dans la préface : « aber ich glaube, der glaubte an keinen Gott ». Biermann, Wolf « Jizchak Katzenelson, ein Jude », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidischn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 28. Si la voix du poète se fait, dans cette œuvre, parfois blasphématoire, une telle affirmation semble pour le moins audacieuse, tant la pensée et la poétique de Katzenelson sont ancrées dans la religion juive.

⁴ Biermann fait seulement allusion, dans la postface, à la traduction en hébreu de Wolfowski, dont la langue est jugée trop abstraite, marquée par l'hébreu talmudique « Das Hebräisch der damaligen Zeit war noch allzusehr ein abgehobenes Talmud-Hebräisch. Und der ordinäre Aramäische Slang von vor 3000 Jahren stand Wolfowski

accentue précisément ce qui avait été laissé de côté par le premier traducteur allemand, à savoir l'oralité de la langue de Katzenelson. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, de tels choix traductifs ont pour conséquence d'homogénéiser la langue poétique qui perd ainsi, dans la traduction, ce qui faisait sa singularité, à savoir la grande disparité des langues et des registres.

Le recours à une langue familière, voire argotique, parfois même vulgaire, ancre en tout cas pleinement la traduction de Biermann dans l'allemand contemporain : nulle étrangeté ou écho à la langue yiddish dans cette traduction – excepté quelques occurrences du terme yiddish « Jid » ainsi que des traductions parfois étymologisantes qui trahissent peut-être avant tout une faible connaissance du yiddish¹. De fait, ces nombreuses occurrences de termes et expressions familiers pointent en réalité moins vers le texte yiddish que vers la propre œuvre de Biermann. On reconnaît en effet, dès les premières pages, ce style bien particulier, cette « petite musique » propre à Biermann (qui résonne d'ailleurs aussi dans les péri-textes de l'ouvrage) : un ton direct, volontiers insolent et provocateur, une langue qui se veut populaire, exempte de préciosité et qui récuse toute forme de sacralité. Si Biermann pointait dans la préface les liens qui unissaient son œuvre poétique à celle de Katzenelson, liens expliquant et justifiant cette évidente proximité entre sa propre œuvre poétique et son œuvre traductive, ce changement de ton et de registre met au jour un écart poétique manifeste entre les œuvres des deux poètes, créant de fait une interférence entre la voix du poète yiddish et celle du poète allemand dans la traduction.

Pourtant, s'il convient de pointer ces écarts poétiques entre le texte de Katzenelson et la traduction de Biermann, cette dernière conserve aussi, tant au niveau stylistique qu'au niveau sémantique, bien des éléments qui avaient été effacés par Adler, précisément grâce à cette attention portée au trivial, au matériel. Le poète traducteur rend ainsi visible, dans sa traduction, les traits stylistiques qui participent à la fois de l'oralité et de la dramatisation dans le premier chant. Les répétitions et les polyptotes, qui marquent les premières strophes de

schon gar nicht zu Gebote ». Biermann, Wolf, « Katzenelson, der Jid (oder über die Arbeit des Übersetzers) », in Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidishn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen*, op. cit., p. 211. Cependant, si Biermann a traduit depuis l'hébreu, on ne sait s'il maîtrisait suffisamment la langue pour juger personnellement la qualité de la traduction.

¹ Biermann choisit ainsi de traduire à la strophe 2 « eyfelekh » par « Vögelchen » ; pourtant, si l'étymologie du substantif renvoie en effet, comme le note le traducteur sur son brouillon, au terme עֵיפֶל (of), terme issu de l'hébreu désignant la volaille, le terme *eyfele* est en yiddish le substantif le plus courant pour désigner un bébé. On trouve un autre exemple dans le titre du troisième chant, « veytogn ir meyne », traduit par « Ihr tage meines Leids » : Biermann dissocie *vey* et *tog* et fait résonner les deux termes dans sa traduction (*Leid* et *Tag*) alors que le terme yiddish *veytog* est un synonyme du substantif *veytik*, désignant la douleur, la souffrance. Notons que Hermann Adler a fait la même erreur en traduisant le titre de ce chant par « Wehtage, ihr... ».

l'œuvre de Katzenelson, se retrouvent ainsi dans la traduction de Biermann : dans la deuxième strophe, « mir groylt a groyl » est ainsi traduit par « Greul über Greul », et, dans le dernier vers, « me veynt! ikh her vayt a geveyn » est traduit ainsi : « Ich hör ein Weinen – meine ganze Welt ist voll Gewein ». Ces procédés d'intensification sont même renforcés dans la traduction de Biermann, qui ajoute, par exemple, une répétition au dernier vers de la troisième strophe : « [...] Dein Volk, Gott, das dich glaubt / ist abgeschlachtet. *Alle, alle, alle* Juden tot. »

Le poète-traducteur s'efforce par ailleurs de trouver un équivalent allemand aux expressions figées présentes dans le texte yiddish, ces dernières contribuant aussi à rapprocher l'œuvre d'une certaine oralité. Ainsi, dans la strophe 11, le sujet lyrique exhorte ses morts à ne pas adresser leur cri au ciel (et donc à Dieu), ni au soleil car cela reviendrait à « parler à une lampe » (« shray nit tsu der zun, nit reyd tsum lomp ») – équivalent de l'expression française « parler à un mur ». L'expression figée est remotivée par la répétition, au vers suivant, du même motif, le soleil étant ainsi dégradé au rang de simple lampe¹ : « Akh, ven ikh ken / farleshn zi vi men farlesht a lomp in rotskhim-heyl do vist ! ». Dans la traduction d'Adler, le motif de la lampe est conservé, mais on ne retrouve pas l'image d'un soleil sourd à l'appel du peuple assassiné : « Schrei nicht zur Sonne. Wenn ich es vermöchte, ich verlöschte sie // als wäre sie nur eine Lampe von Verbrechern im Versteck ». Biermann, au contraire, choisit encore une fois de se détacher de la lettre du texte yiddish pour trouver un équivalent à cette expression figée (dont il note d'ailleurs le sens dans son brouillon) et traduit ainsi : « Nicht tauben Ohren predige » – trouvaille intéressante en ce qu'elle permet d'introduire un terme religieux (le verbe « predigen »), subverti par l'expression, précisément là où la présence de Dieu est remise en question.

En outre, Biermann montre de toute évidence moins de réticences à traduire les images saisissantes et autres visions macabres qui surgissent à la fin du chant. Car la langue de Biermann, tout comme la langue de Katzenelson, est ancrée dans le matériel, loin de toute abstraction. La fin du premier chant est ainsi traduite avec bien plus d'exactitude que dans la traduction d'Adler :

<p>Schreit auf, aus jeder Grube, unter jedem Stein Aus Staub, aus allen Flammen, schreit aus jedem Rauch</p>
--

Si Biermann simplifie le syntagme nominal « ale shtoybn », il traduit en revanche exactement les deux autres syntagmes, rendant ainsi l'effet poétique provoqué par le choix des

¹ Batia Baum traduit ainsi ce passage : « Ne crie pas vers le soleil, cette lanterne sourde... ».

quantificateurs « ale » et « yedn », qui laisse apparaître, dans la matière même de la destruction, les contours de chaque individu exterminé.

La scène qui clôt le premier chant est également rendue avec bien davantage de précision que dans la première traduction allemande :

O zeig dich mir, mein Volk, beweise dich! Die Händ streck aus, Den Massengräbern, kilometerlang! Und dicht an dicht Vom Kalk verbrannt, ihr Toten, kommt herauf, kommt raus Die Untersten zuerst, kommt alle wieder, Schicht um Schicht
--

[...]

Kommt, ihr Verdorrten, aufgerieben und zermahlt, lauft los! Macht einen Kreis um mich! Rück weiter, rück! Komm, Opa! Oma, Mama mit dem Kindchen aufm Schoss, Nun seid ihr Dünger, Knochenmehl und Seifenstück
--

On retrouve dans cette retraduction les référents génocidaires qui avaient été effacés par Hermann Adler : « shikht » est traduit par « Schicht », et « gribn » par « Massengräbern », un terme d'ailleurs encore plus précis que le terme yiddish qui inscrit désormais pleinement la scène dans l'univers génocidaire. Le réveil, puis la ronde des morts sont également rendus de façon bien plus concrète : on retrouve cette fois-ci l'image des mains tendues (« shtrek di hent araoy » / « die Händ streck aus »). La ronde est traduite par un substantif, « Kreis », redonnant ainsi à cette scène sa puissance visuelle. Biermann n'accentue en revanche pas l'image en recourant, comme Katzenelson, à trois substantifs synonymes (*reyf*, *karahod*, *rod*) – les notes prises par le traducteur laisse d'ailleurs penser que ce dernier ignorait le sens du substantif *karahod*, désignant précisément une ronde, ce qui peut expliquer cette simplification.

Si Biermann ne rend pas avec exactitude tout le contenu sémantique du texte de Katzenelson, il se montre particulièrement attentif aux spécificités phoniques, qu'il parvient à faire entendre dans sa traduction. Le traducteur multiplie en effet, tout comme Katzenelson, le recours aux gutturales, notamment les allitérations en [k] et en [r] : Le vers yiddish « In a *karahod*, a *rod* a *groys arum mir*, *eyn groyse reyf* ») est ainsi traduit : « Macht einen *Kreis* um mich! *Rück* weiter, *rück!* ». On retrouve les mêmes sonorités gutturales dans la strophe suivante : « Vom *Kalk* verbrannt, ihr Toten, *kommt herauf*, *kommt raus* ». C'est aussi ce travail sur les sonorités qui participe de la matérialité de la langue de traduction de Biermann : le poète traducteur manie, tout comme le poète yiddish, une langue rugueuse, âpre, au rythme saccadé.

e - L'affirmation du sujet lyrique

Le rapport du traducteur au poète, mais aussi au sujet lyrique était, dans la première traduction allemande, marqué par la mise à distance, voire l'effacement. Cette tendance était visible dès la préface, dans laquelle le traducteur ne donnait que peu d'informations sur le poète yiddish, et se confirmait dans la traduction, où les éléments renvoyant à la vie du poète au sein de l'œuvre étaient, dans le premier chant, entièrement effacés. Le traducteur n'était pas davantage visible, et refusait manifestement toute forme d'identification ou de « symbiose » avec le poète mort. Et là où la voix du sujet traduisant se faisait entendre, c'était pour esquisser une poétique du silence, à même de rendre audible le cri sans voix du peuple assassiné.

On l'a vu, les textes qui encadrent la retraduction de Biermann mettent au jour un rapport bien différent au poète, rendu visible et « vivant » ; le traducteur le présente comme un compagnon derrière lequel il ne cherche d'ailleurs nullement à s'effacer. Mais qu'en est-il au sein de la traduction elle-même ? Le poète-traducteur conserve, à la différence d'Adler, les passages renvoyant à la vie et à la famille de Katzenelson et à ses moments tragiques. On retrouve ainsi les évocations de la déportation de sa femme et de ses enfants à la deuxième strophe : « Greul über Greul : nur ich bleib übrig, ich allein / Wo blieb mein Weib, wo unsre beiden Vögelchen, mir graut » ainsi qu'à la quatrième strophe : « Wie soll ich singen mit erhobnem Haupt. Mein Weib / Verschleppt mit Ben, mit Jomele – der Jüngste war noch Kind ». Biermann dessine ainsi les contours de l'individu poète, là où Adler en faisait une figure lointaine et avant tout symbolique.

Mais il semble encore plus intéressant de se pencher sur la façon dont le sujet lyrique est mis en scène dans ce premier chant. Adler mettait l'accent sur l'impossibilité pour le sujet lyrique de se saisir de sa harpe : la seule issue qui se dessinait était le silence. Biermann met bien plutôt l'accent sur l'appel à chanter : dès le premier vers, l'appel est renforcé par l'ajout de l'apostrophe « du », mettant d'emblée le sujet lyrique au centre de l'œuvre. Par la suite, si Biermann conserve, dans les premières strophes, les exclamations présentes dans le texte (« Sing ! »), auxquelles répond le sujet lyrique impuissant (« Wie kann ich singen »), l'appel au chant se transforme soudain en appel au cri. Voici comment Biermann traduit la strophe 5 :

„זינג! זינג לעצטן מאָל נאָך דאָ אויף דר'ערד, פֿאַרוואַרף
 דיין קאָפּ אַהינטער, פֿאַרגלייז די אויגן אין אים שווער
 און זינג אַ לעצטן מאָל אים, שפּיל אויס אים אויף דיין האַרף :
 נישטאָ שוין מער קיין יידן! אויסגעהרגעט און נישטאָ זיי מער!“

„Zing, zing letstn mol nokh do oyf dr'erd, farvarf
 dayn kop ahinter, fargleyz di oym in im shver
 un zing a letstn mol im, shpil oys im oyf dayn harf:
 nito shoy n mer keyn yidn! Oysgeharget un nito zey mer!“

»Ja, schrei ein letztes Lied in diese Welt und wirf dein Haupt
 In' Nacken, wende nicht von IHM den Blick in deiner Not
 Greif in die Saiten, sing: Dein Volk, Gott, das dich glaubt
 Ist abgeschlachtet. Alle, alle, alle Juden tot.«

Le locuteur n'exhorte ainsi plus seulement le poète à chanter, mais bien à « crier » son dernier chant. Le cri est certes très présent dans le poème de Katzenelson ; cependant, dans ce premier chant, ce sont les morts, et non le poète lui-même, qui sont appelés à crier – un cri « sans voix » que le poète sera finalement chargé de porter par son chant. Cet appel au cri n'est d'ailleurs lancé par le sujet lyrique qu'à partir de la strophe 9 (« shrayt aroyf fun yedn zamd, fun unter yedn shteyn »). Dans la traduction de Biermann, c'est donc le sujet lyrique lui-même qui doit d'emblée porter ce cri, le sien et non celui des morts.

Ce n'est qu'à la toute fin du premier chant que le sujet lyrique accepte finalement de se saisir de sa harpe et commencer son chant. Il convient à cet égard de se pencher sur la traduction de la dernière strophe par Biermann :

ווייזט מיר, באווייזט זיך אַלע מיר, קומט אַלע, קומט,
 איך וויל אייך אַלע זען, איך וויל אייך אַנקוקן, איך וויל
 אויף מיין פֿאַלק, מיין אויסגעהרגעט, אַ קוק טאָן שטום, פֿאַרשטומט –
 און איך וועל זינגען... יאָ... אַהער די האַרף – איך שפּיל!

Vayzt mir, bavayzt zikh ale mir, kumt ale, kumt,
 ikh vil aykh ale zen, ikh vil aykh onkukn, ikh vil
 oyf mayn folk, mayn oysgehargetn, a kuk ton shtum, farshtumt –
 un ikh vel zingen... yo... aher di harf... ikh shpil!

Ich muss euch alle nochmal anschauen. Grade drum
 Kommt alle, denn ich muss euch spürn. Ich muss ja und ich will
 Mein Volk sehn, ausgerottet, letzter Blick, versteinert, stumm,
 Ich singe... gib die Harfe her... ich spiel!

Cette dernière strophe est bien centrée, dans l'original, sur le sujet lyrique, qui commence par exprimer de nouveau le souhait de voir son peuple (souhait appuyé par la répétition, à trois reprises, de « ikh vil »). C'est finalement au dernier vers que le sujet lyrique se décide, alors entouré de ses morts, à se saisir de sa harpe : l'impuissance et le doute sur sa capacité à chanter (« vi ken ikh zingen ? ») semblent s'être dissipés, mais l'acte n'est pas encore réalisé et se trouve projeté dans le futur (« ikh vel zingen »). Puis c'est finalement au présent d'énonciation que le poète finit par jouer : « ikh shpil ! ». Cette affirmation progressive du sujet lyrique est, dans la traduction de Biermann, bien plus directe : le pronom « Ich » apparaît ainsi dès le premier vers (« ich muss euch alle nochmal »), alors qu'on ne le retrouve qu'au vers suivant dans l'original yiddish : on relève ainsi dans cette strophe six occurrences du pronom personnel à la première personne dans la traduction de Biermann contre cinq dans l'original yiddish (et seulement trois dans la première traduction d'Adler). Par ailleurs, le vœu exprimé par le sujet lyrique se transforme en une nécessité (« ich muss »), et le chant n'est plus, dans le dernier vers, projeté dans le futur, mais est d'emblée inscrit dans le présent, ne laissant aucune place au doute : « ich singe ».

A à la voix hésitante du poète yiddish, cette voix doutant de sa capacité et de sa légitimité à chanter répondait, dans la première traduction allemande, une voix présentée d'emblée comme impuissante, hantée par le silence des morts qui l'entourent. Dans la retraduction de Biermann, on a désormais affaire à une voix poétique qui s'affirme, une voix qui, de toute évidence, n'est plus aux prises avec les mêmes doutes et réticences que cinquante ans auparavant, que ce soient les doutes du poète ou celui du premier traducteur. Car, à travers cette présence appuyée du « Ich », c'est tout à la fois la voix d'énonciation et la voix de réénonciation qui se trouvent renforcées : la voix du poète résistant Katzenelson, cette voix qui chante et crie, mais aussi la voix du poète traducteur – signe que l'acte traductif est, comme le suggéraient déjà les propos du traducteur dans les paratextes, désormais pleinement assumé.

On a vu que, dans l'œuvre yiddish, la parole de Katzenelson semble, au fil des strophes et des chants, de plus en plus incontrôlée, inarrêtable, mais qu'elle est aussi sans cesse menacée par le silence, toujours au bord de l'indicible – en témoignent les points de suspension et les tirets qui ponctuent tout le poème. Ce silence, qui constituait le cœur de la poétique de traduction de Hermann Adler, est bien difficile à entendre dans la traduction de Wolf Biermann, qui a supprimé la majorité des tirets et des points de suspension. Rares sont

les blancs et les pauses qui viendraient interrompre le flux poétique et narratif : Biermann déploie une langue pleine, une langue qui ne laisse nulle place au vide, au gouffre de l'indicible. Il faudra attendre la fin du dernier chant pour que la parole laisse peu à peu place au silence. En effet, à la toute fin du poème, Biermann choisit de déconstruire l'architecture strophique qu'il avait jusqu'alors conservée : dans la dernière page, les quatrains (puis les huitains) laissent place à des tercets, et les vers sont réduits à quelques mots. La parole poétique semble alors se déliter, éveillant l'impression d'un sujet lyrique à bout de souffle.

4 - La réception de la retraduction : entre popularité et polémique

La traduction de Biermann a constitué d'emblée un succès éditorial, qui s'explique en grande partie par la popularité du traducteur. Le grand format, publié chez Kiepenheuer & Witsch, a été réédité à cinq reprises jusqu'en 2004 ; deux années après la première publication, en 1996, la traduction a aussi été publiée en format poche. Si la traduction de Biermann a donc connu un succès populaire qui a contribué à faire connaître l'œuvre de Katzenelson à un large lectorat – en Allemagne et au-delà –, elle a aussi suscité de vives polémiques, tant chez les critiques littéraires qu'au sein du milieu académique. La principale critique adressée à Biermann concerne non pas la qualité poétique de sa traduction, mais plutôt la présence du poète traducteur au sein du texte traduit et de l'ouvrage en général. On reproche en effet à Wolf Biermann de s'être trop approprié le témoignage du poète yiddish. C'est précisément le fait que le style de Biermann se révèle, dans la traduction, immédiatement reconnaissable, qui a irrité nombre de lecteurs – la traduction suscitant parfois l'impression de lire « du Biermann » davantage que le texte de Katzenelson. Le journaliste Hubert Winkels critique dans le journal *Die Zeit* à la fois la présentation de la traduction et la traduction elle-même, qui laisse trop de place à la voix du traducteur : « Schon der Umschlag des Buches, der gleichberechtigt Katzenelson mit dem jiddischen und Biermann mit dem deutschen Titel des Gesangs aufführt, berührt unangenehm. Ihre Berechtigung hat die Anzeige der doppelten Autorschaft in dem problematischen Umstand, dass Biermann statt einer Übersetzung eine ziemlich freie Nachdichtung präsentiert, in welcher der bekannt forsche Liedermacher Ton in seiner ganzen Drastik dominiert¹ ». Les chercheurs Magdalena Sitarz et Andrej Pawelec jugent également que l'ombre du poète-traducteur envahit trop la traduction : « Biermann creates a monumental text, but one which overshadows the original

¹ Winkels, Hubert, « Rettung ins Wort », *Die Zeit*, 2 décembre 1994.

monument »¹. L’universitaire Earl Jeffrey Richards affirme quant à lui, dans un ton tout aussi direct et provocateur que celui de Biermann : « Biermann’s “translation” of the poem does not even attempt to render the Yiddish original accurately. Katzenelson’s poem serves as a mere pretext for Biermann to talk about Biermann and his various unresolved preoccupations as an exiled East German poet whose connection to Judaism is that his Jewish father was murdered in Auschwitz »².

A-t-on là affaire à ce que Meschonnic nomme une « traduction annexion » ? Précisons d’emblée que la traduction de Biermann ne constitue pas un cas à part parmi les traductions de poète traducteur, bien au contraire. Comme le rappelle Christine Lombez, « [...] un poète traducteur semble ne pouvoir s’abstenir de voir sa voix « parasiter » l’œuvre des poètes qu’il traduit »³. Pourtant, malgré les critiques pointant le manque de « fidélité » ou d’exactitude, une lecture attentive de la traduction de Biermann montre que les libertés prises par le traducteur sont plus limitées qu’il n’y paraît : si Biermann impose un ton et un style qui lui sont propres, tordant ainsi parfois le texte original, il se montre aussi bien plus attentif à certains aspects de la poétique de Katzenelson que ne l’était Adler, tant sur le plan sémantique que sur le jeu des sonorités. En outre, les interventions de Biermann consistent souvent moins en des ajouts ou en des transformations radicales du texte qu’en des procédés d’intensification de traits stylistiques et poétiques déjà présents dans le texte de Katzenelson. Or, ces procédés participent de la poétique, mais aussi, rappelons-le, de la politique de traduction de Biermann, ce dernier cherchant à redonner vie au cri du poète-résistant de façon à le rendre audible auprès de la jeune génération de l’Allemagne des années 1990⁴ – ce à quoi il est parvenu, si l’on en croit le succès de l’ouvrage. À cet égard, on pourrait voir la traduction de Biermann

¹ Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrej, « “Fartaytsht un farbesert” : Wolf Biermann and Yitskhok Katzenelson’s *Dos lid funem oysgehartem yidishn folk* », *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, n°10, 2015, p. 37-44, ici p. 42.

² Richards, Earl Jeffrey, « “Oshventshim” Rhymed with “shtim,” or Finding a Voice on the Way to Auschwitz: Translating Yitzhak Katzenelson’s *Dos lid funem oysgehartem yidishn folk* and Some Interpretative Problems in Translating Shoah Literature », in Buschinger, Danielle et Rosenstein, Roy, *Jewish Identity and Comparative Studies/Judéité et Comparatisme*, op. cit., p. 101.

³ Lombez, Christine, *La Seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs eu Europe au XX^e siècle*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p. 40.

⁴ Voir à ce sujet l’analyse de Peter Davies : pour ce dernier, ces procédés d’intensification et de dramatisation à l’œuvre dans la traduction de Biermann contribuent aussi à mettre le lecteur allemand à distance du texte et de sa dimension pathétique, notamment en mettant en scène la résistance et la violence des victimes juives : « Biermann intervenes against ritualized cultural narratives of remembrance, staging a confrontation with the rage, pain, and violence that have had to be repressed, and reminding us that the price of reconciliation is always paid by the victims ». Davies, Peter, « “Die Juden schießen !” : Translations by Hermann Adler and Wolf Biermann of Yitzhak Katzenelson’s epic poem of the Warsaw Ghetto », *Modern Language Review*, op. cit., p. 725.

comme un « rajeunissement », (*Verjüngung*, d'après la théorie goethéenne de la traduction¹), ou, pour reprendre la terminologie d'Antoine Berman, comme une « reviviscence »² du texte original.

Les réactions parfois vives de ces critiques et universitaires montrent que la nature singulière du texte de Katzenelson, à la fois poème et témoignage, donne lieu à des attentes spécifiques eu égard à sa traduction. Ces propos dessinent en effet, en creux, une éthique de traduction du poème témoignage qui supposerait, si ce n'est l'effacement, du moins la discrétion maximale de la voix de rénonciation pour faire résonner le plus directement possible la voix du témoin. Il semble que, dans le cas de la traduction d'un poème-témoignage, la présence du poète-traducteur soit nécessairement considérée comme « parasite » et, *in fine*, comme scandaleuse.

Et pourtant, la traduction laisse nécessairement émerger une voix, celle du sujet traduisant, qu'il soit poète ou non.

Il paraît difficile de déterminer objectivement le seuil à partir duquel la présence du traducteur devient trop manifeste, où le dialogue entre voix du poète et voix du traducteur se mue en conflit. En revanche, la traduction devient problématique dès lors que ce dialogue entre deux voix est caché derrière une prétendue symbiose entre poète témoin et poète traducteur, une symbiose qui vient mettre à mal « l'unicité » du témoin et de sa parole, « l'unicité inaliénable de chaque être face à l'entreprise d'extermination »³. Une traduction de témoignage « éthique » consisterait dès lors peut-être moins à effacer la présence du traducteur qu'à la rendre visible⁴, et accepter le conflit qui peut en découler.

¹ Au sujet de la théorie de la traduction de Goethe telle qu'il l'énonce dans le *Divan d'Orient et d'Occident* (*West-östlicher Divan*), voir Lacoste, Jean, « Goethe et la « tâche du traducteur », *Romantisme*, 1999, n°106, p. 9-20.

² Voir à ce sujet la critique de la traduction d'un poème de John Donne par Yves Bonnefoy dans *Pour une critique des traductions : John Donne*, *op. cit.*, p. 196.

³ Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : poésie yiddish de l'anéantissement*, *op. cit.*, p. 28.

⁴ Voir à ce sujet la réflexion de Peter Davies sur l'éthique de traduction du témoignage : « Is it the translator's task to convey the voice of the victim as faithfully as possible, or do the inevitable shifts that occur in translation mean that the translator has the responsibilities of a witness who enables the act of communication to take place? If this is the case, then the translator's presence in the text and the strategies that have been employed need to be made visible and explicit, so that there can be no mistaking the translator's voice for the victim's. » Davies, Peter, *Witness between Languages: the Translation of Holocaust Testimonies in Context*, *op. cit.*, p. 7.

D - Un retour à l'original ? *Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk* (Helmut Homfeld, 1996)

1 - Le projet traductif : retrouver la voix du témoin

C'est tout à la fois la popularité de cette traduction et la polémique qu'elle a suscitée qui ont entraîné presque immédiatement un nouveau projet traductif. Le pasteur Helmut Homfeld, à l'origine de la dernière retraduction en date, découvre en effet pour la première fois l'œuvre de Katzenelson en 1994 grâce à l'édition bilingue de Wolf Biermann chez Kiepenheuer & Witsch ; et ce sont manifestement les critiques émises par Hubert Winkels dans sa recension de la traduction qui ont éveillé chez le pasteur ce désir de retraduction, né du besoin de retrouver la voix du témoin, cette fois sans la présence jugée excessive de Biermann¹.

Les seuls contacts de Homfeld avec la langue yiddish se réduisaient jusqu'alors à la lecture des poèmes de Chagall et à sa rencontre avec le poète yiddish Lev Berinski, dont Homfeld avait fait la connaissance lors d'une résidence de l'écrivain dans le Schleswig Holstein. Traducteur autodidacte, Homfeld a traduit, tout comme Biermann, à partir d'une transcription latine (celle de Claudia Bloß, imprimée dans l'édition bilingue de la traduction d'Adler de 1992, puis, pour les dernières éditions, celle de Julian Voloj).

Comme nous l'avons vu plus haut, Homfeld investit son geste traductif d'une fonction politique et mémorielle manifeste. Tandis que Biermann se définissait comme « poète traducteur », Homfeld se définit quant à lui comme « traducteur témoin » « Zeitzeuge », un témoin (impuissant) d'une époque, la Seconde Guerre mondiale, position qui, tout en le chargeant d'une responsabilité particulière, lui permet d'expliquer et fonder la légitimité du geste traductif².

Homfeld a auto-édité sa traduction, ce qui explique à la fois le faible tirage (100 exemplaires pour la première édition, après quoi l'ouvrage a été réédité à quatre reprises, élevant ainsi le tirage à 650 exemplaires au total), mais aussi la structuration de l'ouvrage, qui ne fait qu'une soixantaine de pages. À la différence des deux autres éditions allemandes du

¹ « Im Dezember 1994 erschien in „DIE ZEIT“ eine Rezension über die zwei Nachdichtungen des Poems von Jizchak Katzenelson: *dos lid funm ojsgehargetn jidischen folk* (Hermann Adler, 1945 und Wolf Biermann, 1994). Diese Nachdichtungen weckten das Interesse an einer wörtlichen Übersetzung des Textes ». Homfeld, Helmut, texte disponible en ligne : <https://katzenelson.de/herausgeber/anfang/>.

² Homfeld, Helmut, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok, *Dos lid funm ojsgehargetn jidischen folk, Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, préface non paginée.

texte de Katzenelson, Homfeld présente sa traduction en format unilingue (seul le titre yiddish est présent sur la couverture, en transcription latine), et les péritextes sont relativement brefs : une préface d'une page, remaniée au fil des éditions, et deux pages de notes à la fin de l'ouvrage.

Le pasteur y présente ainsi le poète Katzenelson :

Dieses Lied singt ein Betroffener, der die Shoa nicht überlebt hat, – im Wissen um die Ausmordung des jüdischen Volkes. Der Leser spürt unmittelbar die Ängste, die Verzweiflung, die Trauer des Menschen Katzenelson. Der Dichter wusste: Es gibt kein Entrinnen. Diese Klage eines „Hiob unserer Tage“ (Friedrich Heer) möglichst genau zu übersetzen, erscheint mir deshalb sinnvoll¹.

Le portrait que brosse rapidement Homfeld semble plus proche de celui dressé par Adler que celui proposé par Biermann : Katzenelson y est présenté non comme le poète résistant, mais comme la victime, celui qui n'a pas survécu au génocide et dont la peur et le désespoir traversent toute l'œuvre. De fait, Homfeld semble moins sensible à la rage, au geste accusateur de Katzenelson, qu'à la dimension élégiaque de l'œuvre, qualifiée de plainte ou plutôt de lamentation (« Klage »). Et ce n'est pas un hasard si le pasteur traducteur rapproche le poète d'une figure biblique – non pas des prophètes Jérémie et Ézéchiel, mais de Job.

Le traducteur livre également dans sa courte préface, mais aussi sur le site internet qu'il consacre au poète Katzenelson², quelques réflexions et commentaires nous éclairant sur son projet traductif. D'une part, la retraduction est d'emblée présentée comme un retour à l'original : Homfeld la qualifie lui-même de « traduction littérale » (« wörtliche Übersetzung »). Bien que Homfeld s'oppose, par ce terme, aux deux premiers projets traductifs (rappelons qu'Adler refusait explicitement dans sa préface le choix de la traduction littérale), celui-ci ne place pas pour autant sa traduction « contre les traductions précédentes », pour reprendre les termes d'Antoine Berman. Homfeld considère bien plutôt sa retraduction comme une nouvelle version venant « compléter » les traductions précédentes, plus libres et personnelles, sans les exclure : « Die wörtliche Übersetzung des Poem wird vom Übersetzer als Ergänzung zu den Nachdichtungen von Hermann Adler (1951) und Wolf Biermann (1994) verstanden³ ». Homfeld ne juge donc pas de la qualité ni de l'éthicité de ces premières traductions : il manquait cependant à ses yeux une traduction au plus près du texte yiddish, une traduction faisant résonner la voix du poète-témoin, sans interférence ni « parasitage » par

¹ *Ibid.*

² <https://katzenelson.de>.

³ <https://katzenelson.de/poem/original/>.

une voix étrangère : « Er möchte mit seiner wörtlichen Übersetzung den Dichter zu *seinem* Wort kommen lassen, ohne ihn zu verfremden¹ ». On a donc affaire à un projet traductif qui suppose l’effacement de la voix traduisante et qui nécessite, selon le traducteur, le recours à une traduction littérale, qui serait la seule à même de faire ainsi résonner directement, *immédiatement* la voix de Katzenelson. Ce projet s’oppose donc en tous points à celui de Wolf Biermann : là où Biermann ancrerait résolument sa traduction dans la culture et la (sa) langue allemande, le projet de Homfeld semble exclusivement tourné vers le texte yiddish.

Il convient dès lors de se demander ce que le traducteur entend précisément par « traduction littérale », et quelles stratégies traductives ont été mises en place.

2 - Une traduction littérale ?

a - Le titre : un premier retour à l’original

La volonté de Homfeld de proposer une traduction au plus près du texte yiddish est visible dès le titre : si le titre de Biermann, tout en étant plus exact au niveau sémantique que celui d’Adler, prenait aussi quelques libertés (notamment par l’ajout de l’épithète *groß* qui créait un nouvel écho intertextuel), Homfeld n’opère ni ajout ni suppression, chaque terme étant (pour la première fois) traduit. Tout comme Adler, le nouveau traducteur préfère le terme *Lied* à celui de *Gesang*, faisant ainsi d’emblée le choix d’une plus grande proximité avec la lettre du texte yiddish. Mais c’est surtout par la traduction du participe passé *oysgehargetn* que la traduction de Homfeld se distingue des deux précédentes : Homfeld choisit en effet un terme rare, « ausgemordet », et s’en explique ainsi dans la préface de l’ouvrage :

Ein jiddisches Wort zieht sich durch das ganze Poem: „*oysgeharget*“. Ich übersetze es mit „*ausgemordet*“. Mir ist es wichtig, dass für das unbeschreibliche Geschehen ein Wort verwendet wird, das nur und ausschließlich dieses Geschehen benennt².

Ce participe passé, qui correspond en réalité à une traduction littérale du coverbe *oys* (*aus*) et du verbe *harge(ne)n* (*morden*), permet de souligner, selon le traducteur, l’unicité du génocide des Juifs. Homfeld crée en tout cas ainsi un effet d’étrangeté qui met à juste titre l’emphase sur ce terme : si le participe passé yiddish *oysgeharget* ne constitue pas à proprement parler

¹ *Ibid.*

² Homfeld, Helmut, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok, *Dos lid funm oysgehargetn jidischen folk, Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, préface non paginée.

un hapax¹, il occupe de fait une place centrale dans le titre et joue, grâce à sa richesse sémantique, un rôle déterminant dans le poème de Katzenelson. Le titre choisi semble donc bien à l'image du projet traductif de Homfeld, qui opère, si on le compare aux deux titres précédents, un « retour à l'original ». Notons par ailleurs d'emblée que si ce titre, *Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, témoigne de la recherche d'une plus grande exactitude sémantique, il manifeste aussi, de toute évidence, le désir d'une proximité phonique avec le texte yiddish. Ces deux traits traductifs, parfois contradictoires, se retrouvent dans la traduction du premier chant.

b - L'abandon de la forme

Selon Homfeld, prendre le parti de la traduction littérale aurait pour conséquence première et inévitable la « perte » des aspects formels et prosodiques de l'œuvre. Une telle traduction ne saurait donc faire entendre la façon dont « sonne » l'original :

Leider geht bei einer wörtlichen Übersetzung der „Klang“ des Jiddischen weitgehend verloren. Auch das Versmaß und der Reim lassen sich kaum übertragen. Wie konnte Katzenelson überhaupt in der damaligen Situation ein solches Werk schreiben – singen?²

Homfeld était-il en réalité gêné par cette structure poétique rigoureuse, loin de correspondre aux attentes du lecteur eu égard à un témoignage *immédiat* de la Shoah ? Le traducteur abandonne en tout cas la majorité des aspects formels qui caractérisent le poème de Katzenelson pour donner semble-t-il la prééminence au contenu sémantique :

¹ Earl Jeffrey Richards relève une occurrence du participe passé dans la traduction yiddish du *Manifeste du parti communiste* (1924) et une occurrence postérieure au Chant de Katzenelson. (Richards, Earl Jeffrey, « “Oshventshim” Rhymed with “shtim,” or Finding a Voice on the Way to Auschwitz: Translating Yitzhak Katzenelson's *Dos lid funem oysgehartem yidishen folk* and Some Interpretative Problems in Translating Shoah Literature », in Buschinger, Danielle, Rosenstein, Roy (éds.), *Jewish Identity and Comparative Studies/Judéité et Comparatisme*, op. cit., p. 103). Une recherche du terme dans la bibliothèque en ligne du Yiddish Book Center nous a permis de retrouver de nombreuses occurrences du verbe *oyshargenen* et de son participe passé, la plupart se référant au génocide. Quelques occurrences précèdent la traduction de Katzenelson. Avant la Seconde Guerre mondiale, l'emploi de ce participe passé reste tout de même relativement rare. Katzenelson l'emploie quant à lui à cinq reprises dans son œuvre (chants 1, 2, 9 et 13).

² Homfeld, Helmut, « Vorwort », in Katzenelson, Yitskhok, *Dos lid funm oysgehartem jidischen folk, Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, préface non paginée.

Sing!
Nimm zur Hand deine Harfe,
hohl, ausgehöhlt
und leicht.
Auf ihre dünnen Saiten
Wirf deine Finger –
Schwer, wie Herzer voller Schmerz.
Sing das Lied,
das letzte,
sing
von den letzten Juden
auf Europa Erde.

Wie kann ich singen?
Wie kann ich
Meinen Mund öffnen,
wenn ich nur übrig blieb-
Meine Frau und
Meine zwei Vögelein –
Ein Grauen!
Mich schaudert,
ein Grauen!
Man weint!
Von Weitem
Hör ich ein Weinen.

Homfeld renonce à la fois au mètre iambique et au schéma rimique (rimes croisées), préférant le vers libre non rimé, un choix facilitant l'exactitude sémantique en évitant le recours aux chevilles, qui sont il est vrai récurrentes dans les traductions rimées. Mais Homfeld va plus loin : tout en conservant la structure strophique, il choisit de couper les vers, transformant ainsi les quatrains en douzains. Ce découpage des vers a sans doute été déterminé par des questions bien concrètes de mise en page : les vers, bien que scindés, occupent en effet tout l'espace de la page dans les derniers chants. Si la division des vers permet parfois à Homfeld de recréer des effets d'assonances, à défaut de rimes (relevons par exemple l'assonance en fin de vers « *leicht* » / « *Saite* »), il semble difficile de déterminer la logique selon laquelle le traducteur a procédé à ce découpage. Homfeld coupe parfois le vers en fonction des unités syntaxiques (par exemple après un signe de ponctuation) ; à l'inverse, dans certains passages, celui-ci crée des ruptures rythmiques et des enjambements absents du texte yiddish. C'est le cas dès la première strophe, pourtant relativement fluide dans l'original yiddish : relevons par exemple « *hohl, ausgehöhlt / und leicht* » ou bien « *wirf deine Finger - / schwer* », la rupture étant, dans le dernier exemple, renforcée par la présence d'un tiret absent dans le texte yiddish. Cette dislocation de l'architecture typographique n'est pas sans rappeler la première traduction allemande par Adler (Homfeld reprend d'ailleurs certaines coupures instaurées par

Adler, comme à la première strophe, où la phrase s'arrête brutalement après « leicht ») : mais alors que dans la première traduction allemande, cette déconstruction était contrebalancée par le maintien de la rime et du mètre iambique, Homfeld abandonne quant à lui une grande partie de ce qui constituait la forme du poème.

Homfeld expliquait dans sa préface vouloir donner la parole à Katzenelson, faire résonner sa voix : ce dernier semble donc dissocier les éléments formels de cette parole poétique, et considère le mètre et la rime non comme des structures signifiantes, mais comme des ornements empêchant l'accès à la voix « authentique » du poète-témoin. Et pourtant, ce sont bien l'architecture typographique ainsi que le schéma métrique et rimique qui donnent forme à cette parole, offrant un cadre rigoureux sans lequel le flot de la parole du témoin ne pourrait se déverser. En abandonnant ainsi la forme du poème pour faire prévaloir le contenu sémantique, le traducteur rend la voix du témoin finalement plus lointaine.

c - La traduction « translucide »

Dans sa préface, Homfeld déclare proposer une traduction qui se veut la plus exacte possible (« möglichst genau »). De fait, il s'agit sans aucun doute de la traduction allemande faisant preuve de la plus grande exactitude au niveau lexical et sémantique : Homfeld n'opère ni ajout, ni suppression. Les répétitions et polyptotes qui rythment le premier chant sont conservés : on retrouve ainsi la répétition de « groyl », traduit par « Grauen », et les polyptotes « hoyl, oysgehoylt », traduit par « höhl, ausgehöhlt », et « veynt »/ « geveyn », traduit par « Weint »/ « Weinen ». Par ailleurs, à la différence des deux premiers traducteurs allemands, on ne décèle, dans cette traduction, aucun glissement de registre significatif – ni poétisation, ni tendance à l'oralisation. Enfin, bien qu'ancré dans la culture religieuse, le traducteur ne renforce pas l'intertexte ou le référent biblique, à la différence d'Adler ; à ce titre, traduction qui témoigne d'une certaine éthicité.

Cette attention portée à chaque lexème, traduit scrupuleusement par Homfeld, conduit cependant parfois inévitablement à une perte de sens dans la traduction allemande : c'est le cas, par exemple, à la strophe 11, où Homfeld choisit, à l'inverse de Biermann, de traduire littéralement l'expression figée « nit reyd tsum lomp », qui devient, dans cette traduction allemande, « red nicht zur Lampe ». En se contentant d'une traduction mot à mot, Homfeld perd le sens (et l'esprit) de l'expression figée, à savoir l'idée d'un soleil sourd aux appels du sujet lyrique. Le traducteur explique cependant l'expression dans l'appareil de notes à la fin de l'ouvrage.

Mais le traducteur pousse cette proximité avec le texte yiddish au-delà de l'exactitude lexicale et sémantique : il procède en effet à nombre de calques syntaxiques. On le remarque dès la première strophe, qui constitue un calque presque parfait de l'original : non seulement Homfeld conserve les licences poétiques de l'original, à savoir, dans les premiers vers, la postposition de l'adjectif épithète (« deine Harfe / hohl, ausgehöhlt, / und leicht. »), mais il conserve aussi des structures syntaxiques propres au yiddish, comme la construction du syntagme nominal « dos lid dos letste », qui devient dans la traduction de Homfeld « das Lied das Letzte ». Il en va de même dans les strophes suivantes, par exemple à la troisième strophe : « Zing, zing ! Heyb oyf tseveytikht un gebrokh'n hoykh dayn shtim. / Zikh! Zikh im oyf dort oybn, oyb er iz nokh do – » / « Sing, sing! / Erhebe voller Schmerz / und gebrochen / deine Stimme. / Such! Such ihn dort oben, ob er noch dort ist – ». Alors que le traducteur brise la structure rythmique et rimique du poème et n'hésite pas à découper les vers, il s'avère tout particulièrement attentif à l'agencement des mots, auquel il semble ne pas vouloir « toucher » – se contentant de placer le verbe (conjugué ou à l'infinitif) à la place qui lui revient dans la syntaxe allemande. Homfeld voyait-il dans l'ordonnement syntaxique une structure signifiante qu'il s'agissait de conserver autant que possible dans la structure allemande ? Ou bien faut-il y voir plutôt le signe d'une sacralisation du témoignage yiddish, auquel le traducteur se refuserait à toucher ? Ces calques syntaxiques semblent en tout cas un moyen pour le traducteur de rester au plus près de la parole authentique du poète-témoin.

Cette stratégie du calque n'est pas seulement appliquée à la syntaxe, mais aussi aux vocables même : le traducteur recherche en effet les termes allemands les plus proches au niveau phonétique des termes yiddish, quitte à renoncer à l'exactitude sémantique. On relève de nombreux exemples dès le premier chant : Homfeld traduit ainsi *oplozn* par *ablassen* plutôt que *verlassen* (strophe 4), *hoypt* par *Haupt* plutôt que *Kopf* (strophe 4), *zikh raysn* et *zikh aroysraysn* par *sich reißen* et *herausreißen* (strophe 6), alors que les deux verbes ont un sens bien plus large en yiddish qu'en allemand et n'évoquent pas uniquement l'arrachement ou la déchirure ; de même, *aroysshrayen fun* (crier, lancer un cri depuis...) est traduit chez Homfeld par *herausschreien aus*, alors que les traducteurs précédents avaient préféré le verbe *aufschreien*. Dans certains passages, Homfeld s'écarte de façon encore plus manifeste du sens du texte original : à la strophe 13, ce dernier traduit ainsi « a gvald on a shtim » par « eine Gewalt ohne Stimme », alors que *gvald* désigne bien sûr ici le cri (sans voix), l'appel au secours, et non la violence.

Contrairement à Biermann, qui se méfiait des « faux-amis », Homfeld joue donc avec cette proximité, avec cette transparence pourtant souvent illusoire. S’agit-il là de la conséquence d’une faible connaissance du yiddish, qui amène le traducteur à rattacher spontanément chaque terme yiddish d’origine germanique au terme allemand le plus proche, sans prendre garde à l’éventuel écart sémantique ? On pourrait en effet y voir la faiblesse d’une traduction réalisée par un autodidacte. Et pourtant, le fait que Homfeld a conservé ces choix traductifs au fil des rééditions (malgré d’autres remaniements) peut laisser penser qu’il ne s’agit pas là de simples erreurs de traducteur autodidacte, mais bien d’une véritable stratégie traductive.

Ce qu’entend donc Homfeld par « traduction littérale », ce n’est de toute évidence ni une traduction visant uniquement l’exactitude sémantique, ni ce qu’Antoine Berman nomme la « traduction de la lettre » – à savoir non pas la traduction mot à mot, mais la traduction du rythme et « du jeu des signifiants »¹ –, mais bien plutôt une traduction transparente, ou plutôt translucide (pour reprendre la traduction proposée par Berman du terme *durchscheinend* employé par Walter Benjamin dans *La tâche du traducteur*²), une traduction qui laisserait transparaître l’original (d’ailleurs absent de l’ouvrage) sous la traduction.

Pourtant, si ces choix traductifs rappellent à certains égards la théorie benjaminienne de la littéralité (*Wörtlichkeit*), le calque syntaxique et sonore créant en effet un jeu d’écho et de translucidité entre les textes yiddish et allemand, l’abandon de la structure rythmique et la déconstruction de l’architecture typographique entraînent au contraire nécessairement des effets de dissonance au sein de la traduction et une certaine opacité qui éloignent d’autant plus le lecteur allemand du texte yiddish. Ces choix traductifs a priori contradictoires témoignent d’une certaine « a-systématicité » de l’écriture traductive, pour reprendre la terminologie d’Antoine Berman³.

¹ « Tel me paraît être le travail sur la lettre : ni calque, ni (problématique) reproduction, mais attention portée au jeu des signifiants ». Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l’Auberge du lointain*, op. cit., p. 14.

² « La vraie traduction, écrit Benjamin, est translucide – *die wahre Übersetzung ist durchscheinend* ». Berman, Antoine, *L’Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Texte établi par Isabelle Berman avec la collaboration de Valentina Sommella, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008, p. 168.

Voir à ce sujet le commentaire de Laurent Lamy : « Benjamin nous projette dans un horizon messianique où la portance originelle de l’œuvre, la « teneur » de sa lettre, migre vers un milieu diaphane se déployant à travers le prisme de la traduction [...] Autrement dit, elle laisse pénétrer la lumière de l’original, elle se rend perméable à sa forme [...] ». Lamy, Laurent, compte rendu de l’ouvrage d’Antoine Berman *L’Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire.*, *Traduction, Terminologie, rédaction*, vol. 23, n°2, 2010, p. 227-290, ici p. 282. Au sujet de l’imaginaire de la transparence dans la traduction, voir Arber, Solange, « Traduire “sous verre” ou “à la vitre” : l’imaginaire de la transparence en traduction », *Itinéraires*, n°2-3, 2018, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/4625>.

³ Selon ce dernier, cette « a-systématicité » caractérise souvent ce qu’il nomme « l’écriture-de-la-traduction » : voir Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l’auberge du lointain*, op. cit., p. 63.

d - Le calque : maladresse ou stratégie d'« étrangéisation » ?

On peut juger la technique du calque problématique en ce qu'elle brouille les frontières entre yiddish et allemand en superposant pour ainsi dire les langues, masquant alors les écarts sémantiques entre celles-ci, là où Adler et Biermann instaurent, chacun à leur manière, une frontière nette (et même une certaine distance) entre les deux langues : le premier en postulant l'intraduisibilité du yiddish vers l'allemand, le second en inscrivant résolument sa traduction dans l'allemand contemporain, sans rechercher les échos possibles avec le yiddish.

Mais, dans le même temps, il ressort de ces nombreux calques, à la lecture de la traduction, un effet d'étrangeté particulièrement prégnant, rendant la traduction visible en tant que traduction. Homfeld visait une traduction au plus près de la voix du témoin, une traduction qui l'« étrangéise » (*verfremden*) le moins possible. La mise à distance de l'allemand, impliquée par la stratégie du calque, contribue-t-elle dès lors à rapprocher le lecteur de la voix du poète témoin Katzenelson ? Certains critiques pointent surtout les « maladroites » et le manque de lisibilité¹ de cette traduction. On peut cependant aussi voir là une stratégie légitime et fructueuse en ce qu'elle rappelle que, comme le montre le philosophe Philippe Bouchereau, la littérature du témoignage est aussi nécessairement une littérature « étrangéisée », « une littérature rendue étrangère en ce qu'elle porte précisément sur un réel non-réel, un univers étranger »². La traduction de Homfeld pourrait ainsi pointer et matérialiser cette étrangéisation, constitutive de toute littérature testimoniale.

E - Le statut de la traduction

Emmanuel Levinas, dans un texte consacré au Rouleau d'Esther, affirme que « la douleur de la persécution antisémite ne se raconte que dans la langue de la victime », ajoutant

¹ « Leider führten die Bemühungen, eine dem Original möglichst nahe stehende Übersetzung vorzubereiten dazu, dass der Text sehr holprig und unbeholfen erscheint und an einigen Stellen nur mit Mühe zu lesen ist [...] ». Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Zur Rezeption jiddischer Literatur nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel von *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* von Yitskhok Katzenelson », *Colloquia Germanica Stetinensia*, op. cit., p. 43.

² « Il y a diverses formes d'étrangéisation. La littérature de témoignage qui nous occupe ici participe, avec d'autres formes littéraires, de la littérature étrangéisée. Par littérature étrangéisée, il ne faut pas entendre une littérature étrange, mais une littérature rendue étrangère en ce qu'elle porte précisément sur un réel non-réel, un univers étranger ». Bouchereau, Philippe, *La Grande Coupure*, op. cit., p. 318.

que les « signes ne sont pas interchangeables »¹. Que devient alors le témoignage, une fois arrachée à sa langue, en l'occurrence, la langue des victimes, et traduit dans la langue qui a été la langue des bourreaux ? Les traductions allemandes de *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* apportent à cet égard un éclairage intéressant.

Face à la singularité irréductible de la voix du poète-témoin et de sa parole, aucun des traducteurs allemands n'a semble-t-il recherché l'effacement ou la transparence, bien au contraire : en dépit des discours de ces derniers affirmant une « symbiose » avec le poète ou revendiquant « la piété » ou « l'effacement » face à la voix du témoin, leurs choix traductifs (remaniement de l'architecture typographique ou du contenu sémantique, glissement des registres et des tonalités) ont à chaque fois pour conséquence première de renforcer la présence du sujet traduisant et de rendre la traduction visible en tant que traduction. Il semble que la traduction allemande du témoignage yiddish ne saurait donc se rendre « invisible » ou « transparente » : tout se passe comme si celle-ci ne pouvait être que résolument différente, autre. Faut-il y voir le signe que le témoignage de Katzenelson résiste à la traduction vers l'allemand ? Ce qui est sûr, c'est que les écarts formels et stylistiques, les diverses stratégies de mise à distance instaurées par les traducteurs donnent finalement à voir les différences, mais aussi les différends, les antagonismes entre les langues, les cultures et les histoires, qu'une traduction ne peut effacer.

Comment qualifier dès lors le statut de la traduction du témoignage ? A-t-on affaire au même texte, au même témoignage d'une traduction à l'autre ? Les écarts constatés et la présence visible et inévitable de la voix de réénonciation invitent à repenser le lien entre le poème yiddish original et ses traductions.

Luba Jurgenson propose ainsi de dépasser la dualité entre identité et altérité pour repenser les rapports entre le témoignage et ses traductions :

Le texte traduit n'est ni même ni autre, la traduction modifiant les paramètres de l'identité et de l'altérité, aporie qui ne peut être résolue que si nous définissons le texte, tout texte, comme un texte en devenir (appelé à évoluer au gré de sa réception et de ses adaptations), la traduction étant une des hypostases, une des étapes de ce devenir, d'emblée comprise dans ce champ de rayonnement².

¹ Levinas, Emmanuel, *À l'heure des nations*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 56. Cette affirmation a été commentée et discutée par nombre de chercheurs : voir par exemple le commentaire de Naomi Seidman dans *Faithfull Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, op. cit., p. 28-30.

² Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, op. cit., p. 920.

Si ces traductions ne constituent pas des textes « identiques » ni même « équivalents » au texte yiddish, elles peuvent être considérées comme des « étapes du devenir » du texte, qui constituent autant de réponses données, à un moment précis, dans la culture allemande, au témoignage : une réponse adressée à chaque fois à un nouveau lecteur (la question de l'adresse demeure fondamentale pour comprendre les choix traductifs et les écarts entre les textes, et ce d'autant plus que, comme on l'a vu, le lecteur semblait de prime abord exclu de l'espace de transmission du témoignage), et qui suppose surtout, en premier lieu, l'écoute attentive de la parole du poète témoin, bien que la compréhension de celle-ci reste toujours imparfaite.

II- Entre familial et étranger : Itzik Manger en traduction allemande

A - Itzik Manger et le monde culturel germanophone : un poète familial ?

Si Itzik Manger est sans nul doute l'un des poètes yiddish dont le nom demeure le plus connu au-delà du *Yiddishland*, c'est avant tout parce que son œuvre est parvenue à franchir les frontières des genres et des médiums artistiques, sortant ainsi de l'espace restreint de la réception de la poésie. De la mise en scène de *Purim-shpiln*, adaptés des *Megile-lider*¹ (Rouleaux d'Esther), recueil publié en 1936, à la mise en musique de nombre de ses ballades par des grands noms de la chanson yiddish², l'œuvre d'Itzik Manger constitue le meilleur exemple de cette porosité entre les genres littéraires et artistiques qui a permis une plus large réception d'une partie des productions culturelles yiddish.

La popularité d'Itzik Manger se constate tout particulièrement en Allemagne et en Israël. C'est en effet dans ces deux pays que l'on trouve le plus grand nombre d'anthologies consacrées à son œuvre poétique, introduite dès les années 1960³. En Allemagne, l'introduction de l'œuvre littéraire d'Itzik Manger s'est faite dans un premier temps par la prose : en 1963 paraît en RFA puis en RDA le roman *Dos bukh fun gan-eydn*, traduit par Salcia Landmann sous le titre *Das Buch vom Paradies*. Le cadre du roman, un paradis juif (*gan-eydn*) qui ressemble à s'y méprendre à un *shtetl* traditionnel d'Europe de l'Est, a sans doute contribué au succès éditorial qu'a rencontré le roman en Allemagne. Ce succès a permis, dans un second temps, l'introduction de son œuvre poétique, tout d'abord en RDA, grâce à la traduction par Hubert Witt de plusieurs poèmes publiés dans son anthologie *Der Fiedler vom Getto*, puis au sein de la collection « Poesiealbum » (1984). À partir de la fin des années 1990, la publication des anthologies d'Andrej Jendrusch et d'Efrat Gal-Ed ainsi que de

¹ Citons à titre d'exemple une comédie musicale mise en scène en Israël en 1965, *The Meguillah of Itsik Manger* ; le *Hackesches Hoftheater* mit également en scène, au début des années 2000, des extraits du recueil de Manger.

² La chanteuse israélienne Chava Alberstein a interprété plusieurs poèmes d'Itzik Manger, dont le plus célèbre est sans doute « Heidi, Didl, Dam » (« Rabeynu Tam »). Avec le groupe de musique américain « les Klezematics », elle a interprété « Ovntlid ».

³ Plusieurs anthologies de l'œuvre poétique d'Itzik Manger ont été publiées en hébreu au cours des années 1960 et 1970, dont *Shir, balada, sipur*, traduction Shimshon Meltzer, Tel Aviv, Farlag Y.L. Peretz, 1962 ; *Shirim uvaladot*, traduction Binyamin Tene, Ramat-Gan, Hotsa'at alHamishmar, 1968. Sur la réception et la traduction de l'œuvre d'Itzik Manger en Israël, voir Brenner, Naomi, « Itzik in Israel: Itzik Manger's Yiddish in Hebrew Translation », *Prooftexts*, vol. 28, n°1, 2008, p. 53-84.

l'anthologie de Helmut Braun réunissant les premières traductions allemandes des poèmes de Manger (*Der Prinz der jiddischen Ballade*), a finalement scellé la consécration du poète en Allemagne.

La réception allemande après la Seconde Guerre mondiale constitue à première vue un paradoxe : Itzik Manger avait refusé de voir son œuvre traduite en allemand après la guerre, et n'avait accepté la traduction de son roman *Dos bukh fun gan-eydn* que pour des raisons financières – et parce que le roman était publié en Suisse et non en Allemagne. En ce qui concerne les poèmes traduits dans l'anthologie *Der Fiedler vom getto*, comme on l'a vu, Itzik Manger n'a jamais reçu la demande d'accord envoyée par la maison d'édition, et tout porte à croire qu'il aurait refusé cette publication. Les réticences – et les résistances – du poète yiddish face aux premiers projets de traduction de son œuvre en Allemagne auraient pu laisser présager d'une réception plus tardive et heurtée.

Pourtant, le début du parcours du poète est marqué par une proximité évidente avec le monde culturel et littéraire germanophone – une proximité avant tout bien concrète, géographique. Itzik Manger est né en 1901 à Czernowitz, capitale de la Bucovine, alors province de l'empire austro-hongrois. Czernowitz était une ville multiethnique dans laquelle les Juifs constituaient, au début du XX^e siècle, environ le tiers de la population. La ville se caractérisait aussi par son multilinguisme, le yiddish côtoyant, au sein de la population juive, l'allemand. Si l'allemand était la langue administrative¹, le yiddish y occupait une place importante : rappelons que c'est dans la ville de Czernowitz que s'est tenue, en 1908, la Conférence qui a donné au yiddish le statut de langue nationale. On l'a vu dans la première partie de ce travail, Itzik Manger a rencontré, tout au long de son parcours littéraire, plusieurs poètes juifs germanophones venus de Czernowitz, dont certains, à l'instar d'Alfred Margul-Sperber ou Mascha Kaléko, ont publié les premières traductions de l'œuvre du poète yiddish en allemand.

Manger a ainsi été, du fait de ces nombreux contacts et échanges avec le monde culturel germanophone à Czernowitz, l'un des rares poètes yiddish à figurer dans une anthologie poétique aux côtés de poètes juifs de langue allemande tels que Paul Celan ou Rose Ausländer : on retrouve dans l'anthologie *Blaueule Leid*, publiée en 2003 et consacrée à

¹ Comme le rappelle Astrid Starck-Adler, « si l'allemand était la langue administrative et officielle dans cette région polyglotte [...], c'est parce que, depuis la fin du XVIII^e siècle, l'administration autrichienne avait poursuivi une politique hégémonique de germanisation à l'Est. [...] Cette prérogative de l'allemand n'était pas nouvelle. Elle allait dans le sens des Lumières juives, la *Haskalah*, qui, à la fin du XVIII^e siècle, avait prôné l'émancipation du yiddish jugé obscurantiste pour l'assimilation à l'allemand reconnu, à côté de l'hébreu, comme langue de culture ». Starck-Adler, Astrid, « Multiculturalisme et multilinguisme à Czernowitz. L'exemple d'Itzik Manger », *Études germaniques*, n°245, 2007, p. 121-132, ici p. 122-123.

la poésie de Bucovine, une ballade de Manger en traduction allemande, « Die Ballade vom weißem Brot ».

Pour Itzik Manger, comme pour nombre de Juifs de Czernowitz, la langue allemande constituait la *Kultursprache*, la langue littéraire par excellence¹. Itzik Manger n'est passé que très brièvement par un *Gymnasium* (en 1912 et 1913²), mais il avait pourtant une connaissance particulièrement riche et vaste de la littérature allemande – une culture qu'il avait acquise en autodidacte. Manger pouvait déclamer des poèmes de Goethe ; il a traduit des poèmes de Heine, mais aussi d'Else-Lasker Schüler, de Trakl et de Rilke³ : autant de poètes auxquels Manger a emprunté des motifs et des formes pour constituer sa propre poétique.

Itzik manger aurait écrit ses premiers poèmes en allemand, avant de choisir le yiddish comme langue d'écriture : c'est en tout cas ce qu'affirme la notice encyclopédique qui lui est consacrée dans la deuxième édition de l'Encyclopédie de littérature yiddish publiée par Zalmen Reyzen en 1930⁴. Pourtant, les informations contenues dans l'encyclopédie, fournies vraisemblablement par le poète lui-même, sont parfois loin de la réalité, Manger réécrivant volontiers son récit biographique : dans la première édition datant de 1927, il avait ainsi affirmé être né à Berlin avant de s'être installé à Jassy, en Roumanie⁵. La traductrice et universitaire Efrat Gal-Ed, qui a consacré sa thèse à Itzik Manger, n'a retrouvé aucune trace de ces premiers poèmes de Manger en allemand : le premier carnet que cette dernière a retrouvé date de 1918 (Manger vivait alors à Jassy, en Roumanie) et est intitulé *Kveytn* (« Fleurs »). Les poèmes sont exclusivement écrits en yiddish, mais ils sont pour certains transcrits en caractères latins – et souvent truffés de germanismes⁶.

Si rien ne prouve qu'Itzik Manger a bien commencé par écrire en allemand⁷, ce récit des débuts du poète yiddish a été volontiers repris dans les encyclopédies, mais aussi et surtout par certains médiateurs et traducteurs de langue allemande, contribuant ainsi à rapprocher un peu plus Itzik Manger du monde culturel et littéraire germanophone. Hubert

¹ Efrat Gal-Ed souligne que pour les écrivains de Czernowitz, le choix de la langue allemande ne signifiait pas pour autant l'abandon du monde culturel juif : « In Czernowitz war Deutsch eine Sprache, in der man als Jude beheimatet sein konnte ». *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer Dichter, op. cit.* p. 104.

² *Ibid.*, p. 76-81.

³ Parmi les traductions de poèmes allemands en yiddish par Manger, citons « Belsatzar » de Heine, « Der Wahnsinn » de Rilke, « Sommer » de Georg Trakl ou encore « Ruth » d'Else Lasker-Schüler. *Ibid.*, p. 170-173.

⁴ Reyzen, Zalmen, *Leksikon fun der yidisher literatur prese un filologye*, vol. 2, Vilna, B. Kletskin, 1930, p. 303. Cité par Efrat Gal-Ed, *ibid.*, p.99.

⁵ Gal-Ed, Efrat, « Nachwort », in Manger, Itzik, *Dunkelgold, op. cit.*, p. 347.

⁶ Sur ce premier carnet, voir Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer, op. cit.*, p. 100-112.

⁷ Efrat Gal-Ed déclare à ce sujet : « Es bleibt die Frage nach den deutschen Gedichten. Denn der Umstand ihrer Unauffindbarkeit widerlegt die Möglichkeit nicht, dass es sie gegeben haben könnte ». *Ibid.*, p.108. L'universitaire et traductrice fait plus loin l'hypothèse que ce sont ces premiers poèmes yiddish, fortement marqués par l'allemand, que Manger a pu désigner comme ces « premiers poèmes allemands ». *Ibid.* p. 109.

Witt, dans l'introduction au fascicule qu'il consacre à Manger dans la collection « Poesiealbum » (1984), s'en fait l'écho :

Er hat seine Lyrik aus Volkshafem gespeist uns ist dabei selber zum Volksdichter geworden. Aber auch deutsche Gedichte – Goethes und Schillers, der Romantiker und Heines – haben ihn angeregt: Die frühesten Texte schrieb er auf Deutsch, bevor er zum Jiddischen fand¹.

Le traducteur prend soin de souligner les liens entre Manger et le monde littéraire germanophone, faisant ainsi du poète yiddish une figure presque familière pour le lecteur est-allemand, tout en légitimant la tradition poétique yiddish par la référence aux canons poétiques allemands. Cette apparente familiarité, qui a sans nul doute facilité la réception du poète en Allemagne, est aussi bien évidemment liée à la forme privilégiée par Itzik Manger, bien connue du lecteur allemand, à savoir la ballade. Et pourtant, bien que la littérature allemande soit l'un des fondements de la poétique de Manger, et même si le désir premier du poète était de toute évidence d'écrire en allemand, c'est bien le yiddish que celui-ci a choisi comme langue d'écriture. Les récits que Manger propose de son parcours personnel et littéraire peuvent d'ailleurs être vus comme des moyens pour ce dernier de mettre en scène son tiraillement entre allemand et yiddish, mais aussi le passage d'une langue et d'une culture à l'autre.

En préférant le yiddish comme langue d'écriture, Manger a fait le choix² d'une langue, mais aussi d'une culture : le poète a en effet décidé d'inscrire son œuvre dans la culture et la tradition des Juifs d'Europe de l'Est, de puiser dans son folklore la matière de son œuvre, tout en en y intégrant bien des motifs propres à la littérature européenne et à la modernité poétique. L'œuvre de Manger fait donc sans cesse dialoguer tradition juive et modernité poétique ; si les débuts de son parcours poétique sont marqués par des tensions, va-et-vient entre culture juive, yiddish et européenne³, Manger a fini par trouver sa propre voix par la fusion de ces différentes traditions et modernités. Ce processus poétique, qu'Efrat Gal-Ed qualifie à la fois de « transculturel » et de « transtextuel »⁴, trouvera son aboutissement dans

¹ Witt, Hubert, « Vorwort », in Manger, Itzik, *Itzik Manger*, « Poesiealbum », Berlin, Verlag Neues Leben, 1984, p. 1.

² Efrat Gal-Ed se demande cependant si Manger était suffisamment dans la langue et la culture allemandes pour pouvoir vraiment faire le choix de cette langue : « War aber Manger im Deutschen ausreichend verwurzelt, um deutsche Gedichte schreiben zu können? Hatte Manger wirklich die Wahl? » Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer*, op. cit., p. 105.

³ Voir à ce sujet Gal-Ed, Efrat, « The Local and the European: Itzik Manger and his Autumn Landscape », *Proof texts*, vol. 31, n°1-2, 2011, p. 31-59.

⁴ Voir Gal-Ed, Efrat, « *In a heylikn mitvokh*, On a Holy Wednesday: Itzik Manger's Modernist Moves », in Aptroot, Marion (éd.), *Yiddish and modernism*, Amsterdam Yiddish Symposium, vol. 12, Menasseh ben Israel Institute, 2019, p. 7-19.

le recueil des *Khumesh-lider*, publié en 1935. C'est en tout cas ce processus qui fait toute la modernité, voire le « modernisme »¹ ou « l'avant-gardisme »² de l'œuvre poétique d'Itzik Manger, en dépit de son apparent traditionalisme formel. Car il s'agissait aussi, pour reprendre les termes de Bernard Vaisbrot, de « défendre et illustrer » la langue yiddish et, *in fine*, de la « hisser au rang des littératures européennes. »³.

La traduction en allemand de l'œuvre d'Itzik Manger constitue une gageure à plusieurs égards : comment traduire en allemand ces multiples couches textuelles, les traditions (issues de la littérature yiddish et allemande) mais aussi la modernité des poèmes de Manger ? Comment traduire et faire entendre, en allemand, à la fois le familier et l'étranger ?

L'étude des traductions se fera en deux temps, qui correspondent aussi aux deux moments forts du parcours poétique d'Itzik Manger⁴. Nous commencerons par l'analyse des traductions de la ballade, genre poétique inscrit dans la tradition européenne que Manger a façonné selon sa propre poétique ; nous tenterons, notamment en portant une attention particulière au rythme, de placer les traductions sur un *continuum* entre familier et étranger. L'analyse portera dans un second temps sur un poème extrait du recueil *Khumesh-lider*, dans lequel Manger déploie véritablement sa démarche poétique personnelle et moderniste à partir de la matrice biblique. L'étude de la traduction de « l'hétérolinguisme » (selon la terminologie de Myriam Suchet⁵) à l'œuvre dans le poème yiddish constitue un terrain privilégié pour analyser à la fois la question de la traduction de la tradition juive et biblique, constitutive du recueil, mais aussi pour mettre au jour le fonctionnement et la singularité de chacune des traductions.

L'œuvre d'Itzik Manger a été traduite par de nombreux traducteurs de langue allemande, dont plusieurs poètes-traducteurs. Nous avons fait le choix de nous concentrer sur les deux traducteurs ayant proposé une véritable anthologie de l'œuvre d'Itzik Manger en allemand, à savoir Andrej Jendrusch (*Ich, der Troubadour*, 1999) et Efrat-Gal-Ed

¹ Efrat Gal-Ed parle d'un procédé littéraire « moderniste, presque postmoderne » (*Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer, op. cit.*, p. 278). Si les universitaires semblent aujourd'hui d'accord pour qualifier la poétique de Manger de moderniste, cela n'a pas été toujours le cas : les premiers critiques ont davantage vu le folklore et la tradition populaire que la dimension proprement moderniste de son œuvre, comme le rappelle Naomi Brenner : « Manger's wide appeal, however, has led many Yiddish critics to overlook the complex modernist aspects of his poetry and to dismiss him as merely a folk poet ». Brenner, Naomi, « Itzik in Israel: Itzik Manger's Yiddish in Hebrew Translation », in *Prooftexts, op. cit.*, p. 55.

² Bernard Vaisbrot qualifie l'œuvre d'Itzik Manger, tout particulièrement le *Medresh Itzik*, d'« avant-gardiste et traditionaliste par la forme » : Vaisbrot, Bernard, « LE «MeDRéSh 'ItZIQ» DE MANGUÈR: Ressourcement des légendes bibliques », *Revue Européenne des Études Hébraïques*, n° 1, 1996, p. 13-31, ici. p. 28.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Voir à ce sujet le chapitre que David Roskies consacre à Itzik Manger : « The last of the Purim players : Itzik Manger ». Roskies, David, *A Bridge of Longing*, Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 211-235.

⁵ Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérologue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

(*Dunkelgold*, 2004, 2016). Il s'agit dans les deux cas d'entreprises d'une certaine ampleur : ces œuvres traductives sont donc suffisamment vastes pour pouvoir mettre au jour des traits traductifs récurrents. Par ailleurs, la confrontation de ces anthologies paraît intéressante en ce que celles-ci sont réalisées par deux traducteurs aux profils bien différents : il s'agit donc aussi de voir dans quelle mesure ces profils, à bien des égards opposés, informent leur pratique traductive, et si ces écarts entre les deux traducteurs se manifestent aussi dans leur traduction.

B - Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed : deux profils – et deux positions traductives

L'anthologie *Ich, der Troubadour* est le deuxième ouvrage édité par Andrej Jendrusch au sein de sa maison d'édition berlinoise Dodo, fondée en 1998 et spécialisée dans la littérature yiddish puis, à partir des années 2000, judéo-espagnole. Après avoir inauguré son catalogue éditorial avec un poète yiddish contemporain, Lev Berinski, dont l'œuvre se nourrit avant tout de la poésie yiddish d'avant-garde du début du XX^e siècle, Jendrusch fait le choix, pour le deuxième ouvrage, d'un poète yiddish en apparence plus traditionnel et à première vue plus accessible au lecteur allemand. L'anthologie offre un aperçu de l'ensemble de l'œuvre d'Itzik Manger : on y retrouve à la fois ses ballades, des poèmes extraits des *Khumesh-lider* et des *Megile-lider*, ainsi que quelques textes en prose. L'ouvrage s'ouvre sur une postface rédigée non par l'éditeur et traducteur, mais par un poète juif de langue allemande qui fut l'un des premiers traducteurs de Manger, Alfred Kittner¹.

Le seul péri-texte rédigé par Jendrusch lui-même est la notice biographique de deux pages qui vient clore l'ouvrage. Le traducteur se fait donc particulièrement discret dans cette anthologie – quasi invisible². Et de fait, il est bien difficile de trouver des textes dans lesquels Andrej Jendrusch reviendrait sur sa pratique de la traduction et donnerait quelques indices sur sa position traductive. Dans une communication personnelle, il prend cependant position par rapport à d'autres traducteurs du yiddish issus comme lui de la RDA : s'il se montre assez critique vis-à-vis des traductions de Hubert Witt, pointant notamment de nombreuses inexactitudes³, il considère en revanche Jürgen Rennert, avec qui il avait édité sa première

¹ Ce texte consacré à Itzik Manger a été publié dans un premier temps dans la revue roumaine de langue allemande *Neue Literatur* en 1979.

² Notons que le nom du traducteur n'apparaît pas sur la couverture de l'anthologie.

³ « Und so überaus verdienstvoll Hubert Witts Zusammenstellung des "Fiedler" auch ist, sprachlich bietet sie - vorsichtig ausgedrückt - durchaus noch Reserven ». Communication personnelle, courriel du 27 mars 2020.

traduction du yiddish, comme l'un des meilleurs traducteurs du yiddish en Allemagne – sans fonder précisément son affirmation (« der wohl beste Nachdichter, den die jiddische Lyrik in Deutschland je hatte »). En s'inscrivant dans la lignée de l'écrivain traducteur Rennert plutôt que dans celle de Witt, Jendrusch semble refuser le choix de la littéralité et de la « couleur de l'étrangeté » (« Farbe der Fremdheit »¹), comme le dit Witt (nous y reviendrons), et prendre le parti d'une traduction plus libre, proche de la transposition créatrice² – une traduction à même de faire sentir au lecteur germanophone la valeur littéraire et poétique de ces œuvres.

Cinq ans après l'anthologie de Jendrusch paraît chez Suhrkamp l'ouvrage d'Efrat Gal-Ed, *Dunkelgold*, une anthologie embrassant une grande partie de l'œuvre d'Itzik Manger et constituée de longs péri-textes qui présentent la vie et l'œuvre du poète. L'ouvrage a connu un certain succès et a été réimprimé à plusieurs reprises. Dans la troisième édition de 2016, la traductrice propose une nouvelle version de certaines de ses traductions.

Les profils des deux traducteurs d'Itzik Manger divergent par bien des aspects : à Andrej Jendrusch (né en 1958), traducteur autodidacte formé en RDA et fortement influencé par les premiers traducteurs du yiddish est-allemands, succède une traductrice d'origine israélienne (née en 1956) dont le père était yiddishophone. Si l'hébreu est la langue maternelle d'Efrat Gal-Ed, elle entendait aussi, enfant, le yiddish à la maison. Et c'est seulement en 1975 qu'elle arrive en Allemagne pour poursuivre ses études. Le profil d'Efrat Gal-Ed est donc bien spécifique, voire atypique, parmi les traducteurs du yiddish en Allemagne. D'une part, même si le yiddish n'est pas sa langue maternelle, la langue est liée plus ou moins directement à son parcours personnel et à son identité – ce que la traductrice met volontiers en scène, en témoigne la dédicace à son père yiddishophone dans l'anthologie *Dunkelgold*. Il s'agit, d'autre part, d'une traductrice dont la langue de traduction n'est pas la langue maternelle. En ce sens, traduire revient pour Efrat Gal-Ed à emprunter un chemin singulier qui exclut donc *a priori* la langue maternelle de la traductrice, à savoir l'hébreu. Efrat Gal-Ed a par ailleurs, à la différence d'Andrej Jendrusch, suivi un parcours universitaire en études germaniques et en études juives. Les recherches ayant mené à l'édition de l'anthologie ont d'ailleurs été le point

¹ Witt, Hubert, « Nachwort », in Alejchem, Scholem, *Stempenju*, Leipzig : Reclam, 1989, p. 135.

² Dans l'article du *Nachrichtenblatt* dans lequel Jürgen Rennert présente l'original et la traduction du poème « Veytik » d'Israël Bercovici, l'écrivain-traducteur déclare que la traduction littérale ne permettrait pas selon lui de donner à voir et à entendre « l'essence » de la langue et du texte (« [...] eine wortwörtliche Übertragung [wäre] der kürzeste Weg gewesen, um am Wesen der Sache, der Sprache, des Textes vorbeizureden und vorbeizuhören ». Rennert, Jürgen. « Das kolossale, leise Rascheln der Blätter eines grünen Baumes ». *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Groß-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, op. cit., p. 9. De fait, la traduction que Rennert propose du poème de Bercovici relève davantage de la transposition créatrice ; le traducteur recourt à une langue très littéraire, voire précieuse.

de départ de sa thèse, qu'elle a achevée cinq années plus tard, en 2009, à l'Université Heinrich Heine de Düsseldorf.

Cette divergence de profils a pour corollaire une forte divergence de positions traductives. À la différence d'Andrej Jendrusch, Efrat Gal-Ed s'est exprimée, après coup, sur sa pratique traductive. Dans un article intitulé « Aus naher Fremde », publié en 2018, la traductrice mentionne notamment trois philosophes qui ont nourri sa réflexion et sa pratique traductive : Walter Benjamin, Martin Buber et Franz Rosenzweig¹. La traductrice s'inscrit ainsi dans la lignée de trois philosophes juifs de langue allemande ayant contribué à renouveler la théorie et la pratique de la traduction, à la fois par leurs essais fondateurs et par leur propre pratique. Le point commun de ces trois penseurs est de considérer la traduction, et ce, dans le sillage des Romantiques², comme un processus, une dynamique qui enrichit et régénère la langue d'arrivée par la confrontation à l'étranger. Dans l'essai de Benjamin « La tâche du traducteur », les notions-clés sont celles de la « littéralité » (« Wörtlichkeit ») et de « traduction translucide » (« durchscheinend »)³ – la confrontation entre les langues ayant pour « horizon messianique » la *reine Sprache*. Si cette théorie ne s'est pas véritablement concrétisée dans la pratique traductive de Benjamin⁴, Buber et Rosenzweig ont quant à eux mis en pratique leur propre conception de la traduction dans leur projet de retraduction de la Bible⁵. Cette nouvelle traduction, désignée par le terme *Verdeutschung* »⁶, est comprise comme retour à l'original hébraïque ; le projet traductif consiste à faire entendre l'hébreu biblique dans la langue allemande en appliquant à cette dernière le rythme, la métrique et la scansion du verset hébreu⁷.

¹ Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, p. 183-192, ici p. 184.

² Antoine Berman, dans *L'Épreuve de l'Étranger*, estime ainsi que la vision de la traduction de Benjamin « peut être considérée comme une radicalisation des intuitions de Novalis et de Schlegel ». Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'Étranger : Culture et Traduction dans l'Allemagne romantique*, op. cit. p. 40.

³ Benjamin, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers. », in *Gesammelte Schriften*, vol. 4.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 9-21. Pour une traduction française et un commentaire de cet essai fondateur, voir Benjamin, Walter, « L'abandon du traducteur : Prolégomènes à la traduction des "Tableaux parisiens" de Charles Baudelaire », traduction Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, n°10, 1997, p. 13-69.

⁴ L'essai « La tâche du traducteur » constituait la préface à la traduction par Benjamin des *Tableaux parisiens* de Charles Baudelaire. Or, nombre de chercheurs ont montré que la pratique traductive de Benjamin était bien éloignée de sa propre théorie. Voir par exemple l'analyse d'Angela Sanmann de quelques traductions de Baudelaire par Benjamin. Sanmann, Angela, *Poetische Interaktion*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 63-68.

⁵ Le projet a débuté en 1920, Rosenzweig s'y est associé en 1925. Rosenzweig est mort quatre ans plus tard. Buber a terminé la traduction entre 1950 et 1961.

⁶ Buber, Martin, « Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift », in *Werkausgabe. Schriften zur Bibelübersetzung*, vol. 14, Gütersloher Verlagshaus, 2012, p.186-220.

⁷ En cela, le projet de traduction de la Bible de Buber et Rosenzweig s'oppose à celui de Mendelssohn, qui visait non pas à rapprocher le lecteur allemand de l'hébreu biblique, mais au contraire à rapprocher le lecteur juif (et

La traductrice israélienne pense les rapports du yiddish et de l'allemand en termes dichotomiques, mais selon un autre paradigme que la plupart des traducteurs allemands depuis 1945 : si Efrat Gal-Ed évoque bien un « gouffre existentiel » (« existentielle Kluft »¹) qui séparerait les langues yiddish et allemande, ce gouffre ne trouve pas son origine, selon la traductrice, dans la Seconde Guerre mondiale, mais bien plutôt dans la spécificité même de l'histoire de la langue et de la culture yiddish. La traductrice insiste ainsi sur le fait que la culture yiddish ne se circonscrit pas à un territoire propre et mentionne des termes tels que *eksteritorialisikhkayt*², ou la notion plus connue de *Yiddishland*, notion qui matérialise ce mode de vie transnational.

Par ailleurs, si Efrat Gal-Ed considère le yiddish et l'allemand comme deux langues éloignées et résolument étrangères, malgré leur parenté linguistique, ce n'est pas parce que l'une serait la « langue des victimes » et l'autre la « langue des assassins », mais bien plutôt parce que l'une est juive, et l'autre chrétienne :

Jiddisch ist eine jüdische Sprache, in deren Wortschatz jüdische Geschichte spricht, in deren Resonanzräumen der Reichtum der hebräisch-aramäischen Schriften, die Gesänge der synagogalen und häuslichen Liturgie, religiöse und volkstümliche Bräuche, Aberglaube, Aufklärung und Säkularisierung mitsprechen.

Für all das finden sich im Deutschen keine Entsprechungen. Deutsch ist im weitesten Sinn eine christliche Sprache mitsamt der sprachbildenden Kraft der Säkularisierung. Von Reminiszenzen aus der Ganovensprache und einigen bildungssprachlichen Begriffen abgesehen, hat sich im Deutschen kein jüdisch-kulturelles Gedächtnis gebildet³.

Efrat Gal-Ed pense l'acte de traduction comme le passage d'une langue juive à une langue non-juive. Comme Rosenzweig au début du XX^e siècle, la traductrice pose la question de la possibilité de la traduction du monde culturel juif, de sa mémoire en allemand. Or, si cette question de la traduction du yiddish comme langue juive a constitué la pierre d'achoppement des discours sur la traduisibilité / l'intraduisibilité du yiddish aux États-Unis, comme a pu le

surtout yiddishophone) de l'allemand grâce à une traduction allemande en caractères yiddish. Voir à ce sujet Bourel, Dominique, « D'une Bible à l'autre : de Mendelssohn à Buber-Rosenzweig », in *Revue germanique internationale*, n°5, 1996, p. 31-38. Voir aussi Seidmann, Naomi, *Faithfull renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, op. cit., p. 163-198. Comme la chercheuse le résume, « Buber and Rosenzweig intended their Bible to be Hebraic, source-oriented, foreign to the German ear ». *Ibid.*, p. 163.

¹ Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations*, op. cit., p. 185.

² *Ibid.*, p. 185. Notons que la traductrice ne propose pas de traduction du terme yiddish.

³ *Ibid.*, p. 186-187.

montrer Anita Norich¹, la question n'avait depuis 1945 que rarement été abordée frontalement par les traducteurs du yiddish vers l'allemand (pour beaucoup non-juifs).

Le défi de la traduction consiste donc à permettre la survivance d'un monde culturel et de sa mémoire dans une langue radicalement autre :

Kann diese fremde Kultur deutsch sprechen ohne Luthers Sprache samt ihren theologischen Konnotationen und Implikationen zu evozieren? Kann eine kulturelle Welt in einer anderen Sprache mit ihrem fremden Gedächtnis fortleben?²

Outre ce gouffre culturel, Efrat Gal-Ed met l'accent sur les « divergences » entre allemand et yiddish au niveau strictement linguistique. La traductrice insiste tout particulièrement sur la corporéité propre à chacune des langues :

Jiddisches und deutsches Sprachmaterial divergieren auch in Farbe und Temperatur, Klang und Tonlage, Rhythmus und Melodie, Bildern und Arten des Sprechens. Von diesen Klüften nimmt meine Übersetzung ihren Ausgang; und die Aufgabe besteht vor allem darin, von dieser vielschichtigen und komplexen Fremde samt Atem und Zeilenfall, Text und Textur des Jiddischen auf dem Weg ins Deutsche möglichst wenig zu verlieren. Das Eigene des Jiddischen zu bewahren, es hörbar zu machen, seine Aneignung durch das Deutsche, so glatt und elegant sie sich anhören mag, zu vermeiden, auf dass sich ein Raum der Begegnung öffne³.

Efrat Gal-Ed n'est pas la première traductrice à pointer ces écarts inscrits dans la matérialité même de chacune des langues – rappelons à titre d'exemple les propos de Hermann Adler dans la préface de *Lied vom letzten Juden*. Mais la position traductive qui en découle est tout autre : en effet, alors que chez Adler, ces divergences conduisaient le traducteur à la « récréation libre » plutôt qu'à la traduction littérale, il va s'agir au contraire pour Gal-Ed, à l'instar de Buber et Rosenzweig dans leur retraduction de la Bible, de faire entendre ce caractère fondamentalement étranger de la langue juive dans la traduction allemande. La traductrice dit se refuser, dans sa pratique traductive, tout à la fois à la poétisation et à la domestication du yiddish, à une « appropriation » qui empêcherait la rencontre entre les langues. L'enjeu est, selon ses propres termes, de traduire le yiddish vers

¹ « More common, among translators and their critics, is the question of how this Jewish language, steeped as it is in Jewish ritual and lore, can be understood in non-jewish languages ». Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, op. cit., p.9).

² Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations*, op. cit., p. 187.

³ *Ibid.*, p. 189.

l'allemand sans pour autant « perdre » le yiddish en chemin – ou du moins limiter autant que possible la perte.

On pourrait objecter à la traductrice que toute traduction implique nécessairement une part de domestication de la langue étrangère¹ et, *in fine*, une « perte » de la langue originale. Ce désir de préserver autant que possible le yiddish par (ou malgré) l'opération de traduction fait écho au discours de nombreux traducteurs du yiddish dans d'autres langues depuis 1945 et peut, à ce titre, renvoyer à la singularité de ce que Rachel Ertel nomme la « phénoménologie du traduire-le-yiddish » après la Seconde Guerre mondiale. Efrat Gal-Ed fait précisément de cette crainte et du refus de la perte le point de départ de son activité de traduction. À cet égard, la tâche que se donne la traductrice, à savoir traduire dans une autre langue tout en préservant la langue originale et son monde culturel semble pousser la traduction jusqu'à (si ce n'est au-delà de) ses propres limites.

Ces propos volontiers radicaux sont sans doute aussi l'occasion pour Efrat Gal-Ed de marquer une rupture par rapport aux traducteurs allemands qui l'ont précédée depuis 1945 et qui, pour la plupart, ne pensaient pas la traduction en termes de perte, mais y voyaient bien plutôt la possibilité de préserver, de « sauver » l'héritage culturel yiddish, pour reprendre les termes de Jürgen Rennert, et faisaient ainsi de la traduction un acte de réparation. À travers cette réflexion qui trouve son point de départ et son ancrage dans ce qui fait la spécificité du yiddish en tant que langue juive, et non dans l'histoire de la langue et de la culture allemandes au XX^e siècle, la traductrice apporte une perspective sur la traduction du yiddish qui se démarque clairement de celles des traducteurs allemands des décennies précédentes tout en renouant avec les penseurs juifs allemands de la première moitié du XX^e siècle. Il reste à voir comment une telle théorie peut s'appliquer en pratique.

¹ Lawrence Venuti, théoricien de la traduction minorisante et de la stratégie d'étranglement de la langue, rappelait lui-même que le processus de « domestication » demeure inhérent à l'acte de traduction : « A translation always communicates an interpretation, a foreign text that is partial and altered, supplemented with features peculiar to the translating language, no longer inscrutably foreign but made comprehensible in a distinctively domestic style. Translations, in other words, inevitably perform a work of domestication. » Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: towards an Ethics of Difference*, *op. cit.*, p. 5.

C- De la ballade yiddish à la ballade allemande

1 - La ballade selon Itzik Manger

La ballade constitue pour Itzik Manger, dès les débuts de son parcours de poète, un genre poétique privilégié¹ : son premier recueil, *Shtern oyfn dakh*, publié en 1929, ne contient pas moins de vingt-sept ballades. L'attrait de Manger pour ce genre poétique est le fruit de l'intérêt du poète yiddish à la fois pour les classiques de la littérature allemande (Goethe, Schiller ou Heine) mais aussi pour la poésie produite au début du XX^e siècle, période marquée par la réactualisation de la ballade tant par des poètes de langue allemande (citons à titre d'exemple l'emploi de ce terme chez Hugo von Hofmannsthal ou Georg Trakl, deux poètes traduits par Itzik Manger) que par les poètes yiddish modernes tels que Mani Leyb ou Moyshe Leyb Halpern.

Comme le rappelle David Roskies, la ballade, bien qu'issue de la tradition orale², est, à la différence de la fable (genre poétique privilégié par un autre écrivain yiddish proche d'Itzik Manger, Elieser Steinbarg³), un genre directement ancré dans la tradition littéraire européenne davantage que dans la tradition juive :

There was also a world of difference between choosing the fable – a time-honored and didactic form of Jewish self-expression – and the ballad, the least developed and the least *Jewish* of Yiddish folk genres⁴.

En 1926, trois ans avant la publication de son premier recueil, Itzik Manger tient une conférence à Bucarest intitulée « La ballade : vision de sang » (« Di balade. Di vize fun blut »⁵) dans laquelle il donne à voir ce que représente pour lui cet univers. Les motifs traditionnels de la ballade européenne y sont évoqués avec une force expressive remarquable. Le poète yiddish cite par la suite plusieurs ballades européennes, dont l'une des plus célèbres de la littérature allemande, « Erlkönig ». Pour Manger, l'enfant et sa vision constituent l'essence même de la ballade, de son univers hanté par « la nuit et la mort » :

¹ À ce sujet, voir la thèse de doctorat de Helen Beer, *Tradition and innovation in the ballads of Itzik Manger*, Oxford, 1998 (thèse non publiée).

² Au sujet de l'histoire de la ballade, voir Atkinson, David, *The Ballad and its Past: Literary Histories and the Play of Memory*, Cambridge, D.S. Brewer, 2018.

³ Né en 1880 en Bessarabie, Steinbarg est en effet connu pour l'écriture de fables en yiddish. Son premier recueil ne sera cependant publié qu'en 1932, peu après sa mort. La poétique de Steinbarg, consistant en l'écriture de poèmes modernes sous une forme classique, a profondément influencé la propre poétique d'Itzik Manger.

⁴ Roskies, David, « The Last of the Purim Players: Itzik Manger », in *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, op. cit., p. 230-265, ici p. 237.

⁵ Manger, Itzik, « Di balade. Di vize fun blut », in *Shrifin in proze*, Tel Aviv, Farlag Y. L. Perets, 1980, p. 306-309.

Dos kind iz – balade. Ekzaltirt baroysht mit nakht un toyt. Di geshtalt fun foter iz iberik, a kiler realistisher antitez, vos bet zikh, men zol im aroysshlaydern fun der gantser baladisher atmosfer¹.

Néanmoins, l'intérêt d'Itzik Manger pour la ballade ne se limite pas à l'atmosphère gothique dépeinte dans ce texte. Comme le résume David Roskies,

Had Manger used the ballad merely as a vehicle for *geshpenster*, gothic, midnight settings, the project would have been stillborn. Instead, he discovered a form of lyric that operated through dialogue, character, symbolic landscape, strict rhythms and rhymes, refrains, and a diction close to that of the folksong².

De fait, Manger va aussi puiser dans les chants populaires yiddish pour l'écriture de ses ballades, dans une démarche résolument herdérienne³. La spécificité des ballades d'Itzik Manger réside donc précisément dans la fusion, la « synthèse » de la ballade européenne et du folklore, du chant populaire yiddish, comme l'observe Efrat Gal-Ed :

Der band zeigt Mangers Verständnis neoromantischer Dichtung als ein Verfahren, das thematisch und formal gegenwärtige und vergangene Elemente verbindet. Die Umsetzung dieses Konzepts gestaltet sich als Synthese von europäischer Ballade und jiddischem Volkslied, von Schauplätzen osteuropäischer Realität und Momenten erlebter Magie, von Klang und Bild, Lyrischem und Grotteskem, moderner Perspektive und klassischer Form⁴.

On peut ainsi voir dans la ballade selon Manger le meilleur exemple de la « symbiose des cultures allemandes et yiddish »⁵ à l'œuvre dans la poétique de Manger.

En 1955, Itzik Manger donne un entretien à Avrom Tabachnik⁶, suivi de la lecture de quinze poèmes extraits de l'ensemble de son œuvre. Manger livre dans cet entretien des éléments-clés pour comprendre sa démarche poétique : ses propos témoignent notamment de l'importance que ce dernier accorde à la musicalité de ses poèmes, *a fortiori* de ses ballades. Manger y distingue la « musique extérieure » (« droysndike muzik »), à savoir le rythme propre au poème, et la « musique intérieure » (« inerlekhe muzik ») qui correspondrait selon

¹ Manger, Itzik, « Di balade. Di vizye fun blut », in *Shrifin in proze*, op. cit., p.309.

² Roskies, David, *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, op. cit., p.237.

³ Manger revient sur la démarche de Herder et son ouvrage *Stimmen der Völker* dans la revue qu'il a éditée, *Getseylte verter*. Voir à ce sujet Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, op. cit., p. 230.

⁴ *Ibid.*, p. 299-301.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁶ L'entretien ainsi que la lecture des poèmes sont disponibles sur le site du Yiddish book center : https://www.yiddishbookcenter.org/collections/archival-recordings/frances-brandt/fbr-191_4191/itzik-manger-conversation-abraham-tabachnik-itzik-manger-abraham

le poète au « stimulant » (« stimulatsye ») du poème, les deux musiques étant inextricablement liées et devant constituer un tout « organique » et harmonieux.

Revenant sur le choix des quinze poèmes lus, Manger cite en particulier « Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo », publiée dans le recueil *Demerung in shpigl* (1937). Selon Manger, cette ballade constituerait « la meilleure illustration de sa thèse sur la musique et la vision » (« di beste ilustratsye fun mayn teze vegn muzik un vize »).

C'est sur cette ballade et ses traductions par Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed que va se porter dans un premier temps notre analyse, une ballade conçue comme une vision portée par une musique qui lui est propre. C'est donc aussi la traduction du rythme, cette musique « extérieure » faisant écho à la « musique intérieure » du poème, qui va tout particulièrement nous intéresser.

2 - « Di balade fun dem yid vos ir dergangen fun gro biz blo » : remarques liminaires sur le poème yiddish

« Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo » est une ballade relativement longue (constituée de 41 distiques), mais dont l'action, très simple, est résumée en quelques mots dans le titre : le poème fait le récit du basculement d'un homme du gris au bleu, de l'émergence d'une vision « bleue » dans le réel « gris dans le gris ». L'action condense et matérialise de façon exemplaire ce que signifiait et représentait la ballade pour Manger, à savoir le passage du réel à la vision.

Le personnage principal, jamais nommé et désigné durant toute la ballade comme « der yid », représente un personnage type que l'on retrouve dans nombre de poèmes de Manger, celui du vagabond, canne à la main – personnage qui n'est pas sans rappeler le poète lui-même.

La ballade ne s'inscrit pas dans un cadre spatial défini, à la différence d'autres ballades auxquelles Manger confère une « couleur locale » en les ancrant dans un *shtetl* d'Europe de l'Est. Trois lieux sont évoqués sans être pour autant décrits de façon précise : le logement de l'homme, la route et l'auberge, que l'on retrouve dans de nombreux poèmes de Manger. L'action se déroule à l'aube, moment de transition, de passage de l'obscurité à la lumière, qui fait donc directement écho à l'objet même de la ballade.

On peut diviser la ballade en trois parties : le poème commence par le départ de l'homme, appelé par l'aube grise (strophe 1 à 9) ; la deuxième partie correspond au moment charnière de la ballade, à savoir la prière de l'homme, qui part à la quête du bleu (strophe 10-12) ; à partir de la strophe 13, la ballade bascule peu à peu dans la vision « bleue ». À la

manière d'un peintre, le poète amène la couleur par petites touches : tout d'abord par le reflet argenté de la larme de l'homme (strophe 8-9) – premier éclat de lumière, mais un éclat trop fugace (« a rege un tsvey un nishto zi mer »). Car c'est la prière du Juif qui permet la première apparition d'une touche de bleu (« a pintl blo », strophe 14), sous la forme d'un papillon ; le bleu se retrouve ensuite sur la robe de la femme de l'auberge (strophe 16), puis dans le royaume créé par l'histoire que l'aubergiste raconte à son enfant (strophe 21-22) ; le bleu gagne alors le rêve de l'homme qui s'endort, et finit par sortir de l'espace du rêve pour envahir l'espace réel. C'est ainsi la vision onirique qui prend le pas sur le réel.

Le bleu est l'une des couleurs privilégiées par Itzik Manger : elle constitue l'objet de la quête de plusieurs ballades. Mais c'est sans doute dans cette ballade qu'Itzik Manger exploite le mieux sa puissance à la fois visuelle et symbolique. Le bleu, qui constitue la matière même du monde qui émerge de la vision et finit par envahir tout l'espace du poème, à la manière d'un tableau de Chagall, a une signification à la fois multiple et diffuse : rendu accessible et visible par la prière et l'histoire racontée à l'enfant, donc par la parole, le monde bleu est celui du rêve et de la nature, mais est aussi lié, bien que de façon discrète, au texte biblique – l'histoire du « royaume » et de ses « trois villes » semble ainsi renvoyer au Royaume de Salomon¹ (strophe 31-32). À la fin du poème, cet autre monde qui ouvre à l'éternité (« eybikeit ») finit par revêtir une dimension mystique et se fait « anung fun sod » (« idée du secret »), le *sod* pouvant désigner le dernier sens de lecture de la Torah selon le judaïsme rabbinique : le sens mystique².

Le paysage symbolique et onirique créé par Manger confère à cette ballade sa dimension universelle ; dans le même temps, le récit s'avère ancré dans la culture juive (on songe aussi à la prière du Juif, qui débute par la formule issue de l'hébreu *rabeynu-shel-oylem*), même si la présence de la tradition juive et biblique est plus diffuse et moins déterminante que dans d'autres ballades du poète yiddish. Cette question de l'ancrage dans la culture juive va confronter les traducteurs à des choix de traduction, notamment la traduction du terme *yid* – nous allons y revenir.

Ce qui frappe le plus à la lecture de la ballade, c'est sans doute la façon dont le poète parvient à rendre l'impalpable soudain tangible et saisissable : c'est d'ailleurs l'un des traits caractéristiques de la poétique de Manger, trait qui témoigne, selon Roskies, de toute sa

¹ Rois 9, 15. Dans un poème plus tardif, « Kh'hob zikh yorn gevalgert », la couleur bleue sera directement associée à la terre d'Israël, présentée (non sans ambivalence) comme la destination finale du poète vagabond.

² Les différentes approches de l'exégèse biblique sont désignées dans le judaïsme rabbinique par le terme « Pardès », les quatre lettres hébraïques du mot renvoyant chacune aux différents sens et niveaux de lecture de la Torah : *pshat* (sens littéral) ; *remez* (allusion) ; *drash* (sens figuré) ; *sod* (secret, sens mystique).

modernité¹. À la fin du poème, le bleu devient, par un procédé synesthésique, à la fois palpable et audible (« flister un roysh und gezang nisht fun hi »). Itzik Manger ne fait donc pas de ce monde bleu un monde entièrement spirituel : ce monde est aussi résolument incarné, comme le montre le dernier vers qui lui est consacré : « vert shotn, vert *khoymmer* un vert *gezikht*² ».

Dans la première partie du poème, c'est la couleur grise qui est également rendue concrète, cette fois-ci par un processus de personnification : l'aube grise vient ainsi frapper à la porte du pauvre homme dans la première strophe. Dans la dernière partie du poème, la route grise pleure, comme un enfant, le départ de l'homme pour le royaume bleu (strophe 28-29). Manger transforme la route grise en une figure familière et pathétique, en fait un personnage que l'on pourrait retrouver dans les berceuses et les chants populaires yiddish. On ne peut être que frappé par la fluidité avec laquelle le poète passe d'une image, d'un univers à l'autre.

Sur le plan formel et prosodique, si on retrouve certains éléments propres à la ballade, comme le refrain (strophe 26, 33, 40), le poème de Manger est surtout marqué par l'influence des chants populaires yiddish. Le poète préfère le distique au quatrain ; dans la première partie, il ne fait rimer que les derniers vers de chaque distique, rappelant ainsi le schéma rimique des chants populaires yiddish, mais aussi allemands³. Dans la deuxième partie de la ballade, à partir de la prière de l'homme, moment-charnière du poème, le poète passe aux rimes plates, mais revient ponctuellement au schéma rimique de la première partie (strophe 28-29). Comme dans les chants populaires, Manger se refuse à recourir à un schéma rimique complexe : les rimes sont souvent simples (le poète va parfois jusqu'à se contenter de répéter le même mot en fin de vers, comme dans les vers 2 et 4 qui se terminent tous deux par le coverbe *on*). Les vers sont constitués de quatre accents, et si le mouvement rythmique est très souvent (mais pas exclusivement) ascendant, Manger ne recourt que rarement au vers

¹ « Manger was no less the *modern balladeer*, free to take the concrete situation and turn it into a symbolic vision, or treat intangibles, like color and sound, as if they were concrete ». Roskies, David, « The Last of the Purim Players: Itzik Manger », *Prooftexts*, n°13, 1993, p. 211-235, ici p. 218.

² Le choix du terme d'origine germanique *gezikht*, plutôt que le terme d'origine hébraïque *ponem*, pourtant bien plus courant en yiddish, mérite d'être souligné, puisque l'on peut y entendre l'autre sens du terme allemand *Gesicht*, à savoir la vision.

³ La structure rimique la plus courante dans les chants populaires yiddish consiste en un quatrain dans lequel seuls le deuxième et le quatrième vers riment. Sur les aspects formels et rythmiques du chant populaire yiddish et son rapport au chant populaire allemand, voir Harshav, Benjamin, *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody*, *op. cit.*, p. 281-297.

iambique et une syllabe accentuée est précédée tantôt d'une, tantôt de deux syllabes inaccentuées¹.

La dernière partie de la ballade témoigne d'un travail particulier sur le rythme ; le vers s'étire au moment où le bleu envahit tout l'espace :

<p>און די בלאַקייט ווערט מורמל און שטאַמל און פֿלי, פֿליסטער און רויש און געזאַנג פֿון נישט הי;</p> <p>ווערט בלאַט און צווייג און שטאַם און בוים וואַלקן און וואַלד און טרוים איבער טרוים.</p>	<p><i>un di blokeyt vert murml un shtaml un fli, flister un roysh un gezang fun nisht hi ;</i></p> <p><i>vert blat und tsvayg un shtam un boym volkn un vald un troym iber troym.</i></p>
--	---

L'alternance entre rythme ascendant (premier vers de la strophe) et descendant (deuxième vers) ainsi que l'intrusion de vers réguliers (un tétramètre anapestique, « un di blokeyt vert murml un shtaml un fli »², et un tétramètre iambique, « vert blat un tsvayg un shtam un boym ») témoignent d'une parfaite maîtrise de la métrique et de ses modulations et participent *in fine* de la musicalité de ces dernières strophes, portées par le souffle bleu.

Le poète se refuse donc à adopter une structure trop rigide et module la mélodie du poème afin de mettre le rythme au service du récit.

3 - Analyse des traductions du poème « Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo » (Andrej Jendrusch et Efrat Gal-Ed)

a - Le titre : les traducteurs face à un premier choix

Le titre de la ballade dans les deux traductions allemandes se révèle à chaque fois proche de l'original yiddish ; le titre choisi par Jendrusch (« Die Ballade vom Juden der vom grau ins blau geht ») ne s'en écarte que par le choix du temps, ce dernier préférant le présent à un temps du passé, sans doute par souci de cohérence avec la ballade, écrite au présent. Efrat

¹ Sur le « vers libre » dans l'œuvre d'Itzik Manger, voir Harshav, Benjamin, *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody op. cit.*, p. 230-234. Benjamin Harshav constate par ailleurs que les différences prosodiques entre le *Volsk lied* allemand et le *folkslid* yiddish tiennent précisément à la présence beaucoup plus fréquente de l'iambe dans la tradition allemande : le vers du chant populaire en yiddish moderne tend à être plus long et plus souple, une syllabe accentuée étant le plus souvent précédée de deux syllabes inaccentuées. Cette différence entre le schéma rythmique allemand et yiddish s'explique selon Benjamin Harshav par l'influence des langues slaves (et tout particulièrement du russe) sur le yiddish moderne : « The formal framework obstinately remains old Germanic, i.e. purely accentual, but the distance from one stress to the other increased in Yiddish as a result of the widening phrasal wave under the influence of the East Slavic environment ». *Ibid.*, p. 236.

² Ce vers, par le mètre et la syntaxe, n'est pas sans rappeler le refrain de la ballade de Schiller « Der Taucher » : « Und es wallet und siedet und brauset und zischt ».

Gal-Ed conserve quant à elle le parfait¹ (« Ballade von dem Juden, der von Grau zu Blau gegangen ist »). Les deux traducteurs ont cependant fait un choix similaire eu égard à la traduction du terme *yid*, qu'ils traduisirent tous deux par *Juden*. Pourtant, cette traduction ne va pas de soi, *yid* étant, en yiddish, le terme le plus courant pour désigner un homme juif – on retrouve le vocable dans nombre de locutions telles que *Vos makht a yid?* – et pouvant donc être traduit, dans une langue non-juive, par « Juif » ou par « homme » ou « personne » selon que l'on cherche ou non à souligner ou à rappeler l'identité juive du personnage². Le vocable yiddish contraint donc les traducteurs à faire un choix. En traduisant, dans le titre, *yid* par *Jude(n)*, Jendrusch et Gal-Ed pointent donc d'emblée l'ancrage de la ballade dans le monde culturel juif. Il faut cependant noter que tous les traducteurs du yiddish n'ont pas fait ce choix : Leonard Wolf, traducteur du yiddish vers l'anglais, traduit ainsi le titre : « The ballad of the man who went from gray to blue »³, soulignant donc davantage la dimension universelle de la ballade.

On trouve, dans le poème, pas moins de 14 occurrences du terme « yid ». Jendrusch traduit systématiquement le terme par « Jude(n) », à l'exception des apostrophes « reb yid » qui ne sont pas traduites ; Gal-Ed traduit quant à elle systématiquement « yid » par « Jud », et conserve aussi l'apostrophe « Reb Jud » dans sa première anthologie. La traductrice opère cependant quelques modifications dans la nouvelle édition de 2016, sur lesquelles nous allons revenir.

b - « Die Ballade vom Juden der vom grau ins blau geht » (Andrej Jendrusch, 1999) : un retour à la source allemande

La ballade traduite par Andrej Jendrusch est présentée dans son anthologie en version unilingue (seuls quelques poèmes sont accompagnés de l'original yiddish en caractères hébraïques), de sorte que le redécoupage du texte par le traducteur n'est pas d'emblée visible par le lecteur allemand. Et pourtant, le traducteur allemand remanie l'architecture typographique de la ballade en regroupant les distiques pour en faire des quatrains. C'est sans doute la longueur de la ballade qui a incité le traducteur à proposer une forme plus ramassée,

¹ Rappelons qu'il n'existe en yiddish qu'un seul temps du passé, qui est un temps composé. Les traducteurs du yiddish doivent donc choisir entre les différents temps du passé dans leur langue de traduction. Efrat Gal-Ed fait ici le choix du parfait et non du prétérit, pourtant le temps du récit, et reste ainsi au plus près de la lettre du poème yiddish. De même, Batia Baum, dans ses traductions en français, se refuse la plupart du temps à recourir au passé simple, cette dernière jugeant ce temps trop littéraire et attaché à un certain classicisme, et préfère le passé composé, davantage inscrit dans l'oralité.

² Le dictionnaire de Yitskhok Niborski et Bernard Vaisbrot propose ainsi comme traduction française « Juif » ou bien « homme » en précisant « dans un contexte où le fait d'être juif ne compte pas ».

³ *The World according to Itzik*, traduction Leonard Wolf, New Haven, Yale university press, 2002, p. 82.

plus compacte. Car, à l'inverse, Jendrusch conserve le distique pour une autre ballade de Manger, « Die Ballade vom Verlausten und dem Gekreuzigten »¹. Il n'empêche qu'en regroupant ainsi les strophes en quatrains, Jendrusch propose au lecteur allemand une forme bien plus traditionnelle et familière.

Jendrusch remanie également la structure métrique de la ballade. On l'a vu, Manger refuse, pour ce poème comme pour la plupart de ses ballades, de suivre un schéma métrique rigide, préférant les vers à quatre accents et alternant librement entre iambe et anapeste. Or, Jendrusch ne prend pas les mêmes libertés que le poète yiddish et préfère une structure plus rigoureuse. Voici la structure rythmique des quatre premiers vers dans l'original yiddish et la traduction de Jendrusch, et que l'on va retrouver dans toute la première partie de la ballade :

<p>דער גראָער קאַיאָר שטייט באַרוועס אין הויף און קלאַפט אין דעם אַרעמסטן פֿענצטער אָן, כאַפט זיך אויף פֿונעם שלאָף דער אַרעמער ייד? און טוט די גראָע מלבושים אָן.</p>	<p><i>Der <u>groer kayor</u> shteyt <u>borves</u> in <u>hoyf</u> Un <u>klapt</u> in dem <u>oremstn fenster on</u>, <i>khapt zikh <u>oyf funem shlof</u> der <u>oremer yid</u> un <u>tut die groe malbushim on</u>.</i></i></p>
--	---

<p>Im <u>Hof</u> steht <u>barfuß</u> <u>Morgengrau</u> Und <u>klopft</u> beim <u>ärmsten Mann</u>. Der <u>Jude</u> <u>schreckt</u> vom <u>Schlummer auf</u> Und <u>kleidet grau</u> sich <u>an</u>.</p>

Le rythme de la ballade traduite se fait beaucoup plus vif et régulier. Tandis qu'Itzik Manger fait précéder une syllabe accentuée tantôt d'une, tantôt de deux syllabes inaccentuées, Jendrusch emploie exclusivement le vers iambique et fait ici alterner un vers à quatre accents et un vers à trois accents. Ce cadre métrique plus rigoureux va également de pair avec des rimes plus travaillées : alors que Manger se contente de répéter le coverbe *on* en guise de rime, Jendrusch ajoute à la rime *Mann/an* l'assonance entre le premier et le quatrième vers (*grau/auf*).

Jendrusch recourt ainsi pour la première partie de la ballade à une forme fixe qui rappelle la strophe dite *chevy chase*. Cette strophe constitue, dans la poésie anglaise, la strophe typique de la ballade. En allemand, la ballade n'est pas associée à un schéma strophique et rythmique spécifique, bien que le quatrain et le vers iambique soient souvent privilégiés. Introduite par Herder grâce à la traduction d'une ballade anglaise dans son recueil *Volkslieder*, la strophe *chevy chase* a été privilégiée dans la poésie allemande pour les

¹ *Ich, der Troubadour*, p. 40.

ballades héroïques¹. Mais l'on retrouve aussi cette mélodie consistant à alterner des vers à quatre accents et à trois accents avec rimes croisées masculines dans l'une des ballades les plus célèbres de la littérature allemande, « Der Fischer » de Goethe (le schéma strophique de cette ballade se distingue de la strophe *chevy chase* par le regroupement de deux quatrains en huitains). Il convient à cet égard de souligner les échos de la ballade de Goethe dans la ballade d'Itzik Manger : dans les deux poèmes, le personnage principal bascule du réel à cet autre monde que Manger qualifie de « vision » ; le personnage féminin de la ballade yiddish, vêtu de sa robe bleue, est, comme dans la ballade de Goethe, du côté de la « vision ». Et, surtout, cet autre monde que promet le personnage féminin au pêcheur, monde éternel (« ew'gen Tau »), est aussi un monde bleu – « feuchtverklärtes Blau ».

Par ce remaniement formel, la traduction d'Andrej Jendrusch fait résonner cet intertexte² et inscrit donc la ballade traduite dans la tradition poétique allemande, une tradition familière à Itzik Manger. Ce schéma strophique ainsi que le vers iambique ont d'ailleurs été employés par Itzik Manger lui-même dans quelques-unes de ses ballades³, mais aussi dans le *Medresh Itzik*. Pour « Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo », en revanche, le poète yiddish fait le choix d'une structure rythmique beaucoup plus souple et dans laquelle résonne davantage le chant populaire yiddish.

Par le vers iambique et l'alternance régulière de vers à quatre et à trois accents, le lecteur allemand entend donc une mélodie d'emblée reconnaissable et immédiatement associée à la tradition littéraire allemande et se retrouve ainsi, à la lecture de la ballade traduite, en terrain connu.

La liberté avec laquelle Manger travaille le mètre et la rime lui permet de créer une mélodie à même d'accompagner l'avancée de la narration. Le poète yiddish crée des ruptures rythmiques précisément aux moments de bascule, à commencer par le moment de la prière, qui marque l'arrivée de la première touche de bleu :

¹ À partir du XX^e siècle, la *Chevy-Chase-Strophe* est utilisée principalement pour les poèmes politiques à la tonalité ironique (on la retrouve chez Brecht puis chez Biermann). Voir à ce sujet Frank, Horst Joachim, *Handbuch der deutschen Strophenform*, Tübingen ; Basel, Francke Verlag, 1993, p. 140.

² Notons un dernier élément qui peut venir souligner cet intertexte dans la traduction allemande : lors de l'apparition de la femme à la robe bleue, Jendrusch traduit « a blonde froy » non par « eine blonde Frau » mais par « ein blondes Weib ». Le choix du terme « Weib » peut rappeler le personnage féminin de la ballade de Goethe, « ein feuchtes Weib ».

³ Voir par exemple « Di balade funem vaysn shayn ».

פֿאַרענדיקט די תפילה, ווערט דאָס האַרץ אים גרינג, די תפילה – אַ בלאָער שמעטערלינג – פֿלאַטערט פֿאַר אים – אַ פּינטל בלאָ אין דער לאַנדשאַפֿט פֿון גראָ אין גראָ.	<i>Farendikt di tfile, vert dos harts im gring, Di tfile – a bloer shmeterling – Flatert far im – a pintl blo In der landshaft fun gro in gro.</i>
---	---

Le passage de la strophe 13 à 14 se caractérise par une double rupture rythmique rendant perceptible l’arrivée soudaine du papillon bleu, d’une part grâce à l’enjambement (le verbe « flatert » étant rejeté à la strophe suivante) et, d’autre part, à travers l’accentuation de la première syllabe du vers (*flatert*) alors que les vers précédents s’ouvraient jusqu’alors par une syllabe inaccentuée.

Jendrusch, s’étant astreint à un schéma métrique fixe, ne reproduit pas les ruptures rythmiques introduites par Manger. Il tente cependant d’apporter des modulations au sein de ce cadre pourtant rigide, de façon à faire entendre ce moment-charnière de la ballade. À partir du 8^e quatrain (strophe 16 dans la ballade yiddish), Jendrusch abandonne la strophe *chevy chase* et ne recourt plus qu’à des vers constitués de quatre accents à rimes plates, reprenant ainsi le schéma rimique de la ballade yiddish :

Sein Herz wird leichter vom Gebet, Das wie ein Tupfen Blau, Als Schmetterling ins Weite fliegt, Durch Landschaft, grau in grau. Der arme Jude geht und geht Und sieht, an einem Kreuzweg steht Vor grauem Wirtshaus, gar nicht weit, Ein blondes Weib in blauem Kleid.

Ce faisant, Jendrusch allonge le deuxième et le quatrième vers et rend plus sensible l’étirement du souffle à la fin de la ballade. Mais les vers allemands demeurent quoi qu’il en soit plus denses que les vers yiddish, le traducteur conservant tout au long du poème le vers iambique.

En dépit de ces quelques modulations, on a bien affaire à une traduction qui tend à resserrer et harmoniser l’architecture formelle et rythmique. Et cela se confirme si l’on observe l’organisation des strophes : à la différence de Manger, Jendrusch semble éviter les enjambements et s’efforce de faire coïncider les unités rythmiques et les unités syntaxiques. Il en résulte une traduction à la forme très travaillée et parfaitement maîtrisée, dans laquelle nulle dissonance, nulle étrangeté ne heurtent l’oreille du lecteur allemand.

Ces remaniements sur le plan formel et prosodique contraignent inévitablement le traducteur à modifier et condenser le contenu sémantique, tout particulièrement à la fin de la ballade :

<p>און די בלאַקייט ווערט מורמל און שטאַמל און פלי פליסטער און רויש און געזאַנג פֿון נישט הי ;</p> <p>ווערט בלאַט און צווייג און שטאַם און בוים וואַלקן און וואַלד און טרוים איבער טרוים.</p> <p>און די בלאַקייט ווערט כוואַליע און טייך און ים, אַנונג פֿון סוד און זיין הייליקער גראַם,</p> <p>ווערט טראַט און טופּע און טאַנץ און פֿרייד, ווערט פֿרייד איבער פֿרייד און אייביקייט.</p> <p>ווערט פֿלימער און שימער און שטראַל און ליכט, ווערט שאַטן, ווערט חומר און ווערט געזיכט.</p>	<p><i>Un di blokeyt vert murml un shtaml un fli, flister un roysh un gezang fun nisht hi ;</i></p> <p><i>vert blat und tsvayg un shtam un boym volkn un vald un troym iber troym.</i></p> <p><i>Un di blokeyt vert khvalye un taykh un yam, anung fun sod un zayn heyliker gram,</i></p> <p><i>vert trot un tupe un tants un freyd, vert freyd iber freyd un eybikeyt.</i></p> <p><i>Vert flister un shimer un shtral un likht, vert shotn, vert khoymmer un vert gezikht.</i></p>
--	--

Das Blau wird Murmeln, Raunen, Klang,
Ein Flüstern, Rauschen und Gesang;
Wird Blätter, Zweige, Stamm und Baum,
Wird Wolken, Wälder, Traum im Traum.

Das Blau wird Welle, Meer und Fluss,
Gericht und göttlicher Beschluss,
Wird Tritt und Stampfen, Heiterkeit,
Wird Freude bis in die Ewigkeit.

Wird Glimmer, Schimmer, Strahl und Licht,
Wird Schatten, Strenge und Gesicht.
[...]

Jendrusch supprime la reprise anaphorique en *un* de façon à faire entrer le vers dans le moule du vers iambique à quatre accents : alors que la répétition de la conjonction de coordination semble, dans l'original yiddish, porter le souffle bleu, le rythme du vers allemand s'avère bien plus saccadé et quelque peu monotone. Au niveau sémantique, plusieurs syntagmes ne sont pas traduits : l'expression « fun nisht hi » (venant rappeler avec des mots simples que ce monde est bien un ailleurs, situé dans un au-delà) est supprimée, et « anung fun sod un zayn heyliker gram » est traduit par « Gericht und göttlicher Beschluss » : si la traduction préserve le sème religieux, le vers en traduction perd de son mystère et de sa portée mystique. Enfin, le choix du terme « Strenge » pour traduire « khoymmer », à savoir la

chair ou la matière, s'explique difficilement, si ce n'est, peut-être, du fait d'une confusion entre deux termes d'origine hébraïque, *khoymmer* et *koyekh*.

La contrainte de la rime oblige également le traducteur à des choix sémantiques qui rendent parfois les images difficilement compréhensibles en allemand : ainsi, Jendrusch traduit la strophe 22 « un dertseylt im fun bloen kinigraykh / arumgegartlt mit a bloen taykh » par « Von einem blauen Königreich, / Umsäumt von einem blauen Teich ». En traduisant « taykh » par « Teich » pour conserver la rime avec « Königreich », le royaume bleu entouré du fleuve bleu se retrouve, dans la traduction, entouré d'un étang. Il est clair que Jendrusch privilégia donc dans ce passage la régularité rythmique et rimique à la cohérence sémantique¹.

Mais les interventions du traducteur au niveau sémantique ne s'expliquent pas toujours par la seule contrainte rythmique et rimique et le resserrement sémantique qu'elle suppose. On l'a dit, l'univers d'Itzik Manger se caractérise par une grande porosité entre les êtres et les objets inanimés. Or, cette spécificité de la poétique de Manger, qui se manifeste, au niveau stylistique, par le recours aux personnifications et aux hypallages, ne se retrouve que partiellement dans la traduction de Jendrusch. Ainsi, dans la strophe 1, « dem oremstn fentster » est traduit par « beim ärmsten Mann » : si la suppression de l'hypallage peut être expliquée par la contrainte de la rime (« Mann » / « an »), elle est le signe d'une tendance à la rationalisation dans la traduction de Jendrusch, tendance qui se confirme à la strophe suivante. Dans la ballade yiddish, le pauvre Juif, appelé par l'aube, finit par partir non pas sur la route grise, mais en compagnie de celle-ci (« mitn groen shliakh zalbenand »). Dans la suite de la ballade, la route est de nouveau personnifiée, devenant ainsi un personnage à part entière de la ballade : elle se met à pleurer « comme un enfant », lorsque l'homme l'abandonne pour le royaume bleu (strophe 28-29). Or, si Jendrusch conserve la personnification à la strophe 28-29 (« Wer weint da? Hörst du es im Wind? / Der graue Weg klagt wie ein Kind: »), il supprime la première : le pauvre Juif ne part plus en compagnie de la route grise, mais bien sur celle-ci : « Und zieht auf grauer Straße fort, / gemach und unverwandt. ». Le traducteur allemand normalise l'image là où le poète joue et la déplace selon un effet caractéristique de son univers poétique.

À la lecture du poème traduit par Jendrusch, le lecteur allemand entend donc résonner une mélodie familière plutôt que l'altérité du poème yiddish. Ce faisant, la traduction ramène

¹ La traduction de ce mot n'est pas à mettre sur le compte d'une méconnaissance du terme yiddish, puisque, dans la suite de la ballade, Jendrusch traduit bien le terme *taykh* par *Fluss*.

d'une certaine façon le poème yiddish à l'une de ses sources, à savoir la ballade allemande. Dans le même temps, en faisant entrer la ballade yiddish dans le moule de la métrique allemande, le traducteur en vient à effacer les licences poétiques de Manger et à lisser toutes les aspérités de la ballade. Si une telle stratégie traductive facilite l'introduction de la ballade yiddish dans l'espace germanophone, elle finit aussi par effacer en partie ce qui fait sa singularité et sa modernité.

c - « Ballade von dem Juden, der von Grau zu Blau gegangen ist » (Efrat Gal-Ed, 2004) : à l'écoute de l'étranger

C'est précisément cette tendance à lisser les aspérités du poème yiddish en traduction qu'a cherché à éviter Efrat Gal-Ed. Dans son article « Aus naher Fremde », la traductrice israélienne explique ainsi :

Dem elf Jahre älteren Dichter Jankew Sternberg, der dem damals erst 18-jährigen Verbesserungsvorschläge machte, damit der Rhythmus ebenmäßiger fallen sollte, erwiderte Manger: „Ich bitte Sie, Genosse Sternberg, lassen Sie mich hinken“. So muss auch ich ihn hinken lassen, seine Musikalität im Deutschen nicht gefälliger machen, seine Verse gelegentlich in ungewöhnlichen Worten, Bildern und Satzbauweisen gestalten. Übersetzen ist keine technische Reproduktion, sondern eine Form, der die Benjaminsche ‚Aura‘ innewohnt, jene „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“.

Efrat Gal-Ed se réfère à la fois à la théorie de Benjamin et au poète yiddish lui-même pour justifier sa propre poétique de traduction : la traductrice, attentive à l'intention et au geste poétique d'Itzik Manger, refuse la poétisation, l'embellissement de la forme ainsi que toute technique visant à arranger, à harmoniser sa mélodie. La traduction est comprise non comme un retour au familier mais au contraire comme l'apparition unique d'un « lointain » étranger.

Comment cette position traductive clairement énoncée dans ce texte se manifeste-t-elle dans la pratique traductive d'Efrat Gal-Ed ?

La traduction que propose Efrat Gal-Ed se révèle très proche de l'original yiddish : on ne constate que peu d'ajouts ou de suppression au niveau sémantique, et aucun passage ne trahit une volonté d'harmonisation ou de poétisation. La traductrice conserve également autant que possible l'ordonnancement syntaxique, quitte à user de calques qui peuvent heurter l'oreille du lecteur allemand. On retrouve ainsi dans la traduction allemande la structure yiddish consistant à débiter la phrase par le verbe conjugué, une structure syntaxique très courante en yiddish et ayant valeur de consécutive. Cette structure vient rythmer toute la

partie narrative de la ballade de Manger : alors que Jendrusch avait réagencé les vers pour placer le verbe, comme il se doit dans la syntaxe allemande, en deuxième position (« khapt zikh oyf funem shlof der oremer yid » devenant « Der Jude schreckt vom Schlummer auf »), Efrat Gal-Ed place le verbe en première position (« fährt aus dem Schlaf der arme Mann »). Cette structure syntaxique propre au yiddish est conservée presque systématiquement dans la ballade allemande et donne à la traduction un effet d'étrangeté absent de la traduction de Jendrusch.

De même, au niveau prosodique, la traductrice ne réorganise pas la forme de la ballade comme avait pu le faire Jendrusch : elle conserve la strophe à deux vers et prend les mêmes libertés que le poète eu égard au mètre. Efrat Gal-Ed recourt en majorité au vers à quatre accents ; le rythme est souvent ascendant (bien que l'attaque trochaïque soit plus présente que dans le poème yiddish), et une syllabe accentuée est précédée librement tantôt d'une, tantôt de deux syllabes inaccentuées. Le schéma rimique est dans l'ensemble conservé, mais la rime est souvent remplacée par une simple assonance, voire une allitération. Et à la différence d'Andrej Jendrusch, Efrat Gal-Ed supprime la rime lorsque le sens l'exige : ainsi la rime « kinigraykh »/ « taykh » ne se retrouve pas dans la traduction d'Efrat Gal-Ed qui privilégie semble-t-il la cohérence sémantique, « taykh » étant traduit par « Fluss » et non « Teich ».

On a vu que la « liberté » de Manger eu égard au rythme était en réalité très travaillée et que la mélodie, d'une grande souplesse, suivait le rythme de la narration. Cette fluidité mélodique est plus difficilement perceptible dans la traduction d'Efrat Gal-Ed : bien que très proche au niveau du rythme, celui-ci se fait, dans la langue allemande, davantage heurté, du moins dans la première partie de la ballade.

Néanmoins, la traductrice s'émancipe parfois du rythme et de l'ordonnement syntaxique de l'original, et semble alors mettre la mélodie au service de la narration et de la « vision » de la ballade. En témoignent les premiers vers :

<p>דער גראָער קאַיאָר שטייט באַרוועס אין הויף און קלאַפּט אין דעם אַרעמסטן פֿענצטער אָן,</p>	<p><i>Der groer kayor shteyt borves in hoyf Un <u>klapt</u> in dem <u>oremstn fenster an</u>,</i></p>
--	---

<p><u>Barfuß</u> im <u>Hof</u> steht das <u>Morgengrauen</u> Und <u>klopft</u> am <u>ärmsten Fenster an</u>.</p>
--

Ces deux premiers vers sont constitués, dans la traduction de Gal-Ed comme dans l'original, de quatre accents, mais le rythme n'est pas identique : le deuxième vers de la ballade allemande constitue un vers strictement iambique (comme plusieurs vers dans la première partie de la traduction), et le premier vers traduit s'ouvre, à la différence de l'original, par une attaque trochaïque. Si Efrat Gal-Ed conserve l'ensemble du contenu sémantique (on retrouve l'hypallage absent de la traduction de Jendrusch, traduit par « am ärmsten Fenster »), elle réagence le premier vers : celui-ci s'ouvre non pas sur le groupe nominal sujet, mais sur l'adjectif « barfuß ». En rejetant le groupe nominal « das Morgengrauen », auquel se rattache l'adjectif « barfuß », à la fin du vers, et en plaçant l'accent sur ce dernier, la traductrice crée un effet de surprise qui met d'autant mieux en lumière l'image inattendue, ou plutôt la « vision » poétique de l'aube grise se glissant pieds nus dans la cour du pauvre homme. Par ce réagencement syntaxique et rythmique, le début de la ballade traduite fait entrer d'emblée le lecteur allemand dans l'univers poétique d'Itzik Manger.

Notons cependant que les remaniements apportés par la traductrice restent ponctuels.

Dans la dernière partie de la ballade, qui témoigne d'un travail particulier du poète sur la musique des vers, porteuse du souffle bleu, la traduction de Gal-Ed suit au plus près les sons et le rythme du poème yiddish :

<p>און די בלאַקייט ווערט מורמל און שטאַמל און פֿלי פֿליסטער און רויש און געזאַנג פֿון נישט הי ;</p> <p>ווערט בלאַט און צווייג און שטאַם און בוים וואַלקן און וואַלד און טרוים איבער טרוים.</p>	<p><i>un di blokeyt vert murml un shtaml un fli, flister un roysh un gezang fun nisht hi ;</i></p> <p><i>vert blat und tsvayg un shtam un boym volkn un vald un troyrn iber troyrn.</i></p>
--	---

Und die Bläue wird Murmel, Stammeln, Geschwirr,
Flüstern, Rauschen, Gesang – nicht von hier,
wird Blatt und Zweig und Stamm und Baum,
Wolke und Wald und Traum über Traum.

La traductrice se fait ici attentive à l'exactitude sémantique mais aussi et surtout au rythme : comme dans la ballade yiddish, Efrat Gal-Ed alterne entre rythme ascendant et descendant, et reproduit le vers iambique (« wird Blatt und Zweig und Stamm und Baum »). En fin de vers, Efrat Gal-Ed privilégie désormais l'effet sonore à l'exactitude sémantique : « fli » est ainsi traduit par « Geschwirr » et non « Flug » de façon à conserver l'assonance en [i] et la rime en

fin de vers. La mélodie, moins heurtée que dans la première partie de la ballade, donne à entendre l'amplitude du souffle au moment où le poème bascule dans le bleu.

d - Traduire, retraduire – rapprocher l'étranger

Cette première traduction d'Efrat Gal-Ed se révèle donc au plus près de l'original yiddish, tant au niveau formel qu'au niveau sémantique et syntaxique. On a bien affaire à une traduction qui prend manifestement le parti de la littéralité. Mais cette stratégie de la littéralité va au-delà d'un simple calque sémantique et syntaxique, et se joue aussi au niveau des signifiants. En effet, à plusieurs reprises dans la ballade, la traductrice semble s'efforcer d'approcher autant que possible les vocables allemands des vocables du poème yiddish. Pour ce faire, Efrat Gal-Ed recourt à l'apocope, principalement (mais pas uniquement) en fin de vers : « yid » est traduit par « Jud », « shliakh » par « Strass » et « shvel » par « Schwell ». Notons que l'apocope n'est pas rendue visible – comme c'est le cas habituellement en poésie – par l'ajout d'une apostrophe. La traductrice n'hésite pas non plus à employer des termes archaïsants, comme « Zähr » pour traduire « trer ».

Ces choix traductifs permettent de rapprocher la métrique allemande de l'original yiddish et, dans certains cas, de reproduire la rime masculine (« Zähr »/ «schwer » et l'assonance « Hand »/ « Straß »). Pourtant, on l'a vu, Efrat Gal-Ed est en réalité loin de suivre un schéma rythmique et rimique rigide ou strictement identique au schéma de la ballade yiddish. Comment interpréter le recours aux archaïsmes ainsi qu'aux apocopes, qui confèrent eux aussi à la traduction sa couleur archaïsante¹? Ce qui est sûr, c'est que ce rapprochement des vocables yiddish et allemands crée à chaque fois un effet d'étrangeté : car l'archaïsme, comme le note à juste titre Myriam Suchet, vaut « symptôme » qui « indique ce qui travaille la langue du dedans jusqu'à rendre indistinctes les frontières du dedans et du dehors »². Tout en jouant avec la proximité des vocables yiddish et allemands, la traductrice, en mettant la langue allemande à distance, fait finalement d'autant mieux sentir la distance qui sépare le

¹ Tanja Karlsböck et Anna Wiesheu, qui constatent ce même recours à l'apocope dans une autre traduction d'Efrat Gal-Ed, « Die Ballade von dem Verlausten und dem Gekreuzigten », commentent ainsi : « Für die Nähe zum Klang und zum Mangerschen Rhythmus fallen zudem des Öfteren die Vokalendungen weg [...] - was der deutschen Übersetzungen eine ganz klare Färbung ins « Altmodische » gibt ». Karlsböck, Tanja, Wiesheu, Anna, « Alfred Kittner und Itzik Manger – eine literarische Freundschaft », *Chilufim. Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte*, n°15, 2013, p. 5-35, ici p. 24.

² Suchet, Myriam, « Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l'énonciation. Pour une littérature comparée différentielle », thèse de doctorat, Université de Concordia, Montréal, 2010, p. 102. Thèse disponible en ligne : <https://spectrum.library.concordia.ca/7445/1/Suchet-PhD-S2011.pdf>.

yiddish de l'allemand¹. La traduction semble alors devenir cette « apparition du lointain » évoquée par Benjamin, un lointain qui serait à même de rapprocher le lecteur allemand de l'étrangeté du poème yiddish.

Or, cette stratégie traductive, critiquée par certains traducteurs du yiddish², a été en partie remise en question dans la nouvelle traduction publiée en 2016 à l'occasion de la troisième édition de l'anthologie *Dunkelgold*. Efrat Gal-Ed ne propose pas une traduction radicalement différente, mais opère des modifications qui laissent percevoir une évolution dans sa pratique traductive. Elle supprime ainsi la majorité des apocopes et des archaïsmes : « Schwell » devient « Schwelle », « Zähr » est remplacé par « Träne » et « Strass » par « Weg ». Ces modifications impliquent à chaque fois l'abandon de la rime et l'éloignement du mètre yiddish³, le vers se terminant désormais, dans les deux premiers cas, par une syllabe non accentuée. Mais, surtout, la traduction semble alors se détacher quelque peu du signifiant yiddish pour se réinscrire plus clairement dans la langue de traduction.

Les modifications apportées à la traduction témoignent, dans le même temps, d'un effort nouveau d'harmonisation rythmique. Prenons la strophe 24, qui marque l'entrée de l'homme dans le royaume bleu :

שפינט דער חלום אַ וועג – און דער וועג איז בלאָ, דער שטעקן איז בלאָ און די טאַרבע איז בלאָ.	<i>Shpint der kholem a veg – un der veg iz blo, der shtekn iz blo un di torbe iz blo.</i>
---	---

¹ Lawrence Venuti cite le recours à l'archaïsme comme l'une des stratégies traductives pour une traduction « minorisante ». Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: towards an Ethics of Difference*, op. cit. p. 15. Myriam Suchet, dans le sillage de Venuti, émet l'hypothèse que « le décalage entre deux états de “la langue” [...] rejoue, sur la scène du texte cible, l'écart qui sépare celui-ci du texte de départ ». Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérologue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, op. cit., p. 230.

² Hubert Witt, dans une recension de l'anthologie pour le quotidien *Die Welt*, se montre très critique vis-à-vis de la traduction d'Efrat Gal-Ed : « Um die subtile Poesie Itzik Mangers für deutsche Leser erlebbar zu machen, reichen die sprachlichen und poetischen Mittel der Übersetzerin oft nicht aus ». Hubert Witt juge ainsi que seules les traductions dans lesquelles Efrat Gal-Ed a pris davantage de libertés par rapport à l'original sont réussies. Witt, Hubert, « Balladen – Krone der Poesie », *Die Welt*, 05 mars 2005, disponible en ligne : <https://www.welt.de/print-welt/article556133/Balladen-Krone-der-Poesie.html>. On peut s'étonner de cette prise de position, dans la mesure où Hubert Witt fut le premier traducteur du yiddish en allemand à proposer des traductions souvent très littérales, ce dernier n'hésitant pas, comme Efrat Gal-Ed, à recourir au calque syntaxique et phonétique.

³ Notons cependant qu'Efrat Gal-Ed conserva, dans l'édition de 2016, les apocopes et les archaïsmes tels que *Zähr* lorsque le schéma rimique du poème yiddish est plus rigoureux. Voir par exemple « Die Ballade vom Verlausten und dem Gekreuzigten », p. 39.

Spinnt der Traum einen Weg, und der Weg ist blau, der Stock ist blau, und der Sack ist blau.
Dunkelgold (2004)
Da spinnt der Traum einen Weg, und der Weg ist blau, der Stock ist blau, und der Sack ist blau.
Dunkelgold (2016)

L'ajout de la cheville *da* modifie le rythme du vers, davantage fluide et euphonique que dans la première version, (un vers de douze syllabes constitué désormais de deux iambes, deux anapestes et un iambe final) et permet de placer le verbe conjugué à la place qui lui revient dans la syntaxe allemande. On peut faire le même constat à la strophe 26, qui constitue le refrain de la dernière partie de la ballade :

גאַפֿט דער שענקער און ס'גאַפֿט זײַן פֿרוי, ווי ס'שפּאַרט פֿון דעם ייִד אַרויס דאָס בלוי	<i>Gaft der shenker un s'gaft zayn froy, vi s'shpart fun dem yid aroys dos bloy</i>
--	---

Gafft der Wirt und gafft die Frau, wie aus dem Juden hervorströmt das Blau.
<i>Dunkelgold (2004)</i>
Es gafft der Wirt, und es gafft die Frau, wie aus dem Juden hervorströmt das Blau.
<i>Dunkelgold (2004)</i>

L'ajout du *es* explétif permet encore une fois d'étirer le vers et de placer le verbe en deuxième position ; le rythme du vers est désormais ascendant, comme dans la majorité des vers de cette ballade. Malgré sa volonté affichée de ne pas lisser le texte, de laisser apparaître les scories que sont les ruptures rythmiques, la traductrice finit par opérer des modifications visant à harmoniser sa traduction, ou du moins à l'adapter davantage à la langue et la rythmique allemandes.

Enfin, la dernière modification notable est d'ordre sémantique : on a vu que les deux traducteurs avaient choisi de traduire systématiquement le terme « yid » par « Jud(e) ». Efrat Gal-Ed allait même plus loin en laissant l'apostrophe « Reb yid », qu'elle rendait par « Reb Jud », introduisant ainsi encore une fois un effet d'étrangeté dans la traduction allemande. Or, dans la seconde version, Efrat Gal-Ed ne traduit plus à chaque fois « yid » par « Jud » : on ne retrouve plus que huit occurrences contre onze dans la première version, et les deux

occurrences de « Reb Jud » sont supprimées et remplacées par « Mein Herr ». La traductrice a-t-elle jugé que la répétition des « yud » / « reb yud » donnait une couleur trop exotique à la traduction ? Ou bien que l'identité juive du personnage principal n'était pas aussi déterminante que dans d'autres ballades de Manger ? En tout cas, l'étrangeté est moins prégnante dans la retraduction, tant au niveau rythmique que sémantique. Si la nouvelle traduction reste tendue vers l'étranger, celui-ci semble se faire ici un peu plus proche.

La retraduction apparaît donc dans ce cas comme un travail fait à partir de la première traduction et sur la langue de traduction en tant que tel, et non à partir de l'original. Efrat Gal-Ed avait mis l'accent sur son désir de ne pas perdre le yiddish en chemin : le travail de retraduction a peut-être fait apparaître un autre écueil à éviter, à savoir perdre en chemin l'allemand (et le lecteur germanophone).

À la lecture des deux traductions allemandes de la ballade d'Itzik Manger, une ligne de partage assez claire se dessine entre celles-ci : tandis que la traduction de Jendrusch inscrit résolument le poème yiddish dans la tradition de la ballade allemande, quitte à éclipser en partie la modernité au sein de sa traduction, Efrat Gal-Ed cherche au contraire davantage à faire entendre la spécificité et l'altérité du poème yiddish, quitte à heurter la langue allemande. Néanmoins, le travail effectué par Efrat Gal-Ed dans la deuxième édition de l'anthologie, travail témoignant non plus d'un retour à l'original mais, au contraire, d'un éloignement relatif de celui-ci en faveur d'un travail sur la langue de traduction en tant que tel, montre que la position traductive de cette dernière n'est pas si tranchée et radicale qu'il n'y paraît – car la pratique traductive se fait toujours sur une ligne de crête, entre attention portée à l'altérité et nécessaire adaptation à la langue traduisante. L'étude des traductions des *Khumesh-lider* va nous permettre de percevoir de façon plus précise les contours et les enjeux de chacune des positions traductives.

D - Traduire les *Khumesh-lider*

1 - Le *Medresh Itzik* : l'aboutissement de l'œuvre poétique d'Itzik Manger

Le recueil des *Khumesh-lider* [les Chants du Pentateuque] marque un tournant dans l'œuvre poétique d'Itzik Manger : si la ballade de tradition européenne avait été jusqu'alors la source littéraire privilégiée par le poète, c'est désormais la Bible qui va devenir la matière

première de son œuvre. Publié en 1935 à Varsovie, le recueil sera de nouveau publié en 1951 au sein d'un ouvrage réunissant quatre recueils du poète (dont les *Megile-lider*) sous le titre *Medresh Itzik*.

Le Midrash (*medresh* en yiddish) désigne habituellement des textes écrits en hébreu ou en araméen constituant des commentaires du texte biblique. Le *Medresh* d'Itzik Manger est quant à lui un Midrash bien particulier, puisqu'il consiste en une réécriture de scènes de la Bible, les personnages étant transposés, par un déplacement à la fois géographique et temporel, dans le *shtetl* de l'Europe de l'Est de la fin du XIX^e siècle. Dans le premier recueil, les *Khumesh-lider*, Manger se concentre sur des passages extraits de la Genèse : par une « projection du diachronique dans le synchronique », pour reprendre les termes de Bernard Vaisbrot¹, les patriarches et matriarches deviennent ainsi des personnages inscrits dans le quotidien de la vie des Juifs d'Europe de l'Est et jouent des scènes tournant tantôt au drame, tantôt au comique.

Ce recueil constitue sans doute le meilleur exemple de la fusion entre tradition et modernité caractéristique de l'œuvre d'Itzik Manger. Les poèmes puisent bien sûr dans le texte biblique, mais aussi dans la tradition yiddish et le modernisme littéraire européen. Manger s'inspire à la fois du *Purim-shpil*², qu'il mentionne dans la préface du recueil, du *Tsene-rene*³ (une adaptation en yiddish de passages de la Bible agrémentés de commentaires), mais aussi des expressionnistes allemands auxquels le poète emprunte la technique de la juxtaposition⁴.

Il en résulte un recueil polyphonique, dans lequel se mêlent les voix du dramaturge yiddish Goldfaden et de l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann⁵, tout en étant émaillés de proverbes et de rémanences de prières et de berceuses yiddish.

À la polyphonie s'ajoute un travail sur la langue, ou plutôt sur les langues, qui va particulièrement nous intéresser dans cette étude. Manger joue en effet avec les spécificités de la langue yiddish : le poète s'appuie à la fois sur le contexte multilingue⁶ dans lequel la langue

¹ Vaisbrot, Bernard, « LE «MeDReSh 'ItZIQ» DE MANGUÈR: Ressourcement des légendes bibliques », *Revue Européenne des Études Hébraïques*, op. cit., p. 20.

² Voir à ce sujet Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer*, op. cit., p. 315-320.

³ *Ibid.*, p. 316.

⁴ Roskies, David, *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, op. cit. p. 223.

⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶ Max Weinreich distingue le « bilinguisme interne », à savoir le yiddish et l'hébreu, du « bilinguisme externe », qui désigne le yiddish et l'autre langue parlée sur le territoire où vivaient les Juifs d'Europe de l'Est. Weinreich, Max, « Internal Jewish Bilingualism », in *History of the Yiddish Language*, vol. 1, op. cit., p. 247-314. Benjamin Harshav parle quant à lui de « polylinguisme » interne (incluant l'hébreu mais aussi l'araméen) et externe (les locuteurs du yiddish évoluant souvent dans un contexte multilingue). Harshav, Benjamin, *The meaning of Yiddish*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California press, 1990, p. 9-27.

yiddish était parlée, mais aussi sur les propriétés de cette langue ouverte et « de fusion ». D'une part, le poète yiddish ponctue ses poèmes de citations bibliques (souvent anachroniques par rapport à la scène représentée) et de termes directement tirés de l'hébreu biblique. Mais il joue aussi avec les différentes composantes du yiddish. Les linguistes nomment la *component-consciousness*¹ cette conscience – partagée par tous les locuteurs du yiddish mais particulièrement aiguë chez les poètes – des différentes composantes de la langue yiddish (hébréo-araméenne, germanique, slave, romane), de la charge affective portée par celle-ci et de la signification culturelle (voire politique) qu'implique le recours à une composante plutôt qu'à une autre. Itzik Manger tire parti de la plasticité du yiddish et choisit de déplacer, voire de « traduire » la composante hébraïque et araméenne, habituellement liée de façon plus ou moins étroite à la vie religieuse et au texte biblique, dans les composantes germanique, slave et romane. Manger opère donc un décalage au sein même de la langue yiddish qui vient déstabiliser le principe même de « fusion » des composantes, comme l'expliquent Chana Kronfeld et Robert Adler Peckerar :

As far as his use of idiomatic Yiddish is concerned, Manger in his *Khumesh lider* effects a horizontal “translation” between the Hebraic and the other components of the language—Slavic, Germanic, or Romance—comically destabilizing their fusion. [...] A “translation” between *mame-loshn* and *loshn-koydesh* thus parallels the mapping of Canaan onto the shtetl, effecting both an irreverent destabilization of the authority of the biblical text and a jumbling of the historical layers of Hebrew itself².

Le déplacement opéré dans ce recueil n'est donc pas seulement d'ordre temporel et géographique : il est aussi linguistique. Manger, par ce travail sur la langue, déplace et bouleverse les lignes de partage entre les espace-temps, mais aussi entre les domaines du sacré et du profane. Et ce déplacement a, comme le rappellent à juste titre les deux chercheurs, un effet comique, mais aussi une portée éminemment subversive, dans la mesure où il vient bousculer la hiérarchie entre les langues et les composantes du yiddish.

Outre ce jeu entre les différentes composantes du yiddish, Itzik Manger s'appuie sur le « polylinguisme externe » et ponctue ces poèmes (tout particulièrement dans les passages dialogués) de bribes de phrases en polonais ou en ukrainien (réinscrivant ainsi résolument le récit biblique contexte culturel d'Europe de l'Est), mais aussi en français et en *daytshmerish*, un yiddish fortement germanisé. C'est précisément dans cet idiome que Manger fait parler les

¹ Voir à ce sujet Weinreich, Max, *History of the Yiddish Language*, op. cit. p. 656-657.

² Kronfeld, Chana et Adler Peckerar, Robert, « Tongue-Twisted: Itzik Manger between *mame-loshn* and *loshn-koydesh*. », *In geveb*, août 2015, article disponible en ligne : <https://ingeveb.org/articles/tongue-twisted-itzik-manger-between-mame-loshn-and-loshn-koydesh>.

personnages bibliques, devenus habitants du *shtetl*, lorsque ces derniers cherchent à s'exprimer de façon distinguée. L'emploi du *daytshmerish* est particulièrement intéressant en ce qu'il donne à voir, dans le poème, ce que représente l'allemand pour les yiddishophones, une langue associée au prestige et à la modernité. Mais l'imitation plus ou moins proche de l'allemand par ces personnages bibliques devenus habitants du *shtetl* crée, *in fine*, un effet burlesque immédiat.

Ce sont donc aussi les langues et leurs relations au sein du poème yiddish qui sont mises en scène par Manger dans les *Khumesh-lider*. Le poème faisant le récit de la rencontre entre Jacob et Rachel en est un parfait exemple.

2 - « Yankev ovinu bagegent zikh mit Rokhlen » : le carnivalesque des langues

Ce poème extrait des *Khumesh-lider* constitue une réécriture d'un passage de la Bible racontant la rencontre entre Jacob et Rachel, fille de Laban, lui-même oncle de Jacob. L'effet burlesque de cette scène repose sur un déplacement temporel et géographique renforcé par un jeu de mise en abyme : car Jacob, pour rencontrer Rachel, feuillette le Pentateuque pour y trouver l'endroit précis où celui-ci est censé rencontrer sa future épouse, à savoir près du puits. Le patriarche devient un habitant du *shtetl* (« bay undz in shtetl ») connaissant lui-même la Genèse et s'aidant de celle-ci pour rencontrer sa future femme. Ce faisant, Itzik Manger joue avec le ressort de l'ironie dramatique tout en l'annulant puisque le personnage, contre toute attente, en sait autant que le lecteur sur la scène de rencontre à venir.

Itzik Manger choisit, pour les poèmes de ce recueil, une structure métrique et rythmique plus régulière que pour ses ballades. Le poème est constitué de neuf quatrains dans lesquels le poète alterne les vers à quatre accents et les vers à trois accents, tout en faisant rimer le deuxième et le quatrième vers : le poète installe une mélodie facilement reconnaissable, empruntée au chant populaire yiddish¹, et qui se répète au fil des poèmes. C'est donc d'abord par ces choix formels et prosodiques qu'Itzik Manger fait entrer le récit biblique dans le folklore yiddish.

Cette rencontre entre texte biblique et monde culturel traditionnel yiddish se manifeste aussi dans la langue poétique. Le Pentateuque que feuillette Jacob au début du poème est désigné par le terme « Khumeshl » : l'emploi de ce terme est intéressant dans la mesure où il est construit à partir d'un terme d'origine hébraïque, *Khumesh*, qui désigne en yiddish le Pentateuque, auquel a été apposé le suffixe *-l*, diminutif d'origine germanique très

¹ Voir à ce sujet Harshav, Benjamin, *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody*, op. cit., p. 281-297.

couramment employé en yiddish¹. La transposition du récit biblique dans le monde culturel yiddish se fait dans la langue elle-même, le suffixe, caractéristique de la langue yiddish, venant « yiddishiser », pour ainsi dire, le terme d'origine hébraïque tout en faisant du texte sacré un objet familier.

C'est dans les dialogues entre Rachel et Jacob que le mélange des composantes et des idiomes est le plus manifeste. Prenons la strophe 4, dans laquelle Jacob se présente à Rachel :

<p>„גוטן אָבענד, שיינע מאַדמאַזעל, איך בין דאָ, וויסן זי, אַ גר, אַ פֿערמדער אין דעם אָרט, דאָס הייסט, אַז נישט פֿון הי.</p> <p>נאָר כ'האַב דאָ, פֿרײַליין, וויסן זי, אַינ אָנקל אין דעם לאַנד, ער מוז איהן, פֿרײַליין, וויסן זי, אָודאי זײַן באַקאַנט.</p> <p>לֹבֵן הײַסט ער, וויסן זי, ער איז נישט אַבי ווער, בני אונדז אין שטעטל זאָגט מען אַז ער איז אַינ מיליאָנער.“</p>	<p>„ <i>Gutnabend, sheyne madmazel</i> <i>ikh bin do, visn zi,</i> <i>a ger, a fremder in dem ort,</i> <i>dos heist, az nisht fun hi.</i></p> <p><i>Nor kh'hob do fraylayn, visn zi,</i> <i>ayn onkl in dem land,</i> <i>er muz in fraylayn, visn zi,</i> <i>avade zayn bakant.</i></p> <p><i>Lovn heyst er, visn zi,</i> <i>er iz nisht abi ver,</i> <i>bay undz in shtetl zogt men az</i> <i>er iz a milyoner. “</i></p>
---	--

Pour parler à celle qui deviendra sa femme de façon distinguée, Jacob mêle à la fois un mot emprunt au français (« madmazel ») et du *daytshmerish* : « gutnabend », « fraylayn », « visn zi », « ayn onkl » sont autant de traces de ce yiddish germanisé (ou allemand yiddishisé). Le mélange des deux idiomes dans une même phrase vient bien sûr ici renforcer le burlesque du dialogue. L'intrusion de l'hébreu biblique au vers suivant (« a ger² ») n'en est que plus inattendue et fait basculer la langue de la Bible elle-même dans le burlesque.

Notons par ailleurs que Jacob et Rachel ne prononcent pas les noms bibliques de la même façon : Laban, que Jacob désigne par son nom en yiddish, *Lovn*, devient ainsi, dans les paroles de Rachel, *Laban ha-Arami*, tandis que *Yankev* (Jacob en yiddish) devient *Yakob*³. La fin de la strophe, dans laquelle le narrateur-poète reprend la parole, revient au yiddish, et c'est alors la composante slave que l'on retrouve (« vazhne »), comme pour rappeler l'ancrage de

¹ On distingue en yiddish deux suffixes, tous deux d'origine germanique, *-l* et *-ele*, le second ayant une valeur hypocoristique. Les deux suffixes sont particulièrement présents dans le recueil des *Khumesht-lider*.

² Le terme *ger* existe aussi en yiddish, mais il désigne un converti au judaïsme et non l'étranger, comme dans le poème.

³ Efrat Gal-Ed observe que Rachel désigne ces noms selon la prononciation moderne de l'hébreu (*Dunkelgold*, *op. cit.*, p. 326).

la scène dans l'Europe de l'Est : « u-va, a vazhne moyd ». De même, le recours aux onomatopées (u-wa) ramène la scène dans l'oralité, dans le yiddish le plus quotidien.

C'est donc à un véritable carnavalesque des langues que l'on assiste dans le poème : en poussant à son paroxysme le multilinguisme constitutif de la langue yiddish, le poème fait tomber les hiérarchies entre ces celles-ci (entre hébreu et yiddish, mais aussi entre allemand et yiddish) dans une tonalité à la fois tendre et burlesque.

On entrevoit d'ores et déjà le défi que pose la traduction en allemand de ce poème. La première difficulté est liée à l'intertexte biblique. Comme le rappelle Efrat Gal-Ed, l'objectif de Manger n'était pas de transmettre, par la réécriture, le texte biblique : ses lecteurs yiddishophones connaissaient parfaitement ces textes inscrits dans leur culture¹. Or, si l'on peut supposer que le lecteur allemand connaît, du moins dans les grandes lignes, ces passages de la Genèse, il est clair que le texte biblique n'est pas ancré de la même façon dans la culture traditionnelle, *a fortiori* pour le lecteur contemporain. Par ailleurs, on l'a vu, c'est aussi et surtout la traduction yiddish, le Tsene-rene, qui constitue la source principale à l'œuvre de Manger.

Réfléchissant à la difficulté à traduire un intertexte, même si ce dernier est connu dans la culture traduisante, Lawrence Venuti prend précisément l'exemple de l'allusion biblique :

Ainsi une allusion biblique dans un texte étranger n'est pas exactement rendue par l'allusion au même passage dans la traduction de l'autre langue. L'allusion dans le texte étranger peut fort bien construire une relation intertextuelle à une version qui, étant donné l'importance culturelle de la Bible, a accumulé des significations, des valeurs et des fonctions qu'il est impossible de recréer en insérant une simple allusion à une traduction de la Bible dans une autre langue².

De fait, le texte biblique et notamment la Genèse a acquis une signification dans la culture yiddish³ que l'on ne retrouve pas dans la culture allemande. C'est précisément sur le décalage entre le texte biblique déjà connu et sa traduction/réécriture que repose l'effet comique du recueil des *Khumesh-lider*. Cette question de l'effet produit sur le lecteur s'avère d'ailleurs centrale, dans la mesure où les poèmes, en proposant des scènes de la Genèse, n'ont de cesse

¹ « Manger übersetzt die biblische Erzählung nicht, vielmehr setzt er beim Leser deren Kenntnis voraus ». Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, op. cit., p.316.

² Venuti, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, n°18, 2006, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/542>.

³ Manger n'est d'ailleurs pas le seul poète yiddish moderne à proposer des réécritures du récit biblique : Kadye Molodowski, Rokhl Korn ou encore Rajzel Zychlinski ont, de la même façon, composé des poèmes à partir du canevas biblique, mais dans un tout autre registre.

d'osciller entre les genres lyrique et dramatique. Cette dimension théâtrale inhérente au recueil (n'oublions pas que le *Purim-shpil* constitue l'une des sources d'inspiration d'Itzik Manger et que le *Medresh Itzik* a été adapté au théâtre à de nombreuses reprises) est à prendre en considération lors de la lecture et de l'analyse des traductions.

L'autre difficulté de traduction réside bien évidemment dans le jeu autour des différentes composantes du yiddish et de l'intrusion de l'hébreu biblique, de l'allemand (sous la forme du *daytshmerish*) ou du français. Par le jeu des composantes, Manger déploie une langue poétique s'appuyant sur des caractéristiques inhérentes à la langue yiddish, et donc *a priori* difficilement traduisibles dans une autre langue. Pour Rachel Ertel, la multiplicité des composantes étrangères qui constituent le yiddish fait toute la difficulté de la traduction de cette langue, précisément parce que ces composantes font partie intégrante du yiddish :

Quelle que soit la solution adoptée pour rendre le multilinguisme interne de la langue, elle est toujours inadéquate. Ni l'allemand, ni les langues slaves gardées dans la traduction ne sont immédiatement prononçables ou compréhensibles pour le lecteur de la langue d'arrivée. Les termes dits étrangers ne le sont qu'en traduction ; dans l'original, pour le lecteur à qui ces œuvres étaient destinées, ils sont familiers, ils font partie intégrante de son parler et de son environnement. Il en va de même pour les mots hébraïques¹.

Le yiddish, du fait de son ouverture et de sa porosité aux langues qui l'entouraient, redéfinit les frontières entre le propre et l'étranger. De fait, dans les poèmes des *Khumesh-lider*, chacun des idiomes est intégré au yiddish et rendu familier. Mais on a vu que ce multilinguisme joue une fonction particulière dans le recueil et est constitutive de la poésie de Manger : le poète pousse cette plasticité du yiddish jusqu'à ses limites, mettant ainsi en scène ces langues (plus ou moins) étrangères (et plus ou moins yiddishisées) et leur relation.

Myriam Suchet a analysé la traduction de ce qu'elle nomme l'hétérolinguisme au sein d'un texte, à savoir, « la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un *continuum* d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné »². Selon la chercheuse, l'hétérolinguisme constitue en effet un terrain privilégié pour l'analyse de traduction, dans la mesure où elle donne à voir « la présence d'un énonciateur spécifique au texte traduit » et permet de « caractériser la manière dont est négociée la distance qui sépare

¹ Ertel, Rachel, *Brasier de mots*, op. cit., p. 241.

² Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, op. cit., p. 19.

l'énonciation de départ de celle d'arrivée »¹. Car l'hétérolinguisme met le traducteur face à des choix nécessaires qui rendent la traduction visible en tant que traduction. Cette approche de la traduction par l'analyse du traitement de l'hétérolinguisme nous paraît particulièrement pertinente pour l'analyse des *Khumesh lider* : que devient cette mise en scène des langues – et notamment de l'allemand – au sein du poème une fois celui-ci traduit en allemand ? L'analyse du traitement de l'hétérolinguisme en traduction invite à prendre en compte différents aspects permettant de discerner et de distinguer les différentes positions traductives, à savoir la lisibilité du texte en traduction, l'effet produit sur le lecteur, mais aussi la question de la transmission culturelle par la traduction.

3 - « Yankev ovinu bagegt zikh mit Rokhlen » en allemand : l'hétérolinguisme en traduction

Le procédé de transposition à l'œuvre dans les poèmes de ce recueil est, d'une certaine façon, condensé et matérialisé par l'usage du terme « khumeshl » qui, par le suffixe -l, ramène le texte sacré dans la langue et le monde culturel yiddish le plus quotidien.

Que devient ce terme dans les deux traductions allemandes ?

<p>Erzvater Jakob irrt herum Beim späten Abendschein: “Da ist der Brunnen, vorne links. Hier wird es sicher sein.”</p> <p>Er blättert in der Bibel nach... “Na gut, da wären wir. Taucht nur noch eine Frage auf: Warum ist sie nicht hier?”</p> <p style="text-align: right;">Andrej Jendrusch, <i>Ich, der Troubadour</i></p>	<p>Jakob unser Vater schleppt sich müd In den späten Abend hinein Da ist der Brunnen, vorne links, dort muss es sicher sein.</p> <p>Er nimmt das Fünfbüchlein heraus: “Es muß gewiß hier sein – Wie ist denn das bloß möglich, Dass sie noch nicht erscheint?”</p> <p style="text-align: right;">Efrat Gal-Ed, <i>Dunkelgold</i> (2004/2016)</p>
---	--

Notons pour commencer que les deux traducteurs conservent la structure rythmique du poème yiddish (alternance de vers à quatre temps et à trois temps), bien que Jendrusch recoure encore une fois à une structure plus rigoureuse en employant exclusivement le vers iambique, à la différence d'Efrat Gal-Ed qui, tout comme Manger, prend ponctuellement quelques libertés (et ce dès le premier vers). Pour le terme « khumeshl », Andrej Jendrusch choisit la traduction la plus limpide et accessible au lecteur germanophone, à savoir « Bibel ». Ce faisant, il efface la spécificité juive du terme *Khumesh*, et renonce à traduire le diminutif. Le choix du terme « Bibel » lui permet cependant de conserver une certaine proximité phonique avec le son consonantique final [l]. Efrat Gal-Ed tente quant à elle à la fois de traduire et de

¹ *Ibid.*, p. 32.

recréer dans la langue allemande le terme yiddish : la traductrice choisit le terme le plus précis au niveau sémantique pour traduire *Khumesh*, à savoir *Fünfbuch*, auquel elle appose, tout comme dans le terme yiddish, un suffixe, *-lein*¹ : la traductrice construit ainsi le terme allemand exactement sur le modèle du terme yiddish. Néanmoins, le néologisme allemand, créé à partir d'un terme peu usité dans la langue allemande courante (*Fünfbuch*)², ne suscite pas la même familiarité, malgré le suffixe *-lein*. En ce sens, le terme « Bibel » choisi par Jendrusch a l'avantage de faire du « Khumeshl » un objet assez familier pour le lecteur du texte d'arrivée, comme il l'est pour le lecteur yiddishophone.

Penchons-nous à présent sur la petite tirade de Jacob :

<p>“ Bon soir, Ihr schöne Mademoiselle, Ich bin, verzeihn Sie mir, Un étranger, ganz fremd am Ort, Ich meine: nicht von hier.</p> <p>Jedoch wohnt, Fräulein, wissen Sie, Mein Onkel hierzuland, Er ist auch Ihnen, Mademoiselle, Vermutlich gut bekannt.</p> <p>Der Mann heißt Laban, wissen Sie, Er ist nicht irgendwer, Bei uns im Städtchen, sagt man gar, Er wäre Millionär. ”</p> <p style="text-align: right;">Andrej Jendrusch, <i>Ich, der Troubadour</i></p>	<p>“ Guten Abend, schöne Mademoiselle, ich bin hier, wissen Sie, ein <i>ger</i>, ein Fremder in dem Ort, das bedeutet, nicht von hier.</p> <p>Doch hab ich, Fräulein, wissen Sie, einen Onkel hier im Land, er muß Ihnen, Fräulein, wissen Sie, ganz sicher sein bekannt.</p> <p>Laban heißt er, wissen Sie, er ist nicht irgendwer, bei uns im Shtetl sagt man, er wär ein Millionär. ”</p> <p style="text-align: right;">Efrat Gal-Ed, <i>Dunkelgold</i> (2004/2016)</p>
---	--

¹ Pour la traduction des suffixes *-l* et *-ele*, Efrat Gal-Ed recourt quasi systématiquement aux équivalents allemands *-chen* et, ponctuellement, *-lein* (« krigl », à la strophe 3, est ainsi traduit par « Krüglein », tandis que Jendrusch se contente de « Krügen »). La traductrice n'emploie le suffixe *-le* que pour les noms de personne (*Mamale, Vaterle*). Ces suffixes, bien plus présents dans la langue yiddish, inscrivent plus clairement la langue de traduction dans l'oralité que ne le fait la traduction d'Andrej jendrusch.

² Efrat Gal-Ed en est elle-même consciente : revenant sur la traduction du titre du recueil, *Khumesh-lider*, la traductrice explique la difficulté qu'elle a rencontrée pour traduire le terme *Khumesh*. Cette dernière jugeant le terme *Bibel* pas assez précis et *Pentateuch* trop technique, elle a fait le choix de la littéralité en traduisant par *Fünfbuch-Lider*. Mais la traductrice convient que le terme *Fünfbuch* ne parvient pas à rendre la familiarité du terme *Khumesh* : « „Bibelgedichte“ verweist auf die ganze Bibel, statt nur auf die Torah, und ‚Pentateuch-Lieder‘ erzeugt mit dem griechischstämmigen Fachwort Distanz. *Chumesch* aber ist weder Fach- noch Fremdwort, sondern der Name des Buchs, mit dem schon kleine Kinder im *chejder*, der traditionellen Schule, vertraut gemacht wurden. Die Beziehungsqualität des Worts ist eine von Wärme und Vertrautheit. Da ich im Deutschen keine Entsprechung fand, entschied ich mich vorläufig für das neutrale ‚Fünfbuch-Lieder‘, damit sind zumindest Wörtlichkeit und Silbenzahl erhalten, und vielleicht wird die vertraute Beziehung zum *chumesch* bei der Lektüre der Gedichte spürbar ». Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations, op. cit.*, p. 187.

L'hétérolinguisme est en partie effacé dans la traduction de Jendrusch. Pour les passages en *daytshmerish*, comme la formule « visn zi », que Jacob ne cesse de répéter maladroitement, Jendrusch se contente de retranscrire en allemand, en alternant avec d'autres formules (sans doute pour éviter les répétitions). La formule n'a dès lors, dans le texte traduit, plus le même effet comique. Dans la première strophe, cependant, Jendrusch transpose le *daytshmerish* en recourant au français : « gutn abend » devient ainsi « bon soir », et « Fraylayn », dans la deuxième strophe, est traduit tantôt par « Fräulein », tantôt par « Mademoiselle ». Ce choix se justifie par l'imitation du français dans le poème yiddish (« Madmazel ») que Jendrusch choisit donc d'étendre au reste de la petite tirade. À l'allemand yiddishisé et maladroit répond donc, dans la traduction, le français mal maîtrisé (« bon soir »). Est-ce à dire que le rapport du français à l'allemand constituerait un « équivalent » du rapport de l'allemand au yiddish ? Si le français peut représenter, pour le lecteur germanophone, la langue distinguée, l'allemand et le français ne sont bien évidemment pas liés par le même rapport de pouvoir – que cette scène burlesque vient précisément subvertir dans le poème yiddish. La traduction de Jendrusch ne peut faire entendre ce que pouvait représenter l'allemand pour le locuteur du yiddish. En revanche, par l'intrusion du français, la langue par excellence du discours amoureux, la traduction préserve l'effet comique du poème yiddish. Le français vient aussi se substituer à l'intrusion de l'hébreu biblique : « ger » est ainsi traduit par « l'étranger », l'allusion au texte biblique étant, de fait, illisible pour la plupart des lecteurs germanophones. La traduction de Jendrusch se distingue donc par sa lisibilité et l'attention portée à la dimension théâtrale et à l'effet comique : si l'on ne retrouve pas, dans la traduction, tout le carnavalesque des langues que le poème yiddish donne à voir, puisque seul le français subsiste dans la traduction, la mise en scène comique des langues est rejouée en partie dans le texte traduit.

Andrej Jendrusch s'est vraisemblablement inspiré, pour la traduction de ce passage, de la traduction anglaise proposée par Leonard Wolf dans l'anthologie *The Penguin Book of Modern Yiddish Verse* publiée en 1987¹. Leonard Wolf traduit en effet de la même façon les passages en *daytshmerish* et en hébreu biblique par le français. Jendrusch fait cependant un usage plus modéré du français, puisque, dans la traduction anglaise, ce sont l'ensemble des passages en *daytshmerish* qui sont transposés en français : « visn zi » devient, dans la traduction de Leonard Wolf « vous comprenez »². Notons par ailleurs une différence notable entre les deux traductions : Leonard Wolf marque systématiquement les expressions

¹ On retrouve la traduction anglaise (« The Patriarch Jacob Meets Rachel ») dans l'anthologie consacrée à Itzik Manger publiée en 2002, *The World according to Itzik*, traduction Leonard Wolf, New Haven, Yale University press, 2002, p. 20-21.

² *Ibid.*

françaises par l'italique, pointant ainsi la langue en tant qu'élément étranger dans le texte, tandis qu'Andrej Jendrsuch ne différencie pas le français de l'allemand au niveau typographique : comme dans le texte yiddish, l'idiome étranger est, dans la traduction allemande, intégrée au poème sans distinction.

L'hétérolinguisme est bien moins présent dans la traduction d'Efrat Gal-Ed : si l'on retrouve « Mademoiselle », les passages en *daytshmerish* ne sont pas transposés dans un autre idiome étranger et sont simplement transcrits en allemand. Rien ne vient rappeler, dans la traduction, la présence du *daytshmerish* dans le poème yiddish. Le jeu entre yiddish et allemand au sein du poème yiddish est en revanche expliqué par la traductrice dans une note à la fin de l'ouvrage : « Jakob und Rachel sprechen *daytschmerisch* (einen ans Deutsche angeglichenen jiddischen Redestil, der seit dem 18. Jahrhundert von Aufklärern und Journalisten gebraucht wurde) »¹. La traduction ne transpose ni ne rejoue, par le recours à une autre langue, la relation entre yiddish et allemand : en ce sens, le poème traduit ne fonctionne pas comme le texte de départ, et l'effet comique est en partie perdu. La traduction, accompagnée de la note, pointe davantage vers le texte yiddish – d'ailleurs présent sur la page de gauche – sans prétendre s'y substituer.

Par le recours à la note, la traductrice se place en position de « sur-énonciation », pour reprendre les termes de Myriam Suchet. Cette dernière explique ainsi :

La note ne se contente donc jamais de fournir un complément d'information en bas de page ou en fin de volume. Dédoublant la chaîne du discours, elle met en scène l'écart qui sépare le texte de départ du texte d'arrivée tout en indiquant la position du sujet de l'énonciation-cible².

À défaut de faire fonctionner le texte traduit comme le texte de départ, cette posture de sur-énonciation permet à la traductrice de dire quelque chose du fonctionnement du texte de départ et du rapport entre yiddish et allemand mis en scène dans celui-ci.

Si la traduction ne laisse aucune trace du jeu entre yiddish et allemand, des traces de l'hébreu sont en revanche visibles, tout d'abord dans le choix de l'orthographe du nom des personnages bibliques : quand Rachel, qui s'exprime dans un hébreu à la prononciation moderne, nomme son père, *Laban ha-Arami*, Efrat Gal-Ed choisit la transcription la plus exacte, mais aussi la moins familière pour le lecteur germanophone : *Laban ha-Arami* – une

¹ Gal-Ed, Efrat, « Nachwort », in Manger, Itzik, *Dunkelgold*, p. 326.

² Suchet, Myriam, *L'imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, op. cit., p. 230.

orthographe qui fait d'emblée résonner l'altérité de la langue, là où Jendrusch s'est contenté d'une traduction plus simple, lisible, mais aussi moins exacte, avec *Laban Harani*. Et, de la même façon, la singularité de la prononciation de Rachel est expliquée par Efrat Gal-Ed dans une note en fin d'ouvrage.

Mais ce n'est pas seulement dans l'orthographe des personnages bibliques que l'on retrouve, dans la traduction, les traces de l'hébreu : pour traduire l'intrusion de l'hébreu biblique dans le poème (« ger »), la traductrice prend le parti de la non-traduction. En effet, alors que Jendrusch comme Wolf avaient effacé l'hébreu biblique au sein de leur traduction, en préférant le transposer en français, Efrat Gal-Ed, au contraire, le conserve, en le transcrivant en caractères latins. La traductrice n'accompagne pas le terme d'une note à la fin de l'ouvrage, sans doute parce que ce dernier est traduit dans la suite du vers, en yiddish comme en allemand : « a *ger*, ein Fremder in dem Ort ». L'intrusion de la langue étrangère, difficilement reconnaissable pour le lecteur allemand, et rendue visible par l'usage de l'italique, ne participe pas cette fois-ci de la tonalité comique du poème, et suppose bien davantage un effort de décentrement de la part du lecteur.

Cette stratégie de non-traduction des termes inscrits dans la culture juive et yiddish est récurrente dans l'anthologie d'Efrat Gal-Ed, dans la première comme dans la seconde édition. Au fil de la lecture des poèmes traduits, le lecteur est confronté à des termes tels que *Schema* (« Die Ballade vom weißen Schein »), *lamed-waw* (« Hannahs Wiegenlied »), *get* (« Abraham unser Vater bekommt einen Brief ») ou encore *rebezn* (« heidl didl dam »). On retrouve aussi d'autres termes sans doute plus familiers au lecteur germanophone, tels que *tanach*, *goj*, *schiksse* ; mais en retranscrivant le terme yiddish tel qu'il apparaît dans le poème, la traductrice ne les rend pas toujours lisible et compréhensible immédiatement – prenons pour exemple le terme *schiksslech* (« Naomi sagt "Gott von Awrom" »), ou le suffixe *-lekh* rend plus complexe le déchiffrement du terme.

Ce lexique spécifique à la culture juive n'est donc ni effacé, ni traduit de façon approximative ; les notes en donnent la définition exacte en fin d'ouvrage. Efrat Gal-Ed ne choisit cependant pas systématiquement la non-traduction ; mais, même lorsque le terme est traduit, il n'est jamais simplifié¹ et est la plupart du temps accompagné d'une note explicative

¹ Prenons pour exemple le terme *shimenesre*, les dix-huit bénédictions du rituel lors des trois prières quotidiennes, qu'Efrat Gal-Ed traduit en allemand par *Achtzehngebet* (« Ich zog Jahre umher », *Dunkelgold*, p.295), ou bien *kidesh-becher*, traduit par *Segenbecher* (« Die Opferung Itziks », *Ibid.*, p. 149).

renvoyant au terme yiddish ou hébreu. Si le terme est traduit en allemand dans la traduction, la note finit par renvoyer le lecteur à la langue source.

En revanche, on ne trouve, dans le poème, aucun appel de note ; seul l'italique peut indiquer au lecteur qu'il trouvera sans doute – mais pas systématiquement – une note explicative à la fin de l'ouvrage. Si l'italique souligne l'altérité du vocable¹, l'absence d'appel de note a l'avantage de ne pas briser le flux de lecture.

Du fait de l'effacement partiel de l'hétérolinguisme, aucune des deux traductions ne donne à voir la dimension à la fois carnavalesque et subversive du poème qui vient bousculer et renverser les hiérarchies entre les langues. Cette dimension subversive, intimement liée à la langue yiddish et à son histoire, est de fait difficile à préserver en traduction. Les langues étrangères ne sont pas pour autant complètement absentes du poème traduit : les stratégies de transposition créatrice ou de non-traduction à l'œuvre dans ces traductions, stratégies permettant de garder une trace de l'hétérolinguisme, fonctionnent cependant de façon différente. Ainsi, si le recours au français, dans la traduction d'Andrej Jendrusch, efface tout à la fois la dimension subversive et, partiellement, l'inscription dans la culture juive (bien que la traduction préserve bien évidemment le canevas biblique), il a l'avantage de créer un effet comique immédiat pour le lecteur germanophone et rappelle, *in fine*, l'humour et la dimension proprement théâtrale de ce poème. Dans la traduction d'Efrat Gal-Ed, en revanche, la non-traduction des termes d'origine hébraïque est mise au service de la médiation de la culture juive et yiddish. L'effet produit sur le lecteur est tout autre : la tonalité comique est bien moins présente – bien que préservée ponctuellement² – et la lecture de la traduction exige du lecteur un effort particulier.

4 - La traduction selon Efrat Gal-Ed : poétique et politique d'hybridation

Ce rôle de médiation par la (non-)traduction et les paratextes peut étonner, dans la mesure où l'on a affaire à la traduction d'une œuvre poétique, genre qui, habituellement, s'accommode mal d'un long appareil de notes venant expliquer le contexte et le lexique

¹ Notons qu'Efrat Gal-Ed ne recourt à l'italique que pour les termes yiddish ou hébreux et non pour les quelques passages en anglais, en français ou en polonais, bien que ces derniers puissent aussi être accompagnés d'une note. Si ces passages sont intégrés au poème traduit, les termes yiddish ou hébreux se détachent du reste du poème en allemand et marquent ainsi visuellement la différence, la distance avec l'allemand.

² Efrat Gal-Ed donne, à la fin de sa traduction, une note d'humour par la traduction de l'onomatopée et le recours à des archaïsmes : le vers « u-va, a vazshne moyd » est ainsi traduit par « oho, die Maid ist hold ! » ; dans ce passage, l'archaïsme préserve la tonalité comique et ironique ; on peut par ailleurs faire l'hypothèse que la mise à distance de l'allemand par l'archaïsme rejoue dans le texte traduit la mise en scène des composantes – en l'occurrence, l'intrusion de la composante slave.

inconnu du lecteur. À cet égard, Jean-René Ladmiral invite à distinguer deux types de traduction :

Si je traduis un texte original fortement enraciné dans sa langue-culture, la question préjudicielle que j'aurai à me poser est celle de savoir si, de ce texte-source, j'entends faire un *document-cible* ou une *œuvre-cible*. En quoi résiderait l'étrangeté de ce texte original ? Et quelle est la part de cette altérité qu'il me faudra en priorité respecter ? En clair : est-ce que, dans ma traduction, je devrai *ethnologiser* et/ou *philologiser* le texte ? Si c'est bien une œuvre littéraire qu'il s'agit de traduire, l'essentiel qu'il y aura lieu d'y privilégier n'en est pas la texture socioculturelle, voire ethnolinguistique – ce qui reviendrait à ravalier le texte au rang de simple document – mais bel et bien sa *littérarité* !¹

Si cette distinction entre « œuvre-cible » et « document-cible » semble tout à fait pertinente, elle s'applique semble-t-il plus difficilement au cas de la littérature yiddish : car traduire une œuvre littéraire yiddish après 1945, c'est aussi traduire et transmettre la matérialité d'un monde disparu. C'est ce que rappellent également Barbara et Benjamin Harshav, dans l'introduction à leur anthologie bilingue de poésie yiddish américaine :

Hence this is not simply a translation, but an exploration of a lost continent – “Dialectology at a Distance” as Uriel Weinreich put in. Indeed, we invite the reader to engage in an “archeology of a culture”, to use his imagination to evoke the vitality of the poetry that once pulsed in these stones².

Par l'appareil de notes, mais aussi la longue postface retraçant la vie du poète et illustrée de nombreuses photographies, l'éditrice et traductrice offre une véritable plongée dans l'œuvre du poète, mais aussi dans le *Yiddishland* disparu. Pour l'archiviste et traductrice du yiddish Sarah Ponichtera, l'ensemble des péritextes entourant une traduction du yiddish, du contexte historique et culturel jusqu'aux commentaires, sont non seulement nécessaires, mais ils participent aussi d'une expérience de lecture inscrite dans la culture juive :

I would argue that in the case of Yiddish literature, getting lost in its world of contexts and commentaries might constitute the closest that a modern individual can come to walking der *yidisher gas*. Rather than seeking a kind of Protestant-inspired individual communion with the Word, a world of contextualized Yiddish texts would allow for a classically Jewish experience

¹ Jean-René Ladmiral, « Le *salto mortale* de traduire : éléments culturels et psycholinguistiques de théorie de la traduction », *Transalpina* 9, 2006, p.60-61.

² Harshav, Benjamin, Harshav, Barabara, « Introduction : American poetry in Yiddish », in *American Yiddish poetry: a bilingual Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London, University press of California, 1986, p. 9.

of cross-generational, transnational conversation and commentary, where the text is only a starting point¹.

C'est donc, par le va-et-vient entre poème et périphrase, une autre expérience de lecture que propose une telle édition, à même de transmettre une œuvre et le monde dans lequel elle s'inscrit.

Cette conception de l'anthologie en traduction invite à repenser le statut de la traduction : celle-ci est indissociablement liée, d'une part, aux paratextes rédigés par la traductrice, mais aussi à l'original, présent sur la page de droite et transcrit à la fin de l'ouvrage. En ce sens, la traduction ne peut être considérée comme proprement « autonome ».

Est-ce à dire pour autant que la traduction serait réduite à son rôle « ancillaire » et laisserait de côté la *littérarité* de l'œuvre d'Itzik Manger ? Certes, le poème traduit par Efrat Gal-Ed ne fonctionne pas toujours comme le poème de départ, et se contente parfois de pointer vers celui-ci. On a pourtant vu que ces traductions témoignent aussi d'une attention particulière portée à la poétique d'Itzik Manger, certains passages constituant pour ainsi dire le prolongement du geste poétique de l'écrivain yiddish.

Nous faisons l'hypothèse que la stratégie de non-traduction n'a pas pour unique fonction de transmettre la « texture socio-culturelle » yiddish : la non-traduction, mais aussi les traits traductifs analysés au début de ce chapitre, à savoir la proximité syntaxique et rythmique et le rapprochement ponctuel des vocables allemands et yiddish, sont constitutifs d'une politique et d'une poétique de la traduction. La traduction ne se fait pas simplement médiation de la langue et de la culture yiddish, mais aussi hybridation de l'allemand, cette langue qualifiée par Efrat Gal-Ed elle-même de « langue chrétienne ».

L'hybridité, concept-clé de la théorie postcoloniale², semble en effet pouvoir s'appliquer à la pratique traductive d'Efrat Gal-Ed : l'intérêt de ce concept est qu'il trouve son fondement non pas dans la notion de *diversité* culturelle, mais bien plutôt dans la notion de *différence* culturelle³. Efrat Gal-Ed, dans son article « Aus naher Fremde », rappelait le « gouffre existentiel » entre les deux langues et l'absence d'une mémoire culturelle juive au sein de la langue allemande – excepté dans les traces de la *ganovensprache*. Si la traduction

¹ Ponichtera, Sarah, « The Problem of Materiality in Yiddish Translation. », *In geveb*, mai 2016. Article disponible en ligne : <https://ingeveb.org/blog/the-problem-of-materiality-in-yiddish-translation>.

² Voir à ce sujet en particulier Bhabha, Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

³ Doris Bachmann-Medick explique ainsi au sujet du concept d'hybridité : « Von dem Begriff des Multikulturalismus etwa unterscheidet er sich dadurch, dass er nicht auf kulturelle Diversität, sondern auf kulturelle Differenz zugeschnitten ist ». Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek, Rowohlt, 2009, p. 200.

aide d'une certaine façon à franchir ce gouffre qui sépare les langues et cultures, l'intrusion de termes yiddish ou d'origine d'hébraïque dans le poème traduit donne à voir la distance qui sépare les deux langues : le rapprochement des langues contribue donc finalement à rappeler la différence culturelle et à l'inscrire dans la traduction elle-même.

Par cette poétique et politique d'hybridation, Efrat Gal-Ed confirme, dans sa pratique traductive, la filiation avec les penseurs et traducteurs juifs allemands du début du XX^e siècle : on songe à l'essai de Walter Benjamin et à sa citation de Panwitz extraite de *Krisis der europäischen Kultur*, citation qui constitue pour ainsi dire un appel à l'hybridation de l'allemand par la traduction¹, mais aussi à la théorie de la traduction de Franz Rosenzweig, qui vise, comme le formule Laurent Lamy « une translation hétérogène », « génératrice d'altérité ».²

5 - Ich, der Troubadour et Dunkelgold : traduction ethnocentrique versus traduction éthique ?

L'analyse des traductions du poème extrait des *Khumesh-lider* confirme les divergences des deux positions traductives d'Efrat Gal-Ed et d'Andrej Jendrusch. De fait, les deux traductions manifestent et matérialisent deux rapports différents à l'étranger et à la tradition allemande. La grille de lecture proposée par Berman ou, dans des termes différents, par Henri Meschonnic – grille distinguant, d'une part, la traduction ethnocentrique (ou traduction annexion) et, de l'autre, la traduction éthique (ou bien traduction décentrement) – peut-elle être pour autant appliquée à ces deux traductions ?

Antoine Berman a énoncé les deux principes constitutifs selon lui de la traduction ethnocentrique : « on doit traduire la langue étrangère de façon que l'on ne « sente » pas la

¹ « La véritable signification de cette liberté, sans la nommer ni la fonder, Rudolf Panwitz l'a caractérisée dans certains développements de *Die Krisis der europäischen Kultur* [La crise de la culture européenne] qui, à côté des réflexions de Goethe dans les notes pour le *Divan*, pourraient bien être ce qu'on a publié de meilleur en Allemagne en matière de théorie de la traduction. On y lit : “nos traductions, et même les meilleures, partent d'un principe erroné si elles entendent germaniser l'indien, le grec, l'anglais, au lieu d'indianiser, greciser, angliciser l'allemand. elles ont beaucoup plus de respect pour les usages de leur propre langue que pour l'esprit de l'œuvre étrangère. l'erreur fondamentale du traducteur est de s'en tenir à l'état aléatoire de sa propre langue, au lieu d'être animé par le mouvement puissant de la langue étrangère, surtout lorsqu'il traduit d'une langue très lointaine, il lui faut remonter aux éléments ultimes de la langue même, où mot, image et ton ne font qu'un; il doit élargir et approfondir sa langue grâce à la langue étrangère. on ne dispose d'aucun concept pour évaluer dans quelle mesure cela est possible, jusqu'à quel degré chaque langue peut se transformer; de langue à langue on observe pratiquement la même distance que de dialecte à dialecte, non quand on les prend trop légèrement, cependant, mais bien plutôt quand on les considère avec suffisamment de sérieux” ». Benjamin, Walter, « L'abandon du traducteur : Prolégomènes à la traduction des “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire », traduction Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, n° 10, 1997, p. 13-69, ici p. 26-27.

² Lamy, Laurent, « De la traduction comme vecteur clandestin de la rédemption : Franz Rosenzweig ou l'utopie messianique en l'absence de Dieu », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n°1, 2003 p.185–214, ici p. 189.

traduction, on doit la traduire de façon à donner l'impression que c'est ce que l'auteur aurait écrit s'il avait écrit dans la langue traduisante¹ ». Rappelons pour commencer que, si l'anthologie *Ich, der Troubadour* est présentée en format unilingue, la présence, au cœur de l'ouvrage, d'un poème en yiddish (et en caractères hébraïques) vient rappeler au lecteur que les poèmes allemands qu'il est en train de lire constituent bien des traductions. En ce sens, les traductions ne prétendent pas à l'invisibilité ou à la transparence : elles sont bien rendues visibles en tant que traductions.

On l'a vu, par ses remaniements formels et sémantiques, Andrej Jendrusch inscrit résolument ses traductions dans la langue et la culture traduisantes. S'agit-il pour autant d'une « annexion » forcée qui effacerait tout à la fois la singularité et l'altérité de l'œuvre du poète yiddish ? En réalité, les divers remaniements et réagencements opérés par Andrej Jendrusch trouvent souvent leur justification dans l'œuvre d'Itzik Manger et dans ses propres sources littéraires. Par ailleurs, la traduction d'Andrej Jendrusch témoigne d'une attention particulière portée au fonctionnement de l'œuvre du poète yiddish : en privilégiant la lisibilité des poèmes pour le lecteur germanophone, Jendrusch fait de ces poèmes des objets familiers. Or, ce principe de familiarité, de proximité avec le lecteur², cet art (très sophistiqué) de la simplicité ne sont-ils pas au fondement même de la poétique d'Itzik Manger ? Les traductions d'Andrej Jendrusch ne sont pas « ethnocentriques » en ce qu'elles tordraient complètement l'original pour le rendre accessible au lecteur allemand. Si l'on peut certes considérer la pratique traductive de Jendrusch comme une pratique « cibliste »³ dans la mesure où la traduction

¹ Berman, Antoine, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 35

² Comme le relève Naomi Brenner, pour le poète Yankev Glatstein, la singularité de l'œuvre poétique d'Itzik Manger réside précisément dans cette proximité avec le lecteur : l'expérience de lecture est immédiate, nul besoin de médiation par la critique littéraire : « Normally, Glatstein writes, the critic mediates between the poem and the reader, guiding the reader's appreciation and evaluation of the poet and his poetry. But Manger's poetry speaks directly to the reader, regardless of critical opinion; that unmediated embrace, Glatstein suggests, gives the critic no choice but to accede to the tastes of the folk. » (Glatstein, Yankev, *In tokh genumen*, New York, Farlag fun yidish natsionaln arbeter farband, 1956, p.307, cité par Brenner, Naomi, « Itzik in Israel: Itzik Manger's Yiddish in Hebrew Translation », *Prooftexts*, op. cit., p. 55.

³ Nous empruntons cette fois-ci la terminologie de Jean-René Ladmiral, désignant non plus les traductions mais les traducteurs et traductrices et leurs pratiques : « sourciers » d'un côté, « ciblistes » de l'autre. Comme le résume ce dernier : « Les sourciers sont ceux qui traduisent (ou qui, du moins, prétendent traduire) en mettant l'accent a) sur le signifiant, b) sur la langue et, évidemment, c) sur la langue-source. Les ciblistes, à l'opposé, mettent l'accent a) non pas sur le signifiant, ni même sur le signifié, mais sur le sens du message, b) non pas sur la langue, mais sur la parole, c'est-à-dire sur le discours, sur le texte, sur l'œuvre à traduire ; et c) il s'agit pour eux de mobiliser tous les moyens propres dont dispose la langue-cible ». Ladmiral, Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, 2004, n°16, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>.

Voir aussi, du même auteur, « Sourciers et ciblistes », *Revue d'esthétique*, n° 12, 1986, p. 33-42 et, plus récemment, *Sourcier ou cibliste : les fondateurs de la traduction*, Les Belles Lettres, coll. « Traductologiques », 2014. Si l'on retrouve un cadre d'analyse binaire, ce dernier se distingue des autres couples d'opposition dans la mesure où la hiérarchie est pour ainsi dire inversée, Ladmiral donnant raison aux « ciblistes » et non aux « sourciers », à ceux qui préservent autant que possible l'étrangeté de la langue-source.

privilégie la lisibilité du texte pour le lecteur germanophone – au détriment, parfois, de l’altérité de l’œuvre –, on peut aussi considérer que celle-ci s’inscrit en partie dans la continuité de l’œuvre poétique de Manger en préservant sa proximité et donc l’expérience de lecture immédiate pour le nouveau lecteur – et ce d’autant plus facilement que Jendrusch n’hésite pas à prendre le parti de la transposition créatrice. Mais la limite d’une telle pratique traductive se situe peut-être là où l’art de la simplicité cède la place à la simplification, et où le désir de faire dialoguer le poète yiddish avec les littératures européennes et de faire entrer par là même son œuvre parmi les canons poétiques du XX^e siècle conduit à une pratique qui confine à la poétisation.

Le parti pris par Efrat Gal-Ed est radicalement autre : c’est précisément l’altérité de la langue et de la culture que la traductrice entend privilégier. La position traductive d’Efrat Gal-Ed semble indissociablement liée à son profil de traductrice : celle-ci a sans doute été d’autant plus encline à l’*étrangement* et l’hybridation de la langue allemande que l’allemand constituait pour elle précisément une langue étrangère.

Cette traduction, qui tend tout à la fois vers la médiation du monde culturel juif et l’hybridation de l’allemand, “défamiliarise” le lecteur – à l’inverse de la poétique de Manger et des traductions de Jendrusch –, le met à distance de sa propre langue de sorte à mieux laisser entrevoir l’étranger : ce sont autant d’éléments constitutifs de ce qu’Antoine Berman nomme la « traduction éthique ». Mais les modifications apportées par la traductrice dans la seconde édition, sans pour autant manifester un changement radical de position traductive, pointent peut-être les limites, ou du moins le danger de cette stratégie. La relative normalisation de la langue de traduction, mais aussi la traduction en allemand de certaines formules systématiquement non traduites dans la première édition (à l’instar de *reb yud*), manifestent la conscience qu’Efrat Gal-Ed a pu avoir du danger d’une hybridité excessive susceptible de faire basculer l’altérité dans l’exotisme.

Le travail fait par Efrat Gal-Ed dans la dernière édition de *Dunkelgold* montre en tout cas que, contrairement à ce que pouvait affirmer Antoine Berman, la temporalité des (re)traductions ne constitue pas un axe qui tendrait nécessairement vers davantage de littéralité et d’étrangeté. On peut en revanche se demander, pour reprendre cette fois-ci la théorie bermanienne, si une édition comme celle proposée par Efrat Gal-Ed aurait pu constituer la toute première anthologie dédiée à Itzik Manger en Allemagne. En d’autres termes, l’ouvrage d’Andrej Jendrusch, première anthologie parcourant l’ensemble de l’œuvre

D’ailleurs, pour Ladmiral, la traduction sourcière est somme toute impossible. Ladmiral considère Berman et Meschonnic comme des « sourciers ».

poétique de Manger, a peut-être été l'une des conditions nécessaires à la publication de l'anthologie d'Efrat Gal-Ed, cinq ans plus tard : une nouvelle anthologie qui, inscrite dans l'espace de la « retraduction », a pu rapprocher un peu plus le lecteur allemand de l'altérité du texte yiddish.

Ich der Troubadour et *Dunkelgold* offrent ainsi, par leur traduction mais aussi leur conception et leur format, deux expériences de lecture radicalement différentes, l'une immédiate, l'autre, à l'inverse, nécessairement médiatisée par l'appareil paratextuel – deux expériences *a priori* opposées, mais aussi complémentaires, chaque anthologie constituant un chemin, plus ou moins balisé, plus ou moins tortueux, menant vers, ou du moins approchant l'univers du poète yiddish.

III- La traduction allemande à l'épreuve du modernisme yiddish : Moyshe Kulbak, *Disner Tshayld Harold*

A - Le modernisme yiddish dans l'espace germanophone : les raisons d'une réception tardive

Le succès d'Itzik Manger dans l'espace germanophone s'explique entre autres par l'ancrage de son œuvre dans le folklore et la tradition des Juifs d'Europe de l'Est. Or, il en va autrement des modernistes yiddish qui appartenaient aux multiples courants d'avant-garde du début du XX^e siècle : force est de constater que l'introduction de leur œuvre a été bien plus tardive. Il a en effet fallu attendre la toute fin du XX^e siècle pour que des anthologies allemandes se consacrent à ces poètes.

Deux facteurs permettent d'expliquer cette temporalité : le premier tient à l'histoire de la réception de la littérature yiddish depuis le début du XX^e siècle. Comme nous l'avons vu plus haut, la littérature yiddish traduite dans le cadre de la Renaissance juive, mais aussi en partie dans l'après-guerre, remplissait une fonction bien spécifique : ouvrir l'accès à un monde rêvé et considéré comme perdu. Il s'agissait, par le choix des œuvres, mais aussi par la pratique traductive, de nourrir ce sentiment de nostalgie. L'univers privilégié, celui du *shtetl*, était bien loin de l'univers poétique des modernistes, attachés à faire dialoguer la littérature yiddish avec le modernisme européen.

Le deuxième facteur pouvant expliquer la résistance à la traduction des modernistes dans l'espace germanophone est propre à la réception de la littérature yiddish après la Shoah : il s'agissait désormais, par la traduction, de documenter le monde détruit par les nazis. Le critère qui présidait alors à la sélection des poèmes dans une anthologie était celui de la représentativité, et non un critère esthétique.

Ce choix, que plusieurs éditeurs et traducteurs germanophones ont exprimé de façon explicite dans les préfaces des anthologies de poésie yiddish¹, conduit naturellement à laisser

¹ On a déjà relevé les propos de Hubert Witt dans la postface de son anthologie *Der Fiedler vom Getto* : « Die Auswahl ist nicht von ästhetischen Kriterien bestimmt [...] ». Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto*, op. cit., p.276. Ces propos peuvent cependant aussi s'expliquer par le contexte politique est-allemand et la conception de la littérature en RDA, qui devait remplir avant tout une fonction didactique. Armin Eideherr, dans son anthologie de poésie yiddish publiée en 1998, *Gehat hob ikh a heym*, affirme lui aussi que la sélection des œuvres s'est faite en fonction du contenu et non de critères esthétiques : « [...] die Gedichte [sind] nicht unbedingt nach qualitativen Kriterien ausgewählt worden, sondern nach inhaltlichen – in dem Sinne, dass bei aller Vielfalt, deren Spektrum von scheinbar ungeformt herausgeschleuderten Weh- und Anklagen bis zu vielschichtigen,

de côté les œuvres des modernistes qui se distinguent précisément par leur recherche esthétique et leur quête d'une poétique nouvelle qui serait à même de faire entrer la littérature yiddish dans la littérature mondiale. Ce constat vaut également pour d'autres cultures d'accueil : dans la recension de deux anthologies de poésie yiddish publiées aux États-Unis, *American Yiddish Poetry: a Bilingual Anthology* (1986) et *The Penguin Book of Modern Yiddish Verse* (1987), Abraham Novershtern note que les éditeurs de la seconde anthologie, Irving Howe, Ruth Wisse et Khone Shmeruk, ont sélectionné non pas les « meilleures » œuvres des poètes yiddish modernes d'un point de vue esthétique, mais bien celles les plus à même de « rendre vie au monde perdu » : des œuvres donnant à voir une époque, un lieu d'ancrage du *Yiddishland*, mais aussi – répondant ainsi aux attentes du lecteur américain – une certaine « singularité juive »¹. Or, Noverstern constate que de tels choix éditoriaux se font toujours au détriment des modernistes – et ce bien que leurs œuvres ne soient jamais en rupture totale avec la tradition yiddish, qu'elle fût littéraire ou religieuse² : « The only thing one can say is that a price must be paid for such a principled stance to modern Yiddish poetry and the biggest losers are not hard to find : those who tried to enter the “mainstream of modern literature” ; namely, the Yiddish modernists³ ».

B - Le cas de Moyshe Kulbak

1 - La « kulbakomania » allemande

L'un des rares écrivains modernistes à s'être fait une place relativement tôt dans la culture germanophone est Moyshe Kulbak. Né en 1896 à Smarhon, dans la région de Wilno (actuellement en Biélorussie), Kulbak est l'un des plus grands représentants de l'avant-garde yiddish du début du XX^e siècle. L'œuvre du poète, qui vécut entre Wilno et Minsk tout en passant par Berlin, reflète les grands bouleversements politiques du début du XX^e siècle, dont

anspielungsreichen und in ihrer Dichte oft nur schwer entschlüsselbaren Texten reicht, doch eine gewisse thematische Geschlossenheit angestrebt wurde, in der sich Parallelen, verschiedene Betrachtungsweisen desselben Gegenstandes oder Widersprüchlichkeiten entdecken lassen ». Eidherr, Armin, *Gehat hob ikh a heym*, *op. cit.*, p. 94.

¹ Novershtern Abraham, « Review: Yiddish Poetry in a New Context », *Prooftexts*, vol. 8, n°3, 1988, p. 355-363, ici p. 362.

² Voir à ce sujet Anaud Bikard : « Même lorsque leur révolte est radicale comme celle de Markish, les jeunes poètes yiddish sont toujours en accord avec une certaine vision « nationale » de leur poésie. Si bien que leur attitude la plus courante consiste à faire alterner des références à la tradition juive et des références à la culture universelle, désaxant ainsi le monde traditionnel sans pour autant le négliger ». Bikard, Arnaud, « Les avant-gardes dans la poésie yiddish (1907-1930) : le rôle de la tradition dans la définition d'une Modernité », *Comparatismes*, 2012, p. 75-95, ici p. 90.

³ Novershtern Abraham, « Review: Yiddish Poetry in a New Context », *Prooftexts*, *op. cit.*, p. 362.

le poète a été le témoin et finalement l'une des victimes – il a été assassiné lors des Grandes Purges de 1937. Mais l'œuvre de Kulbak, qui oscille entre prose et poésie, reflète également les évolutions (et révolutions) esthétiques qui ont bousculé la littérature européenne et tout particulièrement la littérature yiddish durant ces années.

Comme pour Itzik Manger, c'est avant tout la traduction de l'œuvre en prose qui a permis l'introduction de l'écrivain moderniste dans l'espace germanophone ; et, comme souvent dans le cas de la littérature yiddish, cette introduction s'est faite en RDA. Après la première traduction de cinq poèmes au sein de l'anthologie de Hubert Witt de 1966, *Der Fiedler vom Getto*, paraît en 1973 chez Volk und Welt la première traduction du roman *Di Zelminyaner*, dans une traduction de Max Reich. La parution de cette œuvre dans le contexte littéraire et politique est-allemand s'explique aisément, ce roman témoignant – à première vue – d'une tentative de l'écrivain yiddish de s'adapter aux exigences du réalisme socialiste.

Il a ensuite fallu attendre plusieurs décennies pour que se poursuive le travail d'introduction et de traduction de l'œuvre poétique de Kulbak en Allemagne. Ce travail, on le doit à Andrej Jendrusch, qui a joué, à partir de la fin des années 1990, un rôle majeur dans la médiation de la littérature yiddish, et tout particulièrement des modernistes : après l'édition en 1992 de l'anthologie *Spiegelglas auf Stein*, consacrée aux auteurs yiddish victimes du régime stalinien, dans laquelle on trouve des extraits d'œuvres de Kulbak, il publie en 1996 chez Volk und Welt *Der Messias vom Stamme Ephraïm (Meshiekh ben-Efrayim)*, sorte de poème en prose construit sur une légende messianique¹. La même année, Jendrusch fait paraître dans l'anthologie *Federmenschen* (1996) un poème de Kulbak, « Wilna » ; six ans plus tard, l'anthologie *Unter Emigranten*, éditée au sein de sa maison d'édition Dodo et consacrée aux écrivains yiddish ayant séjourné plus ou moins longuement à Berlin, a été l'occasion d'introduire de nouveaux poèmes de Kulbak : le premier, « A bal », a été écrit par Kulbak pendant son séjour à Berlin ; le second, *Disner Tshayld Harold*, écrit à Minsk, est une sorte de poème héroïcomique dont le cadre n'est autre que la capitale allemande.

On a assisté ces dernières années à un regain d'intérêt pour l'œuvre de Kulbak en Allemagne : une véritable « Kulbakomania », pour reprendre l'expression du poète Oleg Jurjew². Cet engouement se révèle à l'image de la curiosité nouvelle de la culture allemande vis-à-vis des figures de l'avant-garde yiddish, jusqu'alors peu visibles. De fait, pas moins de

¹ Voir à ce sujet Ksiazenicer-Matheron, Carole, « Dans la pliure du temps : littérature yiddish et modernités (quelques parcours d'écriture) », *Bibliothèque Comparatiste*, 2012, article disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/matheron.html>.

² Jurjew, Oleg, « Kulbakomania », *Frankfurter Rundschau*, 27 avril 2018, article disponible en ligne : <https://www.fr.de/kultur/literatur/kulbakomania-11007906.html>.

trois œuvres du poète ont été publiés la même année, en 2017 : une retraduction du roman *Di Zelminyaner (Die Selmenianer)* par Niki Graça et Esther Alexander-Ihme au sein de la maison d'édition « Die andere Bibliothek », ainsi que deux ouvrages chez *edition.fotoTAPETA*, tous deux traduits par Sophie Lichtenstein : le court roman *Montog (Montag)* ainsi qu'une nouvelle traduction du poème *Disner Tshayld Harold*.

C'est sur ce dernier poème et ses deux traductions allemandes que va se porter notre étude.

2 - Un poète yiddish à Berlin

C'est en 1920 que Moyshe Kulbak arrive dans la capitale de la nouvelle République de Weimar. L'écrivain yiddish fait partie de ces nombreux Juifs venus de l'Europe de l'Est et tout particulièrement de l'ancien Empire tsariste qui ont fui l'instabilité politique et ont trouvé refuge en Allemagne¹. Pour Moyshe Kulbak cependant, comme pour les autres modernistes yiddish qui ont séjourné à Berlin, à l'instar de Dovid Bergelson ou Der Nister (Pinkhes Kaganovitsh), le séjour à Berlin a été de courte durée : Kulbak, qui avait bien du mal à survivre financièrement dans la métropole, n'y est resté que jusqu'en 1923, Der Nister y a séjourné quant à lui de 1921 à 1926. Il n'empêche que ce passage à Berlin a eu un impact majeur sur la poésie de ces écrivains yiddish.

Berlin constituait, dans les années 1920, un centre littéraire et artistique européen. La métropole, symbole de la modernité européenne, était aussi le lieu d'une véritable effervescence littéraire et artistique : c'est là que se côtoyaient les meilleurs représentants de l'avant-garde européenne, de l'expressionnisme à la *Neue Sachlichkeit*. Comme le rappelle Rachel Seelig, Kulbak arrive à Berlin avec l'intention d'étudier et de « s'immerger dans la tradition humaniste », mais aussi de se nourrir de ces multiples courants d'avant-garde pour contribuer à la création d'une tradition littéraire yiddish tout aussi riche².

Si l'on peut considérer Berlin comme un centre littéraire européen, la métropole ne constituait pas pour autant un centre littéraire yiddish. Ainsi, seules deux revues berlinoises publiaient, dans les années 1920, les œuvres des modernistes yiddish : la revue *Milgroyim* et l'édition berlinoise de la revue expressionniste d'Uri-Tsvi Grinberg, *Albatros*. Rappelons par

¹ En 1925, on recense en Allemagne 253 069 réfugiés venus de l'ancien Empire tsariste, dont 63 500 Juifs. Voir Budnitskii, Oleg, « Von Berlin aus gesehen – die Russische Revolution, die Juden und die Sowjetmacht », in Dohrn, Verena, Pickhan Gertud (éds.), *Transit and Transformation: Osteuropäisch-jüdische Migranten in Berlin, 1918-1939*, Göttingen, Wallstein, 2010, cité par Caplan, Marc, *Yiddish Writers in Weimar Berlin: a Fugitive Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 2021, p. 4. Voir aussi Saß, Anne-Christin, *Berliner Luftmenschen. Osteuropäisch-jüdische Migranten in der Weimarer Republik*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2012.

² Seelig, Rachel, « A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile », *The Jewish Quarterly Review*, vol. 102, n° 1, 2012, p. 19–49, ici p. 19.

ailleurs que, comme nous l'avons vu au début de ce travail, les Juifs allemands ne montraient alors que peu d'intérêt pour l'avant-garde yiddish. La ville de Berlin, refuge transitoire pour les poètes yiddish, ne constituait donc pas un centre, mais bien plutôt une « enclave », pour reprendre le terme de Shachar Pinsker¹.

Les poètes yiddish à Berlin se trouvaient donc en « périphérie », et ce au sens à la fois « géographique », « social » et « culturel » du terme²; en cela, comme le remarque Rachel Seelig, Kulbak était, à Berlin, la quintessence même de « l'étranger » au sens où l'entend Georg Simmel :

Kulbak was, in Georg Simmel's terms, the quintessential "stranger", one who gains access to the universal (ethical, intellectual) dimension of the host culture, but not to the specific (ethnic) dimension, and therefore stands for the "synthesis of nearness and distance"³.

Or, c'est précisément cette position périphérique qui participe du modernisme de l'œuvre des yiddishistes de Weimar. Placés en marge de la métropole, ces écrivains et poètes ont pu déployer une esthétique proprement moderniste qui témoigne d'un sens de l'étrangeté et de la dislocation reflétant, comme le souligne Marc Caplan, un sentiment partagé par bien des habitants de la métropole en pleine métamorphose⁴. L'œuvre de Moyshe Kulbak, *Disner Tshayld Harold*, en est une parfaite illustration.

C - *Disner Tshayld Harold* : la poésie yiddish à la rencontre du modernisme européen

1 - Une esthétique de la dislocation

Paradoxalement, les deux œuvres majeures produites par Kulbak à Berlin, le recueil *Naye lider* et *Meshiekh ben-Efrayim*, s'inscrivent non pas dans la capitale de la République de Weimar, mais bien dans la région natale de Moyshe Kulbak, la Biélorussie. Ce n'est que cinq ans après son départ de Berlin que Kulbak débute son long poème narratif le voyage de « Lyulkeman » (littéralement « l'homme à la pipe »), dans la métropole allemande. En

¹ Pinsker, Shachar, « Deciphering the Hieroglyphics of the Metropolis: Literary Topographies of Berlin in Hebrew and Yiddish Modernism », in Estraikh, Gennady, Krutikov, Mikhail, (éds.), *Yiddish in Weimar Berlin: At the Crossroads of Diaspora Politics and Culture*, London, Legenda, 2010, p. 28-53, ici p.29.

² Caplan, Marc, *Yiddish Writers in Weimar Berlin: a Fugitive Modernism*, *op. cit.*, p. 5.

³ Seelig, Rachel, « A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile », *op. cit.*, p. 19-20.

⁴ « Though linguistically foreign and socially other, refugees in Berlin and other cities participated in and contributed to a general sense of dislocation attested to throughout interwar German culture, among all ideologies ». Caplan, Marc, *Yiddish Writers in Weimar Berlin: a Fugitive Modernism*, *op. cit.*, p. 8.

choisissant le genre du poème narratif¹, étroitement lié au courant romantique, Kulbak prend le parti de faire dialoguer son œuvre avec la tradition littéraire européenne ; le titre rend d'ailleurs d'emblée ce dialogue explicite, puisqu'il s'agit d'une référence à l'œuvre de Byron *Childe Harold's Pilgrimage*. Mais, comme le constate Schachar Pinsker, c'est un dialogue ironique qui s'instaure, non seulement avec Byron, mais aussi (et peut-être surtout) avec Heine et l'une de ses œuvres les plus célèbres : *Deutschland. Ein Wintermärchen*.

Le poème est constitué de 62 strophes de douze vers et divisé en sept sections qui suivent les étapes du voyage du personnage principal, Lyulkeman, depuis l'Europe de l'Est jusqu'à la métropole allemande. On peut distinguer trois étapes principales : le voyage (première section, « Di ban ») ; la première découverte de Berlin ; enfin, la découverte de la « deuxième Allemagne » (section 6 et 7), celle des quartiers périphériques de Neukölln, Wedding et Moabit, quartiers prolétaires et communistes qui laissent entrevoir la violence derrière les façades illuminées des quartiers bourgeois.

Lyulkeman, sorte de double du poète, mais aussi un représentant de cette nouvelle génération de poètes yiddish, prend le train avec pour seuls bagages une liasse de poèmes (« a bintl vilde lider ») et avec la ferme intention d'étudier. À partir de la section 2, Lyulkeman, étranger en marge, se place en observateur de la métropole en pleine métamorphose : la nature, privilégiée jusqu'alors par Kulbak dans ses poèmes, laisse la place à un paysage urbain.

Ce paysage radicalement autre exige une nouvelle esthétique : alors que, dans son recueil *Naye lider*, écrit à Berlin, Kulbak déployait une langue lyrique d'une grande fluidité rythmique et empreinte de symbolisme², le poète yiddish recourt, dans *Disner Tshayld Harold*, à une langue manifestement nourrie des expressionnistes allemands – une langue à même de donner à voir les multiples facettes du Berlin des années 1920. Les traits stylistiques qui caractérisaient le recueil *Naye lider*, à savoir les enjambements et une certaine régularité métrique, sont absents du long poème et laissent place à un style tout en ruptures et en dislocation. Voici la découverte de Berlin par Lyulkeman :

¹ Comme le remarque Shachar Pinsker, d'autres écrivains juifs séjournant à Berlin, à l'instar de l'écrivain hébreu Shimonovitz ou du poète Uri-Tsvi Grinberg, recoururent à la forme du poème épique (ou poème narratif). Pinsker, Shachar, « Deciphering the Hieroglyphics of the Metropolis: Literary Topographies of Berlin in Hebrew and Yiddish Modernism », in Estraiikh, Gennady, Krutikov, Mikhail, (éds.), *Yiddish in Weimar Berlin*, *op. cit.*, p.33.

² Voir notamment « A levone nakht », poème analysé par Rachel Seelig. (« A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile », *op. cit.*, p. 31-33).

7	7
<p>ס'איז זומער־זונט. א שטופעריי באם באנהאָף צאָ. עס טראָגט פֿון אונטערערד, פֿון ליאַרעמדיקן שטאָט־באַן, פֿון טראַמוויי מיט היט און היט און פֿריש־ראַזירטע בערד. אויטאָס בילן. עלעקטרישע רעקלאַמעס שרייבן זיך אין הימל. אַ ראַדיאָ שרײַט אין היץ פֿונעם בערלינער תּמוז : - אַלעס יוט! פּראָספעריטי! אַלרייט! און ס'צינדן זיך שוין פֿייערן פֿון קאַבאַרעס ; ס'שלאָגט ניין דער נירנבערגער זייגער – דעם ערשטן שיקורן מעת־לעת האַט ליולקעמאַן שטודירט בערלינער שטייגער.</p>	<p><i>S'iz a zumer-ovnt. A shtuperay bam banhof tso. Es trogt fun untererd, fun lyaremdikn shtot-ban, fun tramvay mit hit un hit un frish-rasirte berd. Oytos biln. Elektrische reklames shraybn zikh in himl. A radyo shrayt in hits funem berlinert tamez: - Ales yut! Prosperiti! Olrayt! Un s'tsindn zikh shoyrn fayern fun kabares; s'shlogt nayn der nirnberger zeyger – dos erhte shikere mesles hot lyulkeman shtudirt berliner shteyger.</i></p>

Kulbak privilégie la construction parataxique qui rappelle le *Reihungsstil*, typique de la poésie expressionniste allemande¹ – un style que l'on retrouve notamment chez Jakob von Hoddis dans *Weltende* : les phrases, souvent constituées d'un simple syntagme nominal, sont juxtaposées sans connecteur, donnant une vision morcelée et fragmentée de la métropole qui rappelle les tableaux d'Ernst Ludwig Kirchner. Les habitants semblent perdre toute individualité : ne reste que l'odeur des barbes fraîchement rasées et des chapeaux (« Es trogt [...] mit hit un hit un frish-rasirte berd »). Aux impressions visuelles (« elektiriche reklames ») et olfactives s'ajoutent les impressions auditives (« lyamerdikn shtot-ban », « oytos biln », « a radyo shrayt »), tout aussi chaotiques. Kulbak propose ainsi une véritable immersion sensorielle dans le tumulte de la métropole allemande.

Si la syntaxe est disloquée et fragmentaire, la cohésion de l'ensemble est assurée par l'homogénéité des strophes, constituées chacune de douze vers, mais aussi par la rime, que Kulbak conserve tout le long du poème, tout en alternant cependant entre rimes plates et rimes croisées. En revanche, au niveau prosodique, Kulbak ne recourt pas à une métrique fixe et varie la longueur des vers, ces derniers comptant de trois à six accents.

Cette dimension fragmentaire se retrouve aussi dans la langue elle-même : Kulbak mêle les registres, multiplie les idiomes (on retrouve l'anglais, l'allemand mais aussi le

¹ Voici comment Klaus Wieland définit le *Reihungsstil* : « [...] jeder Vers – ähnlich wie der naturalistische Sekundenstil – [versprachlicht] eine neue Wahrnehmung, Vorstellung oder Assoziation [...], meist in Form von syntaktischen Parataxen. Der Reihungsstil ermöglicht es, die Simultaneität von ganz unterschiedlichen Eindrücken, Erfahrungen und Ereignissen sprachlich abzubilden, wie sie für das moderne Leben, vornehmlich in der Großstadt, kennzeichnend ist. Sprachlich-stilistisch ist eine Häufung von rhetorischen Figuren auffällig, die beim Leser für die Erzeugung von starken Affekten sorgen sollen, wie z.B. die Hyperbel, die Klimax, die Exclamatio, der Imperativ und die Anapher ». Wieland, Klaus, « Die deutschsprachige Lyrik der Frühen Moderne (1890-1930) », *Recherches germaniques*, Hors-série n°14, 2019, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/rg/976>.

dialecte berlinois : « ales yut ») et truffe son poème de citations, notamment de Heine (on relève notamment un extrait du *Buch der Lieder* à la strophe 16). Kulbak travaille ainsi une langue qui se fait « patchwork linguistique », pour reprendre l'expression de Carole Ksiazenicer-Matheron, un patchwork qui témoigne des multiples couches textuelles de l'œuvre de Kulbak et crée un effet de « dislocation » culturelle¹, renforcée bien évidemment par la déconstruction syntaxique.

L'une des spécificités de *Disner Tshayld Harold* par rapport au reste de l'œuvre de Kulbak, notamment *Meshiekh ben-Efrayim*, réside dans son rapport à la culture juive et yiddish. Car celle-ci est quasi absente du poème narratif. Cette absence, qui fait bien évidemment écho au déracinement vécu par Lyulkeman, se constate aussi au niveau de la langue elle-même. La traductrice Sophie Lichtenstein remarque à ce titre la faible présence de la composante slave mais aussi et surtout de la composante hébréo-araméenne au profit de la composante germanique :

Insgesamt lassen sich im verwendeten Jiddisch, im Vergleich zu Kulbaks anderen Werken, weniger Elemente aus der slawischen und hebräisch-aramäischen Komponente ausmachen; darüber hinaus nutzt er hier keine folkloristischen oder jüdisch-traditionellen Elemente – fast scheint es, als wäre das „Jüdische“ abwesend.²

Disner Tshayld Harold constitue sans nul doute l'œuvre de Kulbak dans laquelle la rencontre avec le modernisme européen (et plus spécifiquement l'avant-garde allemande) est la plus fructueuse.

2 - Un rapport ambigu à la culture allemande

Si l'œuvre de Kulbak est nourrie par l'avant-garde allemande, elle témoigne aussi d'un rapport ambigu à l'Allemagne et à son héritage culturel et littéraire. Le regard que pose le poète sur la métropole allemande est pour le moins ambivalent : Berlin devient, comme le remarque Rachel Seelig, à la fois objet de « fascination » et de « mépris »³. Car si le texte abonde en références et citations des canons de la littérature allemande, ces citations sont la

¹ Cette remarque de Carole Ksiazenicer-Matheron au sujet du roman *Meshiekh ben-Efrayim* peut tout autant s'appliquer à « *Disner Tshayld Harold* » : « [...] la dimension de pastiche, les emprunts citationnels multiples [...] en font un patchwork linguistique d'une nouveauté totale, qui peut évoquer par analogie les tentatives joyciennes d'invention d'un langage greffé sur la sédimentation culturelle et sa dislocation ». Ksiazenicer-Matheron, Carole, « Dans la pliure du temps : littérature yiddish et modernités (quelques parcours d'écriture) », *Bibliothèque comparatiste*, *op. cit.*.

² Lichtenstein, Sophie, « Der lyrisch-zeitgenössische Chronist », in Kulbak, Moyche, *Childe Harold aus Disna*, p. 83-84.

³ Seelig, Rachel, « A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile », *The Jewish Quarterly Review*, *op. cit.*, p. 45.

plupart du temps détournées, ou bien inscrites dans un contexte qui les font tomber dans le registre burlesque. La fascination initiale pour l'héritage culturel allemand est ainsi sans cesse mise à distance. Ce phénomène est renforcé par le double point de vue narratif, celui de Lyulkeman et celui du narrateur.

Le ton ironique devient acerbe dans la deuxième partie du roman, lors de l'évocation de la « Journée de Goethe ». Cette satire du nationalisme allemand sur le mode ironique n'est pas sans rappeler *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Le regard critique finalement porté par Lyulkeman sur le Berlin bourgeois amène donc ce dernier à se tourner vers la « Deuxième Allemagne », l'Allemagne prolétaire et communiste. Mais la persistance de la tonalité ironique empêche toute adhésion à une idéologie, quelle qu'elle soit. Car, comme l'observe Rachel Seelig, « [...] Lyulkeman's embrace of Communism is almost accidental, stemming less from ideological conviction than from his increasing poverty and relentless sense of rootlessness¹ ».

Le personnage de Lyulkeman demeure dans chacune des sections un étranger, individu déraciné en marge de la société moderne :

42	42
<p>- און איך בין קראנק, מאדעמוואזעל, ל'בין מאדנע קראנק, ווי דער יארהונדערט, און כ'האב דאך אויך אמאל אזוי פארווונדערט א שפרונג געטאן פון טאטנס שוועל! געוואגטקייט, יוגנט ברויז און האָזע, א ביסל בלאַק, א ביסל שאַפענהויער, קבלה, פרץ און שפינאָזע, און אויסגעוואַרצלן, און טרויער, טרויער, טרויער. און עפעס וואַרט מען אַלע יאָרן – באַלד וועט אַלץ פֿאַנאָדערבליצן, ביז די יוגנט איז פֿאַרבײַגעפֿאַרן, און מיט גאַרנישט בלייבט מען זיצן...</p>	<p>- Un ikh bin krank, mademuazel, kh'bin modne krank, vi der yorhundert, un kh'hob dokh oykh amol azoy farvundert a shprung geton fun tatns shvel! Gevagt kayt, yugnt-broyz un hoze, a bisl Blok, a bisl Shopenhoyer, Kabole, Perets un Sphinoze, un oysgevortslkayt, un troyer, troyer, troyer. un epes vart men ale yorn – bald vet alts fananderblitsn, biz di yugnt iz farbaygeform, un mit gornisht blaybt men zitsn...</p>

Dans ces passages, la satire cède la place à un certain lyrisme élégiaque, faisant écho (non sans ironie) au « mal du siècle » des Romantiques, pour dire la souffrance du sujet moderne, « déraciné » (« oysgevortslkayt »).

Ce périple à Berlin se clôt sur une dernière strophe au ton bien plus virulent :

¹ *Ibid.*, p. 47.

62	62
באַנאַכט. אָף די סקווערן און ראָגן אַ דעמאָנסטראַציע זאַלבעפֿערט: - אייראָפע, אייראָפע, מיר טראָגן פֿאַר דיר אַ גרויסע שווערד. אָף געלעגערס ניט פֿאַרבעטע דו זינדיקסט – אַלטער סדאַם! אַראָפּ מיט בעטהאווען און געטע און מיט דעם קעלנער דאַם! די ווייטע הימלען גרויען, מיר ווערן גרוי פֿון דעם; מיר – לעצטע וועלף, וואָס וואָיען אין די חורבֿות פֿון אַ סיסטעם.	Banakht. Af di skvern un rogn a demonstratsye salbefert : - Eyrope, eyrope, mir trogn far dir a groyse shverd. af gelegers nit farbete du zindikst – alter sdom! arop mit Bethoven un Gete un mit dem kelner dom! di vayte himlen groyen, mir vern groy fun dem; mir – letste velf, vos voyen in di khurves fun a system.

Le poème s’achève sur les paroles des manifestants qui en appellent à la destruction des symboles (et des idoles) de la haute culture allemande. Cette dernière strophe, par sa radicalité et son désir de *tabula rasa*, fait de nouveau écho aux mouvements d’avant-garde allemands, que l’on songe aux manifestes expressionniste, futuriste mais aussi à la *Neue Sachlichkeit*¹.

Tandis que *Disner Tshayld Harold* n’a été traduit que très récemment en anglais² et partiellement en français³, le poème a été intégralement traduit puis retraduit en allemand depuis le début des années 2000. Et l’on comprend aisément l’intérêt des éditeurs et traducteurs pour ce nouveau portrait du Berlin des années 1920, qui dialogue avec bien des œuvres de langue allemande de cette époque – on songe en premier lieu à Georg Heym. Dans le même temps, l’introduction de cette œuvre moderniste vient ébranler les représentations esthétiques et poétiques jusqu’alors attachées à la littérature yiddish au sein de la culture allemande. Il reste donc à voir ce que devient la poétique moderniste déployée par Kulbak dans les deux traductions allemandes, une poétique caractérisée, d’une part, par le réseau de références et citations avec lequel le poète dialogue sur le mode ironique et, d’autre part, par la langue fragmentée proche de celle des expressionnistes allemands.

¹ Voir Pinsker, Shachar, « Deciphering the Hieroglyphics of the Metropolis: Literary Topographies of Berlin in Hebrew and Yiddish Modernism », in Estrai kh, Gennady, Krutikov, Mikhail, (éds.), *Yiddish in Weimar Berlin: At the Crossroads of Diaspora Politics and Culture*, op. cit., p. 41.

² La première traduction du poème en anglais par Robert Adler Peckerar a paru en 2020 : Kulbak, Moyshe, *Childe Harold of Dysna*, traduction Robert Adler Peckerar, Cincinnati, Ohio, Naydus Press, 2020. La première section, « A ban », a été traduite par Daniel Kennedy et publiée en version bilingue en 2018 dans le magazine *PaknTreger*, traduction disponible en ligne : <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/pakn-treger/2018-pakn-treger-translation-issue/train>.

³ Des extraits ont été traduits et publiés par Charles Dobzynski dans l’anthologie *Le Miroir d’un peuple* (op. cit., p. 323-335).

D - *Disner Childe Harold* par Andrej Jendrusch

Dès ses premiers projets de traduction à la fin des années 1990, Andrej Jendrusch a pour visée de sortir la littérature yiddish du ghetto et du folklore dans lequel la culture allemande l'avait enfermée. Cela passe entre autres par la publication de l'anthologie *Federmenschen* (1996), consacrée aux écrivains et poètes modernistes yiddish, puis en 2003, de l'anthologie *Unter Emigranten*, éditée au sein de sa maison d'édition Dodo. Il s'agit alors de présenter l'œuvre d'écrivains yiddish ayant séjourné en Allemagne et de rendre visibles les points de contact, voire de rencontre et d'échange entre les espaces littéraires et culturels allemand et yiddish.

Ce nouveau regard porté sur la littérature yiddish implique aussi chez Andrej Jendrusch une certaine conception de la traduction : on l'a vu dans le chapitre précédent, sa pratique traductive s'inscrit dans la lignée des écrivains-traducteurs tels que Jürgen Rennert et vise à redonner aux œuvres yiddish leur valeur proprement poétique et littéraire. Pour ce faire, Jendrusch n'hésite pas à recourir aux remaniements formels, à la transposition créatrice, mais aussi à s'appuyer sur des intertextes littéraires allemands de sorte à faire dialoguer sa traduction avec la tradition littéraire allemande.

Mais les techniques traductives auxquelles recourt Andrej Jendrusch dans sa traduction de Manger (harmonisation formelle, régularité rythmique, importance accordée à la rime, effort de lisibilité), des techniques qui relèvent d'une langue relativement classique, semblent *a priori* difficilement compatibles avec la poétique déployée par Kulbak dans *Disner Tshayld Harold*. Que devient, dès lors, l'esthétique moderniste dans la traduction d'Andrej Jendrusch ?

1 - Le modernisme effacé ?

La première strophe de « *Disner Tshayld Harold* », dans laquelle le lecteur découvre le personnage Lyulkeman, prêt à partir pour la grande métropole, donne à voir d'emblée – et ce avant même l'arrivée du personnage à Berlin – la poétique moderniste qui traverse l'ensemble du long poème. Le premier portrait de Lyulkeman est brossé à l'aide de quelques objets qui caractérisent le sujet moderne : une pipe, une liasse de poèmes, des cigarettes et une chemise. La langue de Kulbak se fait concise et concrète, sans verbes superflus, et le flux rythmique est sans cesse interrompu par les points et les tirets qui ponctuent la plupart des vers.

<p>1</p> <p>א באָן. אַ פֿענצטער. אַ פנים קוועלט. א ליולקע צווישן שטייפֿע ליפן. א יונג האָט זיך געלאָזן אין די וועלט מיט גאַרנישט, בלויז מיט גאַנצע ריפן. אין קעשענע אַ בינטל ווילדע לידער, אַ פעקל פּאַפּיראַסן און אַ העמד : אַזוי האָט זיך דאָס שניידערל – זיין טאַטע – מיט אַ סידור אַמאָל געלאָזן אין דער פֿרעמד. די רעדער רודערן – טאַך־טאַך־טאַך־טאַך, און מאַכטן בייטן זיך, און מלוכות שוועבן ! - ס'איז גוט, - האָט ער געטראַכט, - עס איז אַ זאַך וואָס מענטשן שלאָגן זיך און לעבן.</p>	<p><i>I</i></p> <p><i>A ban. A fentster. A ponem kvelt.</i> <i>A lyulke tsvishn shtayfe lipn.</i> <i>A yung hot zikh gelozn in der velt</i> <i>mit gornisht, bloyz mit gantse ripn.</i> <i>In keshene a bintl vilde lider,</i> <i>A pekl papirosn un a hemd:</i> <i>azoy hot zikh dos shnayderl – zayn tate – mit a</i> <i>sider</i> <i>amol gelozn in der fremd.</i> <i>di reder rudern – takh-takh-takh-takh,</i> <i>un makhtn baytn zikh, un melukhes shvebn!</i> <i>- s'iz gut, - hot er getrakht, - es iz a zakh,</i> <i>vos mentshn shlogn zikh un lebn...</i></p>
--	--

1.
Im Zugfenster ein Antlitz hält
die Pfeife zwischen starren Lippen:
Ein junger Mann reist in die Welt,
mit gar nichts außer heilen Rippen.
Er trägt bei sich ein Bündel Lieder,
paar Zigaretten und sein Hemd;
als Schneider zog so – mit dem Siddur –
einstmals sein Vater in die Fremd'.
Die Räder hämmern laut und krass.
Es wechseln Mächte, Reiche beben.
Er denkt bei sich: Das ist doch was,
die Menschen schlagen sich – und leben...

La traduction est relativement proche au niveau sémantique : on retrouve ainsi l'ensemble des attributs de l'anti-héros moderne. Pourtant, l'écart entre la langue de Kulbak et la langue de traduction est d'emblée visible, à la fois au niveau formel, rythmique et syntaxique. Kulbak découpe le premier vers en trois phrases – dont deux phrases nominales – qui rapprochent progressivement le lecteur du héros : le train, la fenêtre, le visage de Lyulkeman, puis sa pipe. Ce style parataxique, caractéristique de tout le poème, n'est pas préservé dans ce début de strophe en traduction, et les quatre premières phrases nominales sont réunies en une seule phrase de facture bien plus classique, Jendrusch ayant ajouté le prédicat « hält ». L'effet de zoom progressif est perdu dans la traduction de Jendrusch, et la dislocation syntaxique cède la place à une certaine fluidité : la première phrase parcourt les deux vers sans qu'un signe de ponctuation vienne l'interrompre. L'ensemble de cette première strophe se distingue d'ailleurs par sa régularité rythmique, celle-ci étant constituée exclusivement, à la différence de la strophe yiddish, de vers iambiques à quatre accents.

Jendrusch réduit également le nombre d'incises qui viennent interrompre le flux mélodique dans le poème yiddish. S'il recourt aussi à l'incise au vers 6, celle-ci est déplacée en fin de vers et porte sur « mit dem Siddur » et non sur « sein Vater ». En plaçant « mit dem Siddur » entre tirets, le traducteur souligne le contraste entre la génération du père, ancrée dans la tradition juive, et celle du fils, qui a délaissé le Siddour pour une liasse de poèmes. Le déplacement de l'incise, en mettant l'accent sur ce qui sépare les deux générations, tend finalement à expliciter le texte yiddish.

On retrouve donc dans cette première strophe les traits traductifs propres à Jendrusch, à savoir la recherche d'harmonisation, de fluidité et de lisibilité, mais aussi une tendance à la poétisation, que l'on constate aussi sur le plan lexical – notons, à titre d'exemple, le choix du terme *Antlitz* à la place de *Gesicht* pour traduire *ponem*.

Ces traits traductifs se confirment dans les strophes suivantes. Prenons l'exemple de la strophe 4, qui évoque avec une douce ironie la vision du monde du jeune Lyulkeman, nourrie et déformée par ses lectures de romans populaires :

<p>4</p> <p>ס'האָט ניינצן יאָר דער בראַווער ליולקעמאַן געלייענט שיינע לידער און ראָמאַנען, ביז ס'האָט די וועלט אים אויסגעזען ווי אַ ראָמאַן, ווי בירגערקריג איז אויך פֿאַראַנען, ס'איז מאָדנע גוט אַרומצוגיין און הערן, ווי ס'קלינגען לאַזונגען, ווי ס'שאַרקען פֿאַנען, ווי געשפרעכן פֿירן קליינע רעוואָלוציען – עס איז אַ מעשה פֿון נאַט פינקערטאָנען. און טראַסקעט דורך די גאַסן אַ פֿאַרעלטערטע האַרמאַט, אַ דײַטשע קאַסקע וואַלגערט זיך אין רינע – איז ליולקעמאַן אין פֿעדערן. און אויב ער איז נאָך זאַט, איז ער אַ פֿאַרטיקער רינאַלדאָ רינאַלדיני.</p>	<p>4</p> <p><i>S'hot nayntsn yor der braver Lyulkeman geleyent sheyne lider un romanen, biz s'hot di velt im oysgezen vi a roman, vu birgerkrig iz oykh faranen, s'iz modne gut arumtsugeyn un hern, vi s'klingen lozungen, vi s'shorkhen fonen, vi geshprekhn firn kleyne revolvorn – es iz a mayse fun Nat Pinkertonen. Un trasket durkh di gasn a farelterter harmat, a daytshe kaske valgert zikh in rine, - iz lyulkeman in federn. Un oyb er iz nokh zat, iz er a fartiker rinaldo rinaldini.</i></p>
--	---

4.
 Der Pfeifenraucher hat seit Jahrn
 die Belletristik heiß geliebt –
 so schien die Welt ihm ein Roman,
 wo es auch Bürgerkriege gibt.
 Er wollte Pulverrauch verspürn,
 Parolen, Fahnen, Schlachtberichte,
 Revolver, die Gespräche führn
 Wie in der Detektivgeschichte.
 Ein Mörser ballert durch die Stadt,
 Ein deutscher Helm kreist in die Rinne –
 Childe Harold träumt. Obzwar noch satt
 fühlt er sich als Rinaldo Rinaldini.

Encore une fois, Jendrusch harmonise le rythme (on retrouve le vers iambique à quatre accents tout au long de la strophe) et condense le vers. Mais les remaniements opérés par Jendrusch concernent aussi la narration, plus précisément le jeu entre les différents types de discours. En effet, Kulbak joue sur le double point de vue narratif en mêlant, à partir du vers 5, la voix du personnage à celle du narrateur (« s'iz modne gut arumtsugeyn un hern ») : l'absence de pronom personnel et de signe typographique ne permet pas de distinguer les deux voix qui semblent ici se confondre. Or, ce brouillage des voix par le discours indirect libre, qui rapproche un peu plus le personnage du narrateur tout en le mettant à distance par le ton discrètement ironique, n'est pas préservé dans la traduction. Car Jendrusch remanie complètement le vers et recourt, à la différence de Kulbak, à la troisième personne (« Er wollte Pulverrauch verspürn ») : le traducteur efface ainsi toute ambiguïté en distinguant clairement la voix du narrateur de celle du personnage. Au niveau sémantique, les quelques changements peuvent s'expliquer par le souci de concision (« nayntsen yor » devient ainsi « seit Jahren »), mais aussi une recherche de lisibilité : Jendrusch supprime ainsi l'une des références à la littérature populaire de l'époque, Nat Pinkerton, inconnue de la plupart des lecteurs contemporains, et traduit par la paraphrase « wie in der Detektivgeschichte ». Notons par ailleurs que Jendrusch explicite la comparaison par l'ajout de l'adverbe « wie », là où Kulbak maintient la confusion entre le réel et la littérature qui caractérise Lyulkeman : « s'iz a mayse fun Nat Pinkerton ».

La recherche de lisibilité, caractéristique de l'œuvre traductive de Jendrusch, le conduit donc à recourir à des techniques d'harmonisation rythmique et formelle, de suppression de certains éléments mais aussi, dans une certaine mesure, de simplification. Il en résulte, dans cette première section, un effacement manifeste de l'esthétique moderniste propre au poème de Kulbak : la langue se fait beaucoup plus classique et joue sur un registre

davantage littéraire. Il reste à voir si ces traits traductifs se retrouvent dans la suite du poème et du voyage au cœur de la métropole allemande.

2 - Des choix stylistiques au service de la lisibilité

Il apparaît, à la lecture de la traduction, que les techniques traductives de Jendruch évoluent au fil des sections. Alors que le style parataxique était pour ainsi dire absent de la première section, on le retrouve dans la deuxième section, au moment de l'arrivée de Lyulkeman à Berlin. Pour le premier tableau de Berlin, Kulbak recourt aux mêmes outils stylistiques qu'au début de la première section : le rythme est saccadé, les phrases sont brèves et souvent nominales. Si, dans la toute première strophe, les phrases étaient liées entre elles par un même mouvement de zoom progressif, la déconstruction syntaxique et rythmique participe désormais d'une vision disloquée et morcelée de la métropole. Prenons pour exemple la strophe 7 (citée plus haut) et 9 :

7.
 Zur Sommernacht Gedränge dann
 am Bahnhof Zoo. Man treibt dahin
 zu Metro, Stadt- und Straßenbahn
 mit Hut und frischrasiertem Kinn.
 Die Autos belln. Reklameblitze.
 Der Himmel strahlt. Ein Radio schreit
 in die Berliner Julihitze:
 - Prosperity! Iss jut! Allright!
 Als Lichter Cabarets umsonnen
 beim neunten Schlag der Rathausuhr
 hat unser Held schon längst begonnen
 das Studium städtischer Natur.

9	9
<p>בעלווי איז שטיל. באַלקאַנגען און גאַרדינען. דאָ טרעפט מען אַ געהיימראַט אָף אַ שפּאַציר. דאָ ליגן די ראַנטיעס, ווי שפינען, אייגעוועבט אין לעדערנעם אַמפיר. אין אויטאָ דרעמלט איין דער שאָפּער, אַן אַלטיטשקע שיט קערנדלעך אין שפּריי, דאָ טרינקט מען שטיל אַ פּאַצענהאַפּער און מע פאַרקוקט זיך גלאַט אַזוי. דאָ טרעפט מען ליולקעמאַנען מיט אַ בוך באַם וואַסער. ער קוועלט. און ס'איז אים גוט אין גרויסן ווידערשפרוך צו זיך, צום בוך און צו דער וועלט.</p>	<p><i>Belvi iz shtil. Balkonen un gardinen. Do treft men a geyemrat af shpatsir. Do lign di rantyes, vi shpinen, ayngvebt in ledernem ampir. In oyto dremlt ayn der shofer, an altitshke shit kerndlekh in shprey, do trinkt men shtil a patsenhofer un me farkukt zikh glat azoy. do treft men Lyulkeman mit a bukh bam vaser. er kvelt. un s'iz im gut in groysn vidershprukh tsu zikh, tsum bukh uun tsu der velt.</i></p>

9.
 Bellevue ist still. Balkons. Gardinen.
 Ein Herr Geheimrat geht spazieren,
 wo die Rentiers wie fette Spinnen
 in Gründerzeit und Stuck posieren.
 Im Auto schlummert ein Chauffeur.
 Ein Weib lockt Enten in der Spree.
 Man trinkt sein Patzenhofer leer
 und sieht die Zeitgeschichte – bleu.
 Der Pfeifenraucher hockt mit Buch
 am Wasser, was ihm sehr gefällt,
 denn er genießt den Widerspruch
 zu sich, zum Buche und zu der Welt.

Ces deux strophes extraites de la section « Berlin » sont construites sur le même modèle : les huit premiers vers offrent un regard sur Berlin, tandis que dans le dernier quatrain, le regard se retourne vers l'étranger observateur, Lyulkeman.

Dans la première partie de chacune des strophes, Jendrusch condense et homogénéise de nouveau les vers (iambes à 4 accents, contre une alternance de vers à 4 et 5 accents dans le poème yiddish), mais la construction parataxique est cette fois-ci préservée dans la traduction et même renforcée dans certains passages. Jendrusch accentue les ruptures rythmiques en isolant des syntagmes nominaux, à l'instar de « Reklameblitze » ou, au premier vers de la strophe 9, « Balkons » et « Gardinen ». La concision de la langue est par ailleurs renforcée dans la traduction grâce au recours aux *Komposita* (« Reklameblitze » pour traduire « elektrische reklames »). La recherche de concision amène cependant le traducteur à effacer certaines images (la publicité qui laisse une trace écrite dans le ciel) et à commettre quelques inexactitudes : ainsi, la dimension olfactive, n'est pas traduite, peut-être à cause d'une méconnaissance du verbe *trogn mit*. La traduction conserve en revanche le mélange des idiomes caractéristique de la métropole : on retrouve l'anglais, le dialecte berlinois, mais aussi l'intrusion de termes d'origine française (*Chauffeur*, *Rentiers* et *bleu*, qui constitue un ajout de Jendrusch – et sans doute un clin d'œil aux chevaux bleus du peintre expressionniste Franz Marc). Si Jendrusch avait tendance à lisser sa langue de traduction dans la première section, le traducteur se rapproche finalement, dans la section suivante, de la langue de Kulbak pour rendre le paysage urbain du début du XX^e siècle.

Le contraste avec les quatre derniers vers de chacune des strophes n'en est que plus frappant : le traducteur allemand rétablit en effet, à la fin des deux strophes, une langue au rythme et à la syntaxe fluides. À la différence du poème yiddish, une seule phrase parcourt les quatre derniers vers ; celle-ci est divisée, dans la strophe 7, en deux propositions (dont une subordonnée) qui occupent chacune deux vers. À la fin de ces deux strophes, Jendrusch

s'éloigne ainsi clairement du *Reihungsstil* et crée une rupture stylistique qui laisse entrevoir le décalage (ou plutôt la contradiction, « *vidersphruk* ») entre le personnage plongé dans ses livres et la métropole dans laquelle il se trouve propulsé. Le traducteur semble jouer délibérément entre deux poétiques qui, par contraste, rendent d'autant plus perceptible le monde morcelé et fragmenté de la métropole. Les modulations rythmiques et syntaxiques apportées par le traducteur ne sont donc pas purement gratuites, et permettent de mettre au jour, dans la traduction, les tensions qui traversent le poème narratif. Dans la mesure où la langue de traduction, dans ces passages consacrés à Lyulkeman, demeure fluide et régulière, tout se passe comme si le processus de dislocation, de fragmentation n'avait pas encore atteint le personnage lui-même.

Cette langue disloquée va cependant gagner progressivement l'ensemble de la traduction allemande à mesure que le personnage s'immerge dans la métropole : le sujet, qui n'est nommé qu'une seule fois à la fin de la dernière section, semble s'être alors perdu dans la masse révolutionnaire :

<p>55. און באַטאָג... ס'גייט אַ בייזער געזאַנג פֿון די קעלערס, מאַנאַסאַרדעס און דעכער. בלויז טריט. בלויז באַוועגונג. בלויז גאַנג. אַ מיליאָן האָט געפֿלייצט פֿון די לעכער. געפֿלאַטערט אין רויט. אויסגעבויגן אַף גאַסן און פֿלעצער. פֿאַן נאָך פֿאַן. בלויז אַטעם. בלויז שינאה. בלויז אויגן. אַ קאַלטער, גרויער מיליאָן. די טירן – פֿאַרהאַקט. אויסגעלעדדיקט די הויפֿן. אַ ווינט האָט געגרויזט. אַ מיליאָן איז געשטאַנען אין וועדינג – אַ גראַבער, פֿאַרבראַכענער פֿויסט.</p>	<p>55. <i>Un batog... S'geyt a beyzer gezang fun di kelters, mansardes un dekher. Bloyz trit. Bloyz bavegung. Bloyz gang. A milyon hot gefleytst fun di lekher. Geflatert in royt. Oysgeboygn af gasn un pletser. Fon nokh fon. Bloyz otem. Bloyz sine. Bloyz oygn. A kalter, a groyer milyon. Di tirn – farhakt. Oysgeleydikt di hoyfn. A vint hot gegroyzt. A milyon iz geshtanen in veding – a grober, farbrokhener foyst.</i></p>
--	---

<p>55. Im Morgengrau dringt böser Gesang aus Kellern, Mansarden und Dächern... Bloß Schritte. Bloß Bewegung und Gang. Die Million strömt aus ihren Löchern. Die Straßen und Plätze, sie saugen mit Fahnen sich voll, rot wie Mohn. Bloß Atem. Bloß Feindschaft. Bloß Augen. Die kalte, die graue Million. Die Türen – verriegelt. Geleert sind die Höfe. Der Wind hat gebraust. Und eine Million stand am Wedding als mächtige knotige Faust.</p>

On ne retrouve plus, dans cette strophe, le rythme iambique qui scandait toute la première partie de la traduction de Jendrusch. Le rythme perd de sa régularité, et la langue fragmentée à l'œuvre dans le poème yiddish est désormais conservée sur l'ensemble de la strophe. On retrouve ainsi les nombreuses phrases nominales (vers 3, 7, 8). La dislocation de la syntaxe est aussi assurée par la reprise pronominale (vers 5 : « Die Straßen und Plätze, sie saugen »). Si les traits constitutifs de la langue poétique de Kulbak sont dans l'ensemble préservés en traduction, on remarque pourtant que la traduction de Jendrusch ne va pas aussi loin que le poème yiddish dans ce processus de fragmentation : le traducteur regroupe ainsi certaines phrases (vers 1-2 ; 5-6), ajoute un verbe conjugué quand Kulbak en fait l'ellipse (« oysgeleydikt di hoyfn » / « Geleert sind / die Höfe ») ; il supprime aussi en fin de strophe le tiret, remplacé par l'adverbe *als* qui assure le lien avec le vers précédent sans créer de rupture. Doit-on y voir une dernière résistance à la langue disloquée de Kulbak ? La traduction du groupe participial « geflatert in royt » qui offre, en quelques mots, une vision quasi impressionniste du battement des drapeaux rouges dans la rue, par une métaphore poétique introduite par le verbe *sich vollsaugen* (« sie saugen / mit Fahnen sich voll ») et appuyée par la comparaison « rot wie Mohn », témoigne de fait d'une tendance persistante à une forme d'esthétisation de la langue.

3 - Traduire l'ironie : l'intertexte heinien en traduction

La liberté dont fait preuve Andrej Jendrusch eu égard à la lettre de l'original et la diversité des techniques traductives employées lui permettent de traduire avec une certaine efficacité les passages dans lesquels les tonalités ironique et satirique se font particulièrement prégnantes. C'est le cas lors de l'évocation de la journée consacrée à Goethe, qui est l'occasion pour Kulbak d'une satire mordante de la bourgeoisie allemande :

<p style="text-align: center;">36</p> <p>דערנאך איז שוין דער קראנקער ליולקעמאן אין קלעם און קלעמעניש אריינגעפאלן. געגליווערט בלייך און שטיל אפן די וואן, ארוםגעלייגט מיט ביכער און זשורנאלן. געלייענט שטירנערן, געלייענט היינען, געלייענט קליפע און יערוזאלעם, נאך פלוצלינג הערט ער: „זשע ווו זעם!“ און טאשיילד האראלדן גלוסט זיך וויינען. דאס פריילן וויכערט קלאפט: ס'איז היינט דאס גראססע געטע-טאג, צי דארף זי בעטן דעם רוססע, ווי א מענטש און פריינט, איין פירטל שטינדן ווידמען געטענ?</p>	<p style="text-align: center;">36</p> <p><i>Dernokh iz shoyrn der kranke Lyulkeman in klem un klemenish arayngefaln. Geglivert bleykh un shtil afn divan, arumgeleygt mit bikher un zhournaln. Geleyent Shtirnern, geleyent Heynen, geleyent Klipe un Yeruzalem, nor plutsling hert er: „zhe vu zem!“ un Tshayld Haroldn glust zikh veynen. Dos frayln Veykhert klapt: s'iz haynt das grosse Gete-tag, tsi darf zi betn dem russe, vi a mentsh un fraynt, eyn firtl shtindkhen vidmen Geten?</i></p>
<p style="text-align: center;">37</p> <p>ס'איז היינט דער געטע-טאג. עס פאלן דין פון די ראקאקא-זייגערס קלארע רגעס. דאס פריילן וויכערט ליינענט באם קאמין די ברייטע „רוימישע עלעגיעס“. עס רוט דער דיכטער-גייסט אין די פארטיערן, אין יעדן ציכטיק-בלאנקעדיקן גלאז, און דאכט זיך, אויך די שאטנדיקע ווענט דא הערן די שטים פון גרעסטן בעל-הבית. בלויז ס'אלטע פייגעלע האט זיך פארלארן, וואס וויל היינט זינגען אומבאדינגט: - איך זינגע, ווי געהיימראט געטע זינגט צו זיינע פאוסטישע יארן!</p>	<p style="text-align: center;">37</p> <p><i>S'iz haynt der Gete-tog. Es faln din fun di rokoko-zeygers klore reges. Dos frayln Veykhert leyent bam kamin di breyte „roymishe elegyes“. Es rut der dikhter-gayst in di portyern, in yedn tsikhtik-blankndikn gloz, un dakht zikh, oykh di shotndike vent do hern di shtim fun grestn balebos. Bloyz s' alte feygele hot zikh farlorn, vos vil haynt zingen umbadingt: - Ikh zinge, vi geheymrat Gete zingt tsu zayne faustishe yorn!</i></p>

36.

Danach hat unser Pfeifenmann
durchlitten Höllenqualen,
still lag er bleich auf dem Diwan
mit Büchern und Journalen.
Er las Max Stirner, er las Heine,
las Kilpe und Jerusalem,
da hörte er ihr „Je vous aime!“ –
und fing erneut fast an zu weinen.
Das Fräulein Weichert klopft: Heut wär
„Joethes-Jeburtstach“, sie bittet
den Russen, Menschen, Freund, ob er
ein Viertelstündchen ihm widmet?...

37.

O, Goethe-Tag! Die Minuten ziehn
sich aus Rokokouhren und ziehn...
Das Fräulein liest vor dem Kamin
aus den „Römischen Elegien“.
Der Dichtergeist ruht in Portieren,
in jedem blankgeputzten Glas,
die Wände schienen zuzuhören
als man den Allergrößten las.
Der alte Vogel piepst zerfahren
(auch er verspürte diesen Drang)
- Ich sing, wie der Geheimrat sang
in seinen faustdicken Jahren!...

Kulbak délaisse pour quelques strophes le style fragmenté qui caractérise le poème pour revenir à une langue beaucoup plus fluide et régulière : rares sont, dans ce passage, les phrases brutalement interrompues en milieu de vers, le rythme est exclusivement iambique et la majorité des vers de ces deux strophes sont constitués de cinq accents. Mais dans cette langue bien plus classique, par laquelle Kulbak dresse tout d’abord le portrait d’un Lyulkeman mélancolique, ne cesse de poindre, au fil des vers, toute l’ironie du narrateur, et ce tout particulièrement dans la strophe 37, consacrée à la « journée de Goethe » (en allemand dans le poème, « das grosse gete-tag ») : si l’esprit du « grand maître » (« grestn balebos ») et de son œuvre est perceptible dans la capitale allemande, c’est uniquement au sein d’un décor on ne peut plus bourgeois (« portyern, tsikhtik-blankendikn gloz »), et sa voix ne résonne plus qu’à travers le vieil oiseau dont les paroles (« Ikh zinge, vi geheymrat Gete zingt / tsu zayne faustishe yorn ! ») constituent un écho burlesque au passage du célèbre roman de Goethe, *Les Années d’apprentissage de Wilhelm Meister* (« Ich singe, wie der Vogel singt, / Der in den Zweigen wohnt »). Ce tableau ironique et satirique de la bourgeoisie allemande (et, par la suite, de son nationalisme), écrit dans une langue à la métrique simple et régulière, entre

clairement en dialogue avec l'œuvre de Heinrich Heine *Deutschland. Ein Wintermärchen* : ce n'est pas un hasard si le nom du poète surgit précisément dans la strophe 36.

Jendrusch se fait particulièrement attentif à la mélodie et la tonalité heiniennes qu'il tente manifestement de transposer dans sa traduction allemande. Ainsi, le traducteur préserve la régularité rythmique en recourant au vers iambique tout en condensant légèrement les vers qui, dans la traduction, ne sont plus constitués de cinq mais tantôt de quatre, tantôt de trois accents – et l'on retrouve ainsi les vers typiques du *Volkslied* allemand auxquels recourt Heine dans *Deutschland. Ein Wintermärchen*. Pour traduire la tonalité ironique, Jendrusch joue, comme Kulbak, avec l'hétérolinguisme et transpose l'intrusion de l'allemand (« das grosse gete-tag ») en recourant au dialecte berlinois (par ailleurs présent dans le poème yiddish, comme on a pu le voir) : « Joethes-Jeburtstach ». L'emploi du dialecte vient, d'une part, déformer le nom du « grand maître », mais il inscrit aussi ironiquement l'écrivain dans un idiome local plutôt que dans la langue nationale, alors même que la commémoration de l'écrivain est mise au service du nationalisme allemand. La tonalité ironique est appuyée, dans la strophe suivante, par le lyrisme exacerbé de l'exclamative « O Goethe Tag ! » (là où Kulbak se contente d'une sobre phrase déclarative « s'iz haynt der gete-tog »), mais aussi par le recours au terme hyperbolique « Allergrößten » pour traduire « grestn balebos ».

Ce sont aussi, dans les derniers vers de la strophe, les choix lexicaux qui contribuent au registre ironique dans ce passage : Jendrusch traduit ainsi « vos vil haynt zingen umbadingt » par « (auch er verspürte diesen Drang) » : le choix du terme *Drang* n'est sans doute pas un hasard, puisqu'il fait directement écho, pour le lecteur allemand, au mouvement littéraire du *Sturm und Drang*. La notion-clé de tout un courant littéraire allemand, dont Goethe a d'ailleurs fait partie dans sa jeunesse, est désormais associée au « vieil oiseau » et tombe dans le burlesque : le vieil oiseau apparaît comme la dernière incarnation tout à la fois de l'esprit de Goethe et des grands courants littéraires du XVIII^e siècle. L'ajout des parenthèses par Jendrusch ne font d'ailleurs que souligner l'ironie de l'incise. Notons enfin un dernier choix lexical significatif, au dernier vers de la strophe 37 : plutôt que de traduire « faustische yorn » par « faustische Jahren », Jendrusch traduit par « faustdicke Jahren » : le traducteur joue sur la proximité phonique entre les termes « faustisch » (faustien) et « faustdick » (grossier), instaurant un nouveau décalage comique et burlesque dans ce récit de la journée goethéenne.

Ces deux derniers choix traductifs témoignent d'une attention particulière portée par le traducteur au registre ironique et à l'effet comique qui traversent ce passage, dénonçant les travers de la République de Weimar et annonçant la destruction des « idoles » culturelles et

littéraires allemandes qui vient clore le poème. Par ces techniques de transposition, Jendrusch ne se contente pas de préserver l'ironie dans sa traduction allemande : il tend finalement à la renforcer. Et celle-ci se fait d'autant plus prégnante que ne cesse de résonner, en creux, la mélodie heinienne.

Cette traduction peut être à bien des égards considérée comme une transposition créatrice. Le traducteur multiplie de fait les remaniements et fait preuve d'une certaine liberté par rapport à la lettre de l'original, à la fois au niveau métrique, rythmique, syntaxique et lexical. Mais les choix traductifs et les écarts stylistiques qui en découlent ne constituent pas simplement, pour reprendre les termes d'Antoine Berman, un « exercice de style »¹ purement gratuit : ces choix traductifs, qui s'éloignent parfois résolument du poème original – tout particulièrement dans les premières sections –, constituent en réalité le produit d'une lecture minutieuse de l'œuvre.

De fait, les nombreux remaniements stylistiques, formels et lexicaux tendent tantôt à renforcer certaines tonalités, tantôt à mettre au jour les tensions et les paradoxes qui traversent le poème narratif. Les divers choix formels sont en tout cas souvent porteurs de sens et participent *in fine* de la lisibilité du texte.

Qu'en est-il de l'esthétique moderniste ? Même si l'on aurait donc tort de considérer les techniques d'harmonisation et de poétisation uniquement comme une forme de résistance à la poésie moderniste, il est clair que celle-ci est en partie escamotée dans la traduction. Bien que le phénomène de fragmentation et de dislocation de la langue, qui matérialise l'expérience du sujet moderne dans la métropole, soit amené progressivement par Jendrusch, ce dernier ne pousse pas ce processus aussi loin que Kulbak, et ce même dans les dernières sections. Par ailleurs, si la tonalité ironique est préservée, voire renforcée dans la traduction, le réseau de citations et de références n'est pas conservé dans son ensemble, et l'absence de notes tend à rendre celles-ci moins visibles – et parfois difficilement reconnaissables.

Dans sa préface à l'anthologie *Federmenschen*, Andrej Jendrusch avait souligné sa volonté de faire découvrir les avant-gardes yiddish à la culture allemande² ; faut-il voir là une contradiction entre le projet éditorial et traductif et la pratique traductive en tant que telle ? Cette tendance à escamoter l'esthétique moderniste de Kulbak peut être liée à la fois à la

¹ Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, op. cit., p. 57.

² « Zu maßgeblich für spätere Entwicklungen und dazu hierzulande fast unbekannt sind die expressionistische Erzählkunst und Avantgardedichtung früherer Zeit ». Jendrusch, Andrej, *Federmenschen*, op. cit., p. 9.

subjectivité traduisante et au contexte de réception dans la culture d'accueil. On peut en effet faire l'hypothèse que le traducteur, qui a montré, dans les traductions d'Itzik Manger, une maîtrise parfaite de la métrique et des formes fixes, s'est trouvé peut-être moins à l'aise avec la langue fragmentée de l'avant-garde expressionniste. Mais on peut aussi supposer que la langue moderniste déployée par Moyshe Kulbak, bien qu'étroitement liée à l'avant-garde littéraire allemande et donc familière au lecteur germanophone, a pu être considérée comme un obstacle à la reconnaissance de la valeur littéraire de l'œuvre yiddish : pour ce faire, il peut paraître préférable de travailler une langue que l'on peut identifier comme « poétique » (par le mètre régulier, les vocables poétiques, l'insertion de métaphores etc...), mais aussi de se concentrer sur les intertextes des classiques allemands, au premier rang desquels Heine.

Si cette tendance à la poétisation dans la pratique traductive constitue un phénomène relativement courant, elle paraît d'autant plus signifiante dans le cas de la traduction de la poésie yiddish moderniste. Car, on l'a dit, l'introduction d'une œuvre d'avant-garde yiddish invite à repenser, voire à renverser la représentation de la littérature yiddish véhiculée jusqu'alors au sein de la culture allemande. Or, si l'édition de cette première traduction constitue un moment-charnière, elle ne signifie pas pour autant l'achèvement du processus de traduction de l'œuvre moderniste dans toutes ses dimensions.

Dans quelle mesure la retraduction proposée par Sophie Lichtenstein, publiée quinze ans après l'anthologie de Jendrusch, constitue-t-elle une nouvelle étape dans ce processus ?

E - *Childe Harold aus Disna* par Sophie Lichtenstein

Tandis que la traduction d'Andrej Jendrusch avait été publiée au sein d'une anthologie, la maison d'édition Foto.tapeta consacre à la retraduction de *Disner Tshayld Harold* un ouvrage à part entière. Cette petite maison d'édition, spécialisée dans la littérature d'Europe de l'Est, publie la même année, en 2017, deux œuvres de Kulbak : le roman *Montag* (qui a connu un certain succès et a été réimprimé la même année) et *Childe Harold aus Disna*, deux œuvres traduites par Sophie Lichtenstein.

Lectrice et traductrice professionnelle, Sophie Lichtenstein a effectué son parcours universitaire en études juives et en germanistique ; elle est spécialiste des langues juives (hébreu, araméen et yiddish). *Montag* et *Childe Harold aus Disna* constituent ses premières traductions d'œuvres littéraires yiddish publiées, et *Childe Harold aus Disna* est jusqu'à présent son unique traduction d'œuvre poétique.

La traduction de *Disner Tshayld Harold* s'accompagne d'une postface rédigée par la traductrice et consacrée en premier lieu à la présentation du poète et de l'œuvre. Il s'agit là du premier texte d'introduction à cette œuvre de Kulbak en allemand, Jendrusch s'étant quant à lui contenté, dans son anthologie, d'une courte notice biographique de l'auteur.

Sophie Lichtenstein présente l'œuvre de Moyshe Kulbak comme un « poème d'apprentissage » (« Bildungsgedicht ») et insiste particulièrement sur les divers intertextes issus de la littérature allemande qui traversent l'œuvre : la traductrice cite ainsi Heine, Jakob von Hoddis mais aussi Alfred Döblin¹, la dernière section consacrée à la « deuxième Allemagne » des années 1920 pouvant faire écho au tableau de Berlin dans *Berlin Alexanderplatz*.

Nulle trace, dans cette préface, de remarques générales sur la langue yiddish et son histoire, comme on en trouve dans de nombreux recueils et anthologies de poésie yiddish en allemand : la traductrice préfère se concentrer sur la langue poétique de Kulbak en particulier. Elle souligne notamment la prééminence de la composante germanique sur les composantes slave et hébréo-araméenne dans *Disner Tshayld Harold*². Cette remarque portant précisément sur la singularité de la langue poétique de Kulbak par rapport à un usage plus commun de la langue yiddish mérite d'être soulignée, dans la mesure où elle suppose une certaine familiarité du lecteur allemand avec la langue yiddish et son fonctionnement. Et, de fait, ce genre de réflexions se faisaient jusqu'alors rares dans les recueils et anthologies de poésie yiddish. Qu'une telle remarque puisse désormais trouver sa place dans un ouvrage ne s'adressant pas nécessairement à un lecteur spécialiste du yiddish (la traduction est d'ailleurs éditée en format unilingue) témoigne peut-être d'une nouvelle étape dans le rapport à la langue yiddish au sein de la culture allemande, la vulgarisation sur l'histoire de la langue pouvant laisser place à une réflexion sur l'usage singulier et poétique qui en est fait par un écrivain.

La traductrice souligne par ailleurs les traits stylistiques dominants dans ce poème, à savoir le recours à la parataxe et au *Reihungsstil* propre à l'expressionnisme allemand ainsi que la polyphonie et la dimension hétérolingue³. Ces commentaires sur les aspects formels du poème témoignent donc d'une attention particulière portée par la traductrice à la poétique déployée par Kulbak dans ce long poème, et tout particulièrement à l'esthétique moderniste.

En revanche, Sophie Lichtenstein ne revient pas dans cette préface, en dépit du sous-titre de celle-ci (« Zur Übersetzung von Moyshe Kulbaks *Disner tshayld harold* »), sur son

¹ Lichtenstein, Sophie, « Der lyrisch-zeitgenössische Chronist », in Kulbak, Moyshe, *Childe Harold aus Disna*, *op. cit.*, p. 82.

² *Ibid.*, p. 83-84.

³ *Ibid.*

projet traductif : la traductrice ne prend pas position par rapport à la première traduction d'Andrej Jendrusch qui n'est d'ailleurs pas mentionnée dans l'ouvrage¹. On ne trouve ainsi, dans la préface, que quelques remarques ponctuelles sur des choix traductifs : d'une part, son choix de préserver l'intrusion des idiomes étrangers dans la traduction (sans pour autant préciser la façon dont elle traduit les nombreux passages en allemand) ; et, d'autre part, le choix du titre, qui s'est fait à la suite d'une correspondance entre la fille de Moyshe Kulbak, Raya Kulbak, et la maison d'édition, correspondance qui a conduit à renoncer au titre choisi initialement (un vers extrait du poème, « ein Hund, ein Tripper und ein Pyjama ») et à revenir au titre original choisi par Kulbak, « Childe Harold aus Disna ».

Andrej Jendrusch avait lui aussi conservé le titre original ; pourtant, le titre des deux traductions allemandes diffère. Tandis que Jendrusch s'était contenté d'une simple transcription de l'épithète *Disner*, épithète difficilement compréhensible pour le lecteur allemand, Sophie Lichtenstein choisit l'explicitation en transformant l'épithète en groupe prépositionnel, quitte à modifier l'ordonnancement syntaxique et allonger légèrement le titre : Childe Harold aus Disna. Si la petite ville de Disna demeure inconnue de la plupart des lecteurs allemands, le référent géographique est du moins nommé explicitement et clarifie l'épithète davantage obscur. Ce souci de précision eu égard aux référents, géographiques ou culturels, va se retrouver dans tout le travail traductif de Sophie Lichtenstein.

1 - Faire affleurer le modernisme – et l'étranger

On l'a vu, c'est dans la première section que le traducteur Andrej Jendrusch a pris les plus grandes libertés par rapport à la forme du poème yiddish, ce dernier réagençant les vers et ne recourant à la construction parataxique qu'à partir des sections suivantes. Qu'en est-il dans la traduction de Sophie Lichtenstein ?

¹ Dans la mesure où la traductrice mentionne les traductions en russe et en biélorusse, on peut se demander si elle connaissait cette première traduction.

1
 Eine Bahn. Ein Fenster. Ein Gesicht, erhellt.
 Mit einer Pfeife zwischen steifen Lippen
 macht sich ein junger Mann auf in die Welt
 mit nichts am Leib, außer ganzen Rippen.
 In der Tasche: ein Bündel wilder Lieder,
 ein Päckchen Zigaretten und ein Hemd.
 So hat sich der Schneider – sein Vater – mit einem *sider*
 einst auch begeben in die Fremd’.
 Die Räder rattern – tach, tach, tach, tach,
 Regierungen ändern sich, und Staaten schweben!
 „Es ist gut“, hat er gedacht – „es ist eine Sach“,
 dass Menschen sich gleichzeitig schlagen und zusammen leben...“

À la différence de la traduction d’Andrej Jendrusch, dont les techniques traductives évoluaient considérablement au fil des sections, le début de la traduction de Sophie Lichtenstein a valeur programmatique et condense pour ainsi dire l’ensemble des traits traductifs qui caractérisent *Childe Harold aus Disna*. On constate d’emblée une plus grande proximité avec le poème yiddish : le souci d’exactitude sémantique amène la traductrice à ne procéder à aucun ajout ni suppression. Mais la traduction témoigne également d’une attention particulière à la forme : le style parataxique est cette fois-ci préservé et le premier vers est découpé en trois phrases nominales (notons que la troisième phrase est aussi nominale, à la différence de la phrase yiddish « a ponem kvelt »). Comme dans le poème yiddish, le flux mélodique est interrompu par des tirets, mais aussi par les deux points, que la traductrice ajoute au vers 5 (« In der Tasche: ein Bündel wilder Lieder »). Nulle tentative d’assouplissement ni d’harmonisation du rythme : celui-ci est ascendant, mais on ne retrouve qu’un seul vers iambique dans toute la strophe (« macht *sich* ein *junger Mann* auf *in* die *Welt* »). Si la traduction n’est pas constituée d’un schéma métrique régulier, le schéma rimique est en revanche préservé, et ce tout au long du poème. La rime ne contraint pas pour autant la traductrice à des remaniements sémantiques ou à l’ajout de chevilles, du moins dans cette première strophe ; elle l’amène cependant à recourir fréquemment aux apocopes (« Fremd’ », « Sach’ »), mais aussi à rester au plus près des vocables yiddish – et c’est là un des traits les plus saillants de la traduction de Sophie Lichtenstein. La traductrice choisit ainsi le terme *Bahn* plutôt que *Zug* pour traduire *ban* et, à la différence de Jendrusch, elle conserve telle quelle l’onomatopée qui donne à entendre le bruit des roues « tach tach tach » sans chercher un possible équivalent¹ en allemand, bien que cette onomatopée ne soit pas familière au lecteur germanophone, mais d’emblée compréhensible grâce au début du vers. Et il s’agit

¹ Daniel Kennedy, dans sa traduction anglaise, a quant à lui transposé l’onomatopée en anglais : « clickety-clack, clickety-clack ».

là d'un choix significatif¹, qui témoigne de la volonté de Sophie Lichtenstein de faire résonner ponctuellement la langue yiddish dans sa traduction.

On en trouve un autre exemple au vers 7 où la traductrice, pour traduire le terme yiddish désignant un livre de prières, *sider*, ne recourt pas, comme Andrej Jendrusch, au terme que l'on trouve plus souvent en allemand, à savoir *Siddur*, et se contente de transcrire le terme yiddish – préservant ainsi la rime avec *Lieder*. L'altérité du vocable est soulignée à la fois par l'italique, mais aussi par l'absence de majuscule ; un appel de notes renvoie à une brève explication de la traductrice à la fin de l'ouvrage.

On peut relever un autre exemple de non-traduction au début de la strophe suivante, dans laquelle le narrateur dépeint avec un regard amusé la galerie de personnages dans le train où de multiples langues se font entendre. La strophe débute ainsi en yiddish « in vagon : dos koydervelsh fun der medine » : Kulbak fait du train une sorte de microcosme, de petit État (« medine ») dans lequel la multiplicité des langues parlées se fondent en un brouhaha incompréhensible (« koydervelsh »). Le vers, qui pose des difficultés lexicales évidentes, est ainsi traduit par Sophie Lichtenstein : « Im Bahnabteil : das Kauderwelsch dieser *medine* ». À la différence de la traduction d'Andrej Jendrusch², mais aussi des traductions française et anglaise³, Sophie Lichtenstein traduit littéralement le syntagme nominal « koydervelsh fun der medine » et conserve le terme d'origine hébraïque *medine*. Comme pour *sider*, le terme est en italique et un appel de note renvoie à sa définition en fin d'ouvrage. On le voit, Sophie Lichtenstein prend manifestement le parti de la littéralité et de l'altérité dans sa langue de traduction.

La traductrice soulignait dans la préface la quasi-absence de tout aspect « juif » dans cette œuvre de Moyshe Kulbak. De fait, le *sider* est l'un des seuls termes inscrits dans la religion juive dans tout le poème – et ce n'est pas un hasard si celui-ci est associé non pas au héros, mais bien à la génération des pères. Quoi qu'il en soit, et en dépit – ou peut-être

¹ Au sujet de la traduction des onomatopées au sein d'un texte poétique, voir Lombez, Christine, « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Lénore* de Bürger », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n°2, article disponible en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/010722ar>. Comme le rappelle la chercheuse, « qu'y a-t-il en effet de plus authentiquement « spécifique » que les sons d'une langue donnée, et la valeur affective qui s'y rattache ? ».

² En traduisant par « Da reist des Reiches Arsenal : », Jendrusch ne préserve ni *medine* (*Reich* constituant une traduction inexacte du terme), ni *koydervelsh*, alors que le terme *Kauderwelsch* semblait s'imposer en allemand. La traduction ne fait donc pas résonner la multiplicité des langues. Jendrusch propose une traduction qui privilégie plutôt la concision et l'euphonie grâce aux allitérations en [s] et [z] et aux assonances en [a] : *Da reist des Reiches Arsenal*.

³ Charles Dobzynski ne traduit pas le syntagme nominal *koydervelsh fun der medine* et simplifie en une expression qui n'a pas la force expressive du vers yiddish : « Dans le wagon : des gens de tous pays ». À la différence de Jendrusch et Dobzynski, Daniel Kennedy laisse de côté *medine*, mais s'attache à faire entendre le « baragouin » qui résonne dans le compartiment et recourt à un terme à la connotation péjorative en anglais, *patois* : « In the carriages—the din of local patois ».

précisément en raison – de cette quasi-absence, la traductrice eut semble-t-il à cœur d’inscrire ces quelques traces du judaïsme et de la langue yiddish (dans sa composante hébraïque) dans sa traduction.

Cette tendance à rester au plus près des vocables yiddish n’est cependant pas systématique, et la traductrice n’hésite pas à s’éloigner de la lettre de l’original lorsque la transparence entre les termes yiddish et allemands se révèle trompeuse : il en va ainsi du terme *heyim* présent à la strophe 5, dans laquelle le héros quitte sa terre natale (« es endikt zikh di heyim ! »). Sophie Lichtenstein choisit de traduire le vocable non par le terme *Heimat*, comme l’avait fait Andrej Jendrusch, mais par le syntagme « Land der Wiege » : « es endet das Land der Wiege ». Ce syntagme nominal a l’avantage de traduire la charge affective contenue dans le vocable yiddish et d’éviter la notion de *Heimat* qui, bien qu’ayant la même racine que le terme *heyim*, a pris, dans l’histoire allemande, une signification politique difficilement compatible avec le terme yiddish, davantage lié à la sphère de l’intime. Dans ce cas, la technique de l’étoffement (un seul terme étant traduit par un syntagme nominal) et l’allongement du vers permettent à la traductrice d’éviter un écueil traductif manifeste.

2 - Deux rapports à la lisibilité du texte

La question de la longueur du vers est de fait un aspect sur lequel la traduction de Sophie Lichtenstein se distingue clairement de celle de Jendrusch, ce qui apparaît d’ailleurs dès la première strophe. Andrej Jendrusch avait tendance à condenser le vers yiddish ; à l’inverse, Sophie Lichtenstein, qui ne respecte pas de schéma métrique défini, tend davantage à allonger le vers. Prenons l’exemple des deux derniers vers : « s’iz gut, hot er getrakht, es iz a zakh, / vos mentshn shlogn zikh un lebn. ». Tandis que Jendrusch renforçait la compacité de ces vers en supprimant la deuxième expression (« es iz a zakh »), quasi synonyme de la première (« s’iz gut »), Sophie Lichtenstein conserve les deux expressions et allonge considérablement le deuxième vers par l’ajout de deux adverbes : « dass Menschen sich *gleichzeitig* schlagen und *zusammen* leben... ». La traductrice privilégie non pas la compacité, mais bien plutôt la clarté et fait le choix de l’explicitation par l’étoffement.

La lisibilité est aussi un aspect central de la traduction de Jendrusch ; mais le souci du rythme le conduisait à préserver la concision dans l’expression, et la lisibilité passait davantage par l’effacement – que ce soit l’effacement des expressions jugées redondantes, comme dans cet exemple, ou bien des références culturelles trop obscures pour le lecteur allemand contemporain. Dans la traduction de Sophie Lichtenstein, la clarté passe au contraire

par l'explicitation, à la fois par l'étoffement au sein même du poème traduit, mais aussi par l'appareil de notes. Dans la strophe 4, que nous avons analysée précédemment, Andrej Jendrusch avait ainsi supprimé la référence à Dan Pinkerton (« es iz a mayse fun Dan Pinkerton ») ; Sophie Lichtenstein, quant à elle, la conserve (« als wären sie Nat Pinkertons Geschichten entsprungen ») et l'explique dans l'appareil de notes.

On ne trouve donc pas, dans la traduction de Sophie Lichtenstein, les mêmes inexactitudes que dans la traduction d'Andrej Jendrusch : ainsi, à la strophe 38, le terme *Togoland* n'avait de toute évidence pas été compris par le traducteur qui avait tenté une transcription hasardeuse du mot en écrivant « Tagalant » ; Sophie Lichtenstein est quant à elle parvenue à déchiffrer le terme et explicite la référence dans une note. L'ensemble des citations qui ponctuent le poème (de Goethe à Heine) sont de la même façon préservées et expliquées en fin d'ouvrage, alors que l'absence de notes dans la traduction d'Andrej Jendrusch rendaient celles-ci parfois difficilement reconnaissables. Sophie Lichtenstein prend donc le parti de préserver la richesse des intertextes et des références avec lesquelles dialogue le poème, quitte à multiplier les notes. Et de fait, ce dialogue, qui se fait souvent sur le mode ironique, constitue l'un des aspects centraux de la poésie de Kulbak.

3 - L'ironie en sourdine

Si ce dialogue avec les œuvres de la littérature allemande est souligné dans la traduction et par les péri-textes qui l'accompagnent, la tonalité ironique résonne plus faiblement dans la traduction de Sophie Lichtenstein. Cela s'explique en premier lieu par la tendance de la traductrice à diluer le texte, alors que l'ironie fonctionne dans le texte yiddish (et *a fortiori* dans la traduction de Jendrusch) grâce à une certaine concision dans l'expression. Si la tonalité ironique est moins audible que dans la traduction de Jendrusch, c'est aussi parce que la traduction de Sophie Lichtenstein est bien plus littérale et ne s'aventure que rarement dans la transposition créatrice. Ainsi, le choix de la littéralité conduit la traductrice à conserver les passages en allemand tels quels dans la traduction – sans qu'aucun dispositif typographique (comme l'italique) rappelle que le passage est en allemand dans le texte original. À la strophe 36, l'intrusion de l'allemand (« das grose gete-tag ») n'est pas rendue visible dans la traduction, Sophie Lichtenstein ne recourant pas, à la différence d'Andrej Jendrusch, à un autre idiome pour rendre l'hétérolinguisme. La traduction, « heute ist / der große Goethetag » n'a de toute évidence pas le même potentiel comique et ironique que dans le poème yiddish et dans la traduction de Jendrusch.

De la même façon, certains jeux de mots qui contribuent à la visée satirique et à la dénonciation des travers de la société allemande ne sont pas rendus dans la traduction de Sophie Lichtenstein. Prenons un exemple extrait de la strophe 56, dans la dernière section consacrée à la « deuxième Allemagne », qui donne à voir la violence de la répression et où la critique de l'Allemagne se fait le plus acerbe :

<p>פראַנקרײַך האָט אַ גוטן שטאַל, בעלגיע – קאָקס, און דײַטשלאַנד – קױלן, די פראַלעטאַריער זײַנען אַלעמאַל דער אָקס צום קױלן.</p>	<p><i>Frankraykh hot a gutn shtol, Belgye – koks, un Daytshland – koyln, di proletaryer zaynen alemol der oks tsum koyln.</i></p>
---	--

Le jeu de mots est construit sur les deux sens, en yiddish, du mot, *koyl(n)*, à savoir le charbon (*der koyl(n)*), mais aussi la balle d'une arme à feu (*di koyl(n)*) – le verbe *koylen/koylenen* signifie quant à lui égorger. Il n'est donc pas ici seulement question du charbon qui fait la richesse de l'Allemagne, mais aussi de la violence dont est victime le prolétariat – violence que Kulbak donne à voir notamment dans les strophes 50 et 51. Voici les deux traductions d'Andrej Jendrusch et Sophie Lichtenstein :

<p>Ja, Frankreich hat seinen guten Stahl, Koks Belgien und Deutschland Kohlen, die Proletarier sind allemal als Ochsen zur Schlachtbank zu holen.</p> <p>Andrej Jendrusch, « Disner Childe Harold »</p>	<p>Frankreich hat einen guten Stahl, Belgien – Koks und Deutschland – Kohlen, die Proletarier sind allemal der Ochs zum Kohlenholen.</p> <p>Sophie Lichtenstein, <i>Childe Harold aus Disna</i></p>
--	--

L'homonyme *koyl* n'ayant pas d'équivalent en allemand, les deux traducteurs ont fait le choix de traduire la première occurrence de *koyln* par *Kohlen*, et recourent tous deux au verbe *holen* pour préserver la rime. Si le jeu de mots est dans les deux traductions perdu, le double sens de *koyln* est préservé dans la traduction de Jendrusch grâce à l'ajout du terme *Schlachtbank*, qui fait écho au verbe *koylen* en yiddish et permet de souligner la violence subie par le prolétariat. Cet aspect ne se retrouve pas dans la traduction de Sophie Lichtenstein qui, en restant au plus près du texte yiddish avec le verbe *Kohlenholen*, ne traduit pas avec la même force la portée accusatrice contenue dans le double-sens des vers yiddish.

En ne recourant ni au remaniement lexical, ni aux techniques de transposition créatrice et en privilégiant la littéralité, la traductrice ne parvient que difficilement à rendre l'effet comique et la tonalité à la fois ironique et satirique qui traverse le poème.

4 - La langue moderniste en traduction : traduire le chaos

Si le parti pris de littéralité ne permet pas de traduire aussi efficacement l'ironie, il permet en revanche à la traductrice de préserver les spécificités stylistiques liées à la syntaxe et à la mélodie. En effet, bien que la langue de Lichtenstein ne soit pas aussi concise que celle de Kulbak, la construction parataxique et le processus de dislocation de la langue sont davantage préservés que dans la traduction de Jendrusch . On a déjà pu le constater dans la première strophe ; prenons un autre exemple, à la strophe 7 :

7 Es ist ein Sommerabend. Eine Menschendrängelei am Bahnhof Zoo. Im Untergrund werden Gerüche produziert, in der lärmenden Stadtbahn, in der Tramway, unter Hüten und Hüten und Bärten, frisch rasiert. Autos bellen. Elektrischer Reklamevers schreibt sich bis in den Himmel fort. Ein Radio schreit in der Hitze des Berliner Sommers: „Alles yut! Prosperity! Allright!“ Noch leuchten die Kabarettlichter vage, Neun schlägt die nürnbergische Uhr im Takt – am ersten trunkenen Tage, an dem Pfeifenmann studiert Berlin ganz exakt.
--

De nouveau, la traductrice fait preuve d'une grande précision sémantique. Toutes les dimensions de cette immersion sensorielle dans Berlin sont préservées, parfois au prix d'une certaine lourdeur dans l'expression, comme au premier vers (« werden Gerüche produziert »). Le souci de clarté et d'exactitude conduit par ailleurs la traductrice à étoffer la traduction : celle-ci recourt à des *Komposita* (« Menschendrängelei », « Reklamevers ») là où Kulbak se contente de termes simples (« shtuperay », « reklames ») – *Komposita* qui, à la différence de la traduction de Jendrusch, ne viennent pas condenser la langue, mais contribuent au contraire à expliciter le texte et les métaphores (l'ajout de « Vers » venant ainsi faire écho au verbe « schreiben »). Encore une fois, les vers sont assez longs et tendent parfois vers la prose, comme au premier vers (« Es ist ein Sommerabend »).

En revanche, cette attention portée à la lisibilité du texte ne signifie pas pour autant une normalisation de la syntaxe et de la mélodie. Les phrases nominales et les coupures au milieu du vers sont ainsi toutes préservées, et certains choix tendent à renforcer le processus de fragmentation de la langue à l'œuvre dans le poème yiddish. Ainsi, au vers 2, les compléments circonstanciels se trouvent placés après le participe passé, créant une rupture dans le flux mélodique que l'on ne retrouve pas dans l'original. De même, au vers 4,

l'épithète « rasiert » est placé après le substantif « Bärte », alors même qu'il était placé avant le substantif dans le poème yiddish (« frish rasirte bert »). Ce réagencement syntaxique s'explique aussi bien sûr par la contrainte de la rime (« rasiert »/ « produziert ») ; mais la traduction d'Andrej Jendrusch montre bien que la contrainte rimique ne conduit pas nécessairement à ce genre de réagencement. Plutôt que de procéder à un léger remaniement lexical pour préserver la rime, la traductrice renforce donc, par la postposition de l'épithète, à la fois la dislocation de la syntaxe et les ruptures mélodiques qui l'accompagnent. Relevons un dernier exemple de rupture du flux mélodique à la fin de la strophe : Sophie Lichtenstein transforme la proposition indépendante (« Dos ershte shikere mesles / hot lyulkeman shtudirt berliner shteyger. ») en une relative qui, par l'ajout de la virgule, rend le rythme plus heurté que dans le poème original (« am ersten trunkenen Tage, / an dem Pfeifenmann studiert Berlin ganz exakt »). Ces choix traductifs, guidés en partie par la contrainte de la rime, ont pour effet un morcellement accentué de la langue, et l'ajout progressif des épithètes et des compléments circonstanciels participe du mouvement chaotique suggéré par Kulbak dans ce tableau de Berlin.

La traduction proposée par Sophie Lichtenstein se distingue donc nettement de celle de Jendrusch, et ce à plusieurs égards : d'une part, par le souci d'exactitude sémantique et référentielle et le choix de l'explicitation dans le texte et par les périclèses ; et d'autre part, par une plus grande attention portée aux singularités stylistiques de la langue de Kulbak.

Il est clair que l'esthétique moderniste est dès lors davantage préservée que dans la traduction d'Andrej Jendrusch. En revanche, malgré la recherche de clarté et de lisibilité, les techniques traductives développées par la traductrice laissent parfois de côté la question de l'effet produit par la traduction sur le lecteur allemand, et tout particulièrement le potentiel comique du poème. On observe en outre une tendance de la traductrice à allonger le vers, qui tend à rapprocher la langue poétique de la prose. Mais, outre la présence continue du schéma rimique, le processus de fragmentation et de morcellement à l'œuvre permet précisément à la traduction de ne pas glisser dans la prose et donne ainsi à voir la singularité et la modernité de ce poème narratif, là où Jendrusch, par l'usage récurrent de marqueurs poétiques, en propose une version bien plus classique.

Eu égard à la stratégie de littéralité, on est tenté de faire un parallèle entre la pratique traductive de Sophie Lichtenstein et de celle d'Efrat Gal-Ed. On a affaire à deux traductrices

qui témoignent, dans leur pratique traductive, d'un refus clair de l'esthétisation et d'une attention particulière portée aux spécificités poétiques de ces écrivains yiddish. Notons que ces deux traductrices ont effectué leur parcours universitaire en études juives et ont eu aussi à cœur de faire résonner l'altérité du yiddish dans la langue allemande. Si l'on ne trouve que quelques exemples de ce surgissement de l'étranger dans *Childe Harold aus Disna*, l'autre œuvre traductive de Sophie Lichtenstein, le roman *Montag*, confirme ce travail de l'altérité dans la langue de traduction, mais aussi l'effort de médiation de la culture juive par la traduction. Au-delà des quelques points communs entre les deux traductrices, leur pratique traductive, amorcée pour l'une au tournant des années 2000, et pour l'autre, après 2015, témoigne d'une nouvelle étape dans la traduction de la poésie yiddish, étape au cours de laquelle l'enjeu n'est plus tant la légitimation de la littérature yiddish et la reconnaissance de sa capacité à dialoguer avec les littératures européennes que la découverte et l'approche progressive de poétiques et d'expériences singulières inscrites dans un monde encore largement méconnu par le lecteur allemand.

IV- Rajzel Zychlinski en langue allemande : parcours du traducteur Hubert Witt

A - Histoire d'une réception allemande

La vie et le parcours poétique de Rajzel Zychlinski, rythmés par les catastrophes et les exils, embrasse la quasi-totalité du XX^e siècle et s'étend de la Pologne aux États-Unis en passant par l'Union soviétique et la France. Née à Gombin (Pologne) en 1910, Zychlinski fuit la Pologne au début de la Seconde Guerre mondiale, après les premiers bombardements de Varsovie, pour se réfugier en Union soviétique. La poétesse retourne en Pologne après la guerre, en 1946 ; mais l'antisémitisme persistant la pousse à quitter définitivement le pays. Après quelques années passées à Paris, Zychlinski finit par s'installer aux États-Unis avec son mari et son fils.

C'est à dix-huit ans que Rajzel Zychlinski publie ses premiers poèmes dans la revue yiddish de Varsovie *Folkstsaytung*. Son premier recueil, *Lider*, paraît en 1936 ; la préface, sur laquelle nous allons revenir, est rédigée par Itzik Manger. Son deuxième recueil, *Der regn zingt*, est publié quelques semaines avant l'arrivée des nazis en Pologne. La poétesse poursuit, après la Seconde Guerre mondiale, son parcours poétique au fil de ses migrations : elle publie un recueil après son retour temporaire en Pologne, en 1948, *Tsu loytere bregn*, puis quatre recueils aux États-Unis des années 1960 aux années 1990.

L'œuvre de Zychlinski est, dès son premier recueil, remarquée par le monde littéraire yiddish. Tout au long de son parcours, Zychlinski reste cependant en marge des cercles littéraires ; cette position explique en partie sa réception pour le moins tardive en-dehors du monde yiddishophone. Alors que Zychlinski vivait aux États-Unis, où elle a publié plusieurs de ses recueils, il faut attendre 1997 pour qu'une première anthologie en traduction anglaise y soit publiée, *God Hid his Face* – ouvrage édité par son fils, Marek Kanter, et traduit par Barnett Zumoff. Dix ans plus tard, c'est Rachel Ertel qui traduit et édite le premier recueil de Zychlinski en français, *Portes muettes* (traduction du recueil *Shvayndike tirm*, publié en 1962).

À ce titre, le contraste entre la réception de Zychlinski en France et aux États-Unis et sa réception en Allemagne est frappant : on compte en effet en Allemagne pas moins de trois

anthologies de l'œuvre de Zychlinski, publiées dès le début des années 1980 et jusque dans les années 2000, mais aussi une monographie consacrée à la poétesse. Ces différents recueils (dont deux en format bilingue), ont offert une certaine visibilité à ses poèmes, qui ont par la suite été mis en musique par plusieurs groupes allemands¹.

L'histoire singulière de la réception de Zychlinski en Allemagne commence en réalité à la fin des années 1960, lors de la publication par Hubert Witt de la première anthologie de poésie yiddish en langue allemande, *Der Fiedler vom Getto*. Dans cette anthologie, qui réunit les voix de poètes yiddish venus de Pologne, on retrouve plusieurs poèmes de Rajzel Zychlinski, dont certains poèmes extraits du recueil *Tsu loytere bregn*, publié trois ans après la fin de la guerre – le seul recueil de Zychlinski dans lequel le génocide est traité de manière directe et immédiate. La poétesse fait partie des quelques poètes yiddish qui, après avoir donné leur accord pour la publication de leurs poèmes en traduction allemande, réagissent à l'événement que constitue l'édition de cette anthologie en RDA. Or, à la différence des autres poètes qui se montrent plutôt circonspects (citons notamment Chaim Grade), Zychlinski salue cette publication². En 1966, comme nous l'avons vu plus haut, la poétesse adresse une lettre à l'éditeur et traducteur Hubert Witt, lettre qu'elle rédige en allemand et dans laquelle elle écrit : « Schon lange war es meine Sehnsucht, meine Gedichte in deutscher Sprache gedruckt zu sehen »³. Cette lettre rappelle, en creux, l'importance de la culture et de la littérature allemandes dans le parcours poétique de Zychlinski⁴. La lettre a donné lieu à une correspondance entre la poétesse yiddish et l'éditeur et traducteur allemand, qui a dès lors accordé à l'œuvre de Zychlinski une place de choix : le titre de sa deuxième anthologie de poésie yiddish en allemand, *Meine jüdischen Augen*, n'est autre que le titre d'un poème de Zychlinski. La correspondance aboutit finalement à une première anthologie publiée chez Insel Verlag en 1981, *Vogelbrot*. Il s'agit là de la toute première anthologie consacrée à un poète yiddish en Allemagne.

L'histoire des traductions de Zychlinski se poursuit dans les années 1990 grâce à une nouvelle médiatrice, Karina Kranhold [von Tippelskirch]. Elle consacre alors une thèse à la

¹ Citons notamment Stella & Ma Piroshka, ou encore Duo Schmarowotsnik.

² Shabad, Theodore, « German amends to Yiddish poets », *The New York Times*, 1er décembre 1970, p.60.

³ Lettre de Rajzel Zychlinski à Hubert Witt, 1966, cité par Hubert Witt dans *Di lider*, op. cit., p. 906.

⁴ D'après Karina Kranhold, Rajzel Zychlinski lui a affirmé ne pas s'intéresser à la littérature de langue allemande produite après 1945, mais a cité plusieurs écrivains de langue allemande ayant influencé son œuvre, tels que Goethe, Rainer Maria Rilke ou Else Lasker Schüller. Kranhold [von Tippelskirch], Karina, *Also das Alphabet vergessen? : Die jiddische Dichterin Rajzel Zychlinski*, op. cit. p.205.

poétesse yiddish, qui donne lieu en 2000 à la monographie *Also das Alphabet vergessen?*. En 1997, l'universitaire publie une nouvelle anthologie de poèmes de Zychlinski, proposés cette fois-ci en version bilingue avec caractères hébraïques. La poétesse elle-même, que la traductrice a rencontrée à plusieurs reprises, a contribué à la conception de cet ouvrage et relu l'ensemble des traductions allemandes avec attention, mais aussi avec enthousiasme et émotion, comme en témoigne la traductrice :

Als wir uns vorerst das letzte Mal sehen, sitzen wir zusammen in einer der vielen billigen Pizzerien am Brighton Beach. Wir haben viele Stunden miteinander verbracht, Rajzel Zychlinski die meiste Zeit davon ihre Gedichte lesend, meine Übersetzungen prüfend. Oftmals schien es fast ein unmögliches Unterfangen, einen gemeinsamen Nenner für ein jiddisches Wort, eine Redewendung, im Deutschen zu finden. Der neuen Auswahl mit Gedichten, die in den kommenden Wochen hierzulande erscheinen soll, sieht die Dichterin gespannt entgegen. Sie ist froh, dass es heute in Deutschland Menschen gibt, die sich für die Geschichte, die Kunst und die Literatur ihres Volkes interessieren¹.

Encore une fois, le désir de la poétesse de voir son œuvre traverser les frontières de l'Allemagne a de toute évidence joué un rôle déterminant dans la publication de cette nouvelle anthologie.

L'anthologie la plus récente à ce jour consacrée à l'œuvre de Zychlinski a été publiée deux ans après sa mort, en 2003. Éditée par Hubert Witt, l'anthologie bilingue (l'original étant cette fois-ci présentée en caractères latins) constitue l'unique ouvrage rassemblant l'ensemble de l'œuvre poétique de Zychlinski écrite jusque dans les années 1990. L'ensemble des poèmes présentés dans *Vogelbrot* sont donc repris et, dans la plupart des cas, retraduits ; notons que Karina Kranhold a également participé, en tant que lectrice et correctrice, à l'édition de ces nouvelles traductions.

Si l'étude des traductions de Zychlinski est l'occasion de nous pencher sur une œuvre poétique majeure et encore largement méconnue², ce chapitre va aussi nous permettre de retracer le parcours du traducteur Hubert Witt, qui a joué un rôle déterminant dans la médiation et la traduction de la littérature et de la poésie yiddish en Allemagne. De fait, Rajzel Zychlinski est la seule figure de la poésie yiddish à laquelle Witt a consacré deux anthologies, à vingt ans d'intervalle. L'étude comparée des traductions présentes dans les

¹ Kranhold [von Tippelskirch], Karina, « und ich bin am Leben geblieben: eine Begegnung mit der jiddischen Dichterin Rajzel Zychlinski », *Akzente: Zeitschrift für Literatur*, n°3, juin 1996, p. 204-208, ici p. 208.

² La monographie de Karina von Tippelskirch est à ce jour le seul ouvrage consacré à la poétesse.

deux ouvrages se révèle donc être un terrain privilégié pour analyser l'évolution des discours et de la pratique traductive de Hubert Witt, dont l'œuvre s'étend sur plus de quatre décennies¹.

B - La poétique de Zychlinski – « durkh a glezerner tir »

Dans sa préface au premier recueil de Zychlinski, *Lider*, en 1936, Itzik Manger relève les traits qui seront caractéristiques de toute sa poétique : le poète observe que chaque poème constitue une variation autour de quelques motifs (liés la plupart du temps au *shtetl*) qui traversent l'ensemble du recueil ; la forme brève mais aussi la capacité à créer, en quelques vers, une atmosphère singulière, font écho, comme le note à juste titre le poète, à la poésie japonaise². Pourtant, tout en saluant entre autres la puissance visuelle et suggestive des poèmes³, Itzik Manger enferme d'emblée Zychlinski dans la catégorie de la poésie « féminine »⁴ et la juge condamnée à rester « prisonnière de l'idylle du foyer »⁵ – sans voir, dans les poèmes, l'ambivalence attachée au *shtetl*, qui constitue, comme le remarque Fleur Kuhn-Kennedy, à la fois un « lieu de sécurité » mais aussi le « signe d'un enfermement qui crée l'aspiration à un ailleurs [...] »⁶.

Dès son premier recueil, Zychlinski a été saluée par le mouvement introspectionniste américain (*di inzhikhistn*). Il est vrai que son choix du vers libre⁷ ainsi que son écriture, préférant l'allusion et la suggestion à la description, rappelle les traits stylistiques saillants du groupe des *inzhikhistn* – dont Zychlinski n'a pourtant jamais fait partie.

¹ La première anthologie *Der Fiedler vom Getto* a été publiée en 1966 ; le dernier ouvrage édité et traduit par Hubert Witt, consacré à Avrom Stutzkever, a été publié en 2009.

² « Mit yene tsarte, lirishe ondeytungen vos zenen kharakteristish far di yapanishe utas ». Manger, Itzik, « Forvort », in Zychlinski, Rajzel, *Lider*, Varshe, Biblyotek fun yidish PEN-klub, 1936, p. 3.

³ « Di bilderishkayt in Reyzl Zhikhliniskis lid iz fun droysn gezen a laykht ongetsaykhnte, mit a zilbershtift skitsirte ». *Ibid.*, p. 5.

⁴ « [...] zenen di lider fun Reyzl Zhikhliniski a naye emese antplekung fun froyish-poetishn gemit in yidishn kroyn-poyln ». *Ibid.*, p. 3.

⁵ « Meg di zun toyznt mol ontsindn di shikh, dem ruf tsu vandren, di dikhterin vet nisht avekgeyn. Zi iz un blaybt di gefangene fun der heym-idilye ». *Ibid.*, p. 5.

⁶ Kuhn-Kennedy, Fleur, « Les mondes dépeuplés de Rajzel Zychlinsky », *Tsafon*, n°76, 2018, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tsafon/1310>.

⁷ Même après la Première Guerre mondiale, le vers libre était loin d'être prédominant en poésie yiddish ; seuls quelques poètes y eurent recours – dont le groupe new-yorkais des introspectionnistes, mais aussi plusieurs poétesses (citons notamment Anna Margolin ou Rokhl Korn). Voir à ce sujet Harshav, Benjamin, *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody*, *op. cit.*, p. 206-208 et p. 226-235. Harshav distingue le rythme « dynamique », très structuré et qui combine différents schémas métriques, et le rythme « conversationnel » (caractéristique de la poésie de Glatshetyn, Halpern et Leyeles), dans lequel le mètre est supprimé et le rythme beaucoup plus prosaïque. On retrouve souvent, dans les poèmes de Zychlinski, les traces de différents schémas métriques (iambe, trochée ou anapeste), mais dans des vers de longueur très variable, qui glissent parfois dans un rythme beaucoup plus prosaïque.

Le génocide semble à première vue marquer une coupure dans le travail de la poétesse : dans son premier recueil publié après le génocide, *Tsu loytere bregn*, paru en 1948 en Pologne, le vers libre cède souvent la place à une forme fixe et à des vers réguliers et rimés ; la voix de la poétesse se fait alors moins allusive, plus directe, mais aussi plus engagée. Pourtant, au regard de l'ensemble de l'œuvre de Zychlinski, il ne s'agit pas là d'une véritable rupture, mais davantage d'une parenthèse. En effet, dès les recueils suivants, publiés à partir des années 1960, Zychlinski revient à cette poétique singulière esquissée dans le premier recueil ; tous les aspects poétiques et stylistiques présents en germe dans le premier recueil sont alors déployés dans toute leur force.

L'univers des recueils de la seconde moitié du XX^e siècle se distingue cependant du début de son œuvre par une atmosphère qui devient de plus en plus spectrale, voire animiste. Comme le résume Fleur Kuhn-Kennedy,

La dimension mémorielle acquiert également une dimension plus cosmique, qui transcende l'anéantissement de Gombin et de tous les *shtetlekh* du même type, dépasse la fixation sur des lieux « témoins » rigoureusement choisis pour établir une sorte de parenté entre le monde intérieur de la poétesse – troué par la disparition de ses lieux et de ses proches – et le monde cosmique – frappé d'une étrangeté qui ne cesse de figurer cette même absence¹.

La singularité de la poétique de Zychlinski réside dans cette capacité à brouiller sans cesse les frontières entre êtres animés et inanimés, entre le sujet poétique et le monde qui l'entoure, mais aussi entre le passé et le présent, chaque poème semblant figé et « régi par un temps paradoxal [...] où éternité et instant ne font qu'un² ». Le procédé d'écriture à l'œuvre dans les poèmes de Zychlinski s'inscrit à la fois dans le sillage des expressionnistes (notamment par l'importance accordée aux couleurs, dont le rouge, qui revient de manière lancinante dans plusieurs recueils, notamment dans *Shvaygn'dike tirn*³) et des surréalistes, tout en faisant écho à certains objectivistes américains – citons par exemple le poète Charles Reznikoff. Car si les motifs liés au *shtetl* natal ponctuent toute l'œuvre de Zychlinski, son univers poétique s'ouvre aussi, à partir des années 1960, à l'espace urbain qui entoure désormais la poétesse : la ville de New-York devient alors dans nombre de poèmes le théâtre de ses visions poétiques.

Au niveau formel, l'écriture de Zychlinski se caractérise, comme on l'a dit, par le vers libre, mais aussi par un procédé de déconstruction qui s'intensifie au fil des recueils : entre

¹ Kuhn-Kennedy, Fleur, « Les mondes dépeuplés de Rajzel Zychlinsky », *Tsafon*, *op. cit.*

² Ertrel, Rachel, « Préface », in Zychlinski, Rajzel [Reizl], *Portes muettes*, Paris, L'Improviste, 2007, p. 10.

³ Voir par exemple « Royt likht » ou « Di royte tir ».

son premier et son dernier recueil, les poèmes se font de plus en plus ramassés et déconstruits, le vers se limitant parfois à un mot.

Les difficultés que pose la traduction des poèmes de Zychlinski n'apparaissent pas d'emblée, et ce pour deux raisons principales. D'une part, bien que l'univers du *shtetl* natal occupe une place centrale dans son œuvre, la langue que manie Zychlinski n'est pas immédiatement ancrée dans la vie traditionnelle des Juifs d'Europe de l'Est. À la différence de l'œuvre d'Itzik Manger, il est bien rare d'être confronté à un vocable ou une notion difficilement lisible pour tout lecteur étranger à la culture des Juifs d'Europe de l'Est – et donc, difficilement traduisible. La seule exception est constituée par ses poèmes bibliques, que le premier traducteur allemand Hubert Witt a d'ailleurs laissés de côté dans sa première anthologie – ce n'est sans doute pas un hasard.

Outre le faible ancrage culturel, la traduisibilité apparente de la langue de Zychlinski s'explique par son absence d'hermétisme. Car, tout en jouant de sa puissance suggestive, la langue que déploie Zychlinski se caractérise par sa grande limpidité, une forme de transparence qui se matérialise d'ailleurs dans les motifs et images qui traversent les recueils, comme l'eau ou le verre. Il y a, dans la poétique de Zychlinski, un refus d'opacité, une recherche de simplicité¹, de dépouillement et d'immédiateté.

La poésie de Zychlinski, ouverte aux nombreuses influences de la poésie mondiale, ne semble donc pas à première vue offrir une résistance à la traduction en allemand. Dans le même temps, l'œuvre se caractérise par des vers très travaillés ; chaque poème constitue pour ainsi dire un objet poétique taillé avec précision. L'enjeu de la traduction va donc résider dans la capacité du traducteur à recréer cette vision poétique, l'expérience immédiate et singulière qu'offre la lecture d'un poème de Zychlinski, intimement liée à la puissance visuelle et symbolique émanant de chaque mot yiddish. On le devine d'emblée, l'apparente simplicité

¹ Karina von Tippelskirch met en contraste la langue de Zychlinski avec la langue d'un autre poète survivant de la Shoah, Paul Celan. Pour la chercheuse et traductrice, la « radicale simplicité » de la langue constitue un choix de la poétesse, mais qui n'est éthiquement possible que parce que sa langue d'écriture est le yiddish, une langue se situant entièrement du côté des victimes ; la poétesse n'ayant pas été confrontée au tragique paradoxe de recourir à une langue à la fois maternelle et meurtrière, elle put se permettre cette simplicité de l'expression, signe d'une confiance maintenue en sa langue d'écriture : « Rajzel Zychlinski stand nicht vor diesem Problem Celans. Trotz der gemeinsamen Wurzeln des Jiddischen und des Deutschen ist Jiddisch die Sprache der Opfer und nicht zugleich die Sprache von Verfolgten und Verfolgern, von Dichtern und Henkern. Diese Gleichzeitigkeit hat den schmerzhaften und oftmals höchst ambivalenten Gebrauch der deutschen Sprache in der Dichtung nach 1945 geprägt ». Kranhold [von Tippelskirch], Karina, « Nachwort », in Zychlinski, Rajzel, *Gottes blinde Augen Gottes blinde Augen: ausgewählte Gedichte*, Berlin, Oberbaum, 1997, p. 243. La chercheuse et traductrice oppose ainsi les deux poétiques : hermétisme d'un côté, dû à l'ambivalence tragique de la langue employée par Celan, et simplicité de l'autre. À la lecture des poèmes, cette opposition entre les deux poétiques ne semble pas si évidente : la tendance au dépouillement de la langue et à la déconstruction des vers qui caractérise ses derniers recueils peut rappeler à certains égards la langue de Celan.

d'une œuvre ne signifie pas nécessairement la simplicité de l'acte de traduction en tant que tel : au contraire, l'impression d'achèvement et d'évidence que donne la lecture des poèmes de Zychlinski constitue peut-être précisément le plus grand obstacle à sa traduction dans une autre langue¹.

C - Les débuts du traducteur Hubert Witt : poétique de l'étrangeté

1 - Du moyen haut allemand au yiddish : esquisse d'un projet traductif

En 1981, année de publication du recueil *Vogelbrot*, Hubert Witt était déjà un traducteur connu en RDA : son œuvre traductive comptait alors six ouvrages, traduits du moyen haut allemand et du yiddish. Après des études en germanistique, Hubert Witt commence sa carrière en tant que lecteur chez Reclam (Leipzig) en 1959. Sa première publication en tant qu'éditeur et traducteur, l'anthologie de poésie yiddish *Der Fiedler vom Getto*, rencontre, comme nous l'avons vu plus haut, un succès tel qu'il poursuit alors son travail de traducteur, à la fois de la poésie et de la prose yiddish (avec une retraduction d'Abramovitsh, *Fischke der Lahme*) et du moyen haut allemand (Walther von der Vogelweide, *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*).

Si l'on retrace le parcours de Hubert Witt jusque dans les années 1960, rien ne laissait présager que ce dernier deviendrait un médiateur majeur de la littérature yiddish en RDA. Né à Breslau (qu'il est contraint de quitter avec sa famille à la fin de la Seconde Guerre mondiale, à l'âge de 10 ans), non-juif, Hubert Witt grandit bien loin de la culture des Juifs d'Europe de l'Est, et même de la communauté juive. Sa découverte de la littérature yiddish s'est faite par le recueil de Binem Heller, *Dos lid iz geblibn*, publié en Pologne, puis par sa rencontre avec Ber Mark.

Si le profil de Hubert Witt ne fait pas exception en Allemagne, il représente cependant le tout premier Allemand non-juif à avoir traduit la littérature yiddish dans une Allemagne où la culture des Juifs d'Europe de l'Est n'avait pas encore acquis la popularité dont elle devait jouir quelques décennies plus tard. Traduire du yiddish en tant qu'Allemand non-juif dans les

¹ Tiphaine Samoyault relève ce paradoxe qui peut s'appliquer à l'œuvre de Zychlinski : « [...] les œuvres apparemment traduisibles sont celles qui mettent la traduction dans une telle forme d'évidence qu'elles la rendent beaucoup plus difficile. Leur apparente perfection serait de ce point de vue leur limite puisqu'elle restreindrait leur capacité à se mettre à l'épreuve de la pluralisation et de l'infini – aux sens d'imperfection et d'inachèvement – ouverts par la traduction ». Samoyault, Tiphaine, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n°38, 2014, article disponible en ligne : <http://genesis.revues.org/1286>.

années 1960 était loin d’aller de soi ; il reste à voir dans quelle mesure cette distance vis-à-vis de la culture yiddish a pu déterminer à la fois son discours et sa pratique traductive.

Comme nous l’avons vu dans la première partie, Witt souligne dans la postface de sa première anthologie *Der Fiedler vom Getto* sa non-appartenance à la culture des Juifs d’Europe de l’Est, qui ne lui permettrait pas d’offrir une anthologie véritablement représentative de « l’esprit de la poésie yiddish »¹. Le traducteur en vient ensuite à esquisser sa position traductive :

Bei der Übertragung wurde angestrebt, deutschsprachigen Lesern möglichst viel vom Eindruck der Originale zu vermitteln. Anfangs gab es Versuche von der strengen Transkription bis zu rein neuhochdeutscher Fassung. Für vorliegende Ausgabe wurden beide Möglichkeiten verworfen. Was entstand, sind Kompromisse zwischen den Extremen: deutschsprachige Fassungen, die mehr zum einen oder zum anderen tendieren je nach dem Gestus des Gedichts, bald enger und bald freier im Verhältnis zum Wortlaut der Vorlage².

Pour transmettre autant que possible une « impression de l’original » dans cette anthologie unilingue, Hubert Witt tente de se placer sur une ligne de crête entre deux extrêmes : s’il semble tenir au geste traductif et refuse de se contenter d’une simple transcription (comme on le pratiquait souvent dans les recueils de chants yiddish), il rejette dans le même mouvement une traduction qui transposerait véritablement le poème en allemand contemporain. Le geste traductif ne va donc pas d’une langue (le yiddish) à l’autre (l’allemand), mais apparaît plutôt comme un balancement entre la langue à traduire et la langue traduisante.

Le projet traductif apparaît encore hésitant, et les raisons du rejet de ces deux « extrêmes » demeurent floues. En rejetant une traduction « purement allemande », le traducteur semble en tout cas refuser d’aller au bout du geste traductif, qui ne paraît pas encore complètement assumé. Plus concrètement, s’il concède quelques libertés prises par rapport au texte, ces propos témoignent d’une recherche de proximité avec la lettre et la sonorité des poèmes yiddish.

Un adjectif mérite par ailleurs notre attention, celui de *neuhochdeutsch* : Hubert Witt ne rejette pas la possibilité d’une version allemande, mais bien d’une version en « pur haut allemand moderne ». En recourant à ce terme, Hubert Witt semble rapprocher la traduction du yiddish de la traduction du moyen allemand ou du moyen haut allemand dont il s’agirait de fournir une version plus ou moins « modernisée ». Est-ce à dire que Witt efface l’étrangeté du

¹ « Der Übersetzer, außerhalb jüdischer Tradition aufgewachsen, konnte sich nicht berufen fühlen, aus dem Geist jiddischer Poesie heraus einen ausgewogenen, gültigen Überblick zu geben, aber einen Überblick immerhin, und manchen Einblick ». Hubert Witt, *Der Fiedler vom Getto*, op. cit., p. 276.

² *Ibid.*

yiddish pour en faire une langue directement et uniquement liée à l'allemand ? En réalité, le terme renvoie peut-être moins à la représentation du yiddish par le traducteur qu'à sa stratégie traductive, bien que celle-ci ne soit pas explicitée : si Witt rejette une version en « pur haut allemand », cela peut laisser entendre qu'un allemand archaïque, du moins une langue allemande autre que le pur haut allemand, serait plus à même de rendre les poèmes yiddish pour le lecteur allemand¹.

Cette allusion implicite à un allemand archaïque est d'autant plus intéressante que Hubert Witt était également traducteur du moyen haut allemand. Il convient à cet égard de se pencher sur les péritextes de ses ouvrages traduits du moyen haut allemand, notamment sa première traduction, publiée treize ans après *Der Fiedler vom Getto* et deux ans avant le recueil de Zychlinski ; celle-ci nous donne en effet quelques indices sur son projet traductif global.

Dans la postface du recueil *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, de Walther von der Vogelweide, le traducteur s'exprime de façon assez détaillée sur sa position eu égard à la traduction du moyen haut allemand et sur les choix traductifs qui en découlent :

Meine Übertragungen versuchen, den Abstand der Jahrhunderte bewusst zu halten und dennoch gegenwärtig genug zu sein. Nachfühlende Identifikation ist selten, Distanz und Ironie häufiger [...] Entgegen geltender Gepflogenheit schien mir die ursprüngliche Syntax häufig erhaltenswert. Sie ist im Verhältnis zur neuhochdeutschen ja nicht nur die einer älteren Sprachstufe, sondern auch die von Poesie im Gegensatz zur Prosa; in neuhochdeutsche Syntax übertragen geraten die Texte, gereimt oder nicht, ganz besonders prosaisch. Einiges, was zum Beispiel Burdach für spezifisch mittelhochdeutsche Eigenheiten der Gedichte erkennen wollte: Parataxe, synonyme und antithetische Parallelismus, Einflüsse natürlicher Rede, Einschübsel usw. sind alter wie neuer Lyrik eigen und sollten in neuhochdeutschen Übertragungen nicht fehlen. Die Saransche Faustregel, beim Übersetzen aus dem Mittelhochdeutschen grundsätzlich andere Wörter zu wählen als die im Urtext stehenden (um trügerische Anklänge zu vermeiden), ist sicher für Seminararbeit nützlich, scheint mir bei literarischen Übertragungen aber nur bedingt abwendbar. Mitunter hat das Gleichklingende, semantisch abweichende Wort der Gegenwart im Assoziationsfeld mit dem damaligen mehr gemein als mit

¹ On pense à cet égard à Fritz Mordechai Kaufmann, médiateur de la littérature yiddish du début du XX^e siècle, selon lequel il était impossible de traduire le yiddish en allemand moderne et pour qui seul l'allemand archaïque était à même de faire entendre la langue yiddish en traduction. Kaufmann, Fritz Mordechai, « Über Mendele und die Übersetzbarkeit seiner Dichtungen », in *Vier Essays über ostjüdische Dichtung und Kultur*, op. cit. Voir à ce sujet la remarque de Delphine Bechtel : « Le yiddish, langue qui a encore gardé toute sa vivacité et sa saveur plastique, [...] devrait selon Kaufmann être transposé dans un allemand archaïque comme, par exemple, celui de J. P. Hebel ». Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction nationale*, op. cit., p. 133. Comme nous le verrons, ce recours à l'allemand archaïque a cependant chez Hubert Witt d'autres fondements et d'autres implications.

seinem heutigen logischen Substitut. [...] Ungebräuchliche, fade Ersatzworte haben keine vergleichbare Ausstrahlung. So wurden Möglichkeiten vorgezogen, etwa durch Tonfall und Veränderungen im Kontext Sinnverschiebungen spürbar zu machen¹.

Si, dans le cas de la traduction de la poésie yiddish, Witt faisait figure de précurseur – du moins dans l’Allemagne d’après-guerre –, sa traduction du moyen haut allemand s’inscrit dans une histoire qui contraint ce dernier à se positionner par rapport aux traducteurs qui l’ont précédé. Son projet traductif est ici énoncé clairement : Witt refuse de moderniser la syntaxe, l’écart avec la syntaxe du haut allemand donnant selon le traducteur davantage de poéticité à la langue traduisante. Au niveau lexical, le traducteur indique préférer la proximité phonique à l’exactitude sémantique, quitte à renforcer la ressemblance trompeuse entre le moyen haut allemand et le haut allemand, de manière à préserver l’aura émanant des vocables de la langue traduite. Witt fait donc le choix d’une traduction restant au plus près de la langue et de la musicalité du moyen haut allemand.

Bien que le projet traductif de Hubert Witt apparaisse ici plus réfléchi et abouti, les échos avec ses premiers paratextes au sein de l’anthologie de poésie yiddish sont flagrants : dans les deux cas, Witt revendique une traduction au plus près de la langue originale et refuse toute transposition dans un allemand contemporain. Dans le recueil de Walther von der Vogelweide, ce refus se révèle donc avoir un fondement avant tout poétique. Ces parallèles entre les paratextes liés à la traduction du yiddish et du moyen haut allemand pourraient donc dessiner un projet traductif global qui fait la part belle à l’étrangeté de l’original et rejette la transposition dans une langue contemporaine qui effacerait la singularité poétique de la langue.

Cette quête d’étrangeté dans les traductions allemandes du yiddish est d’ailleurs énoncée explicitement par Hubert Witt dix années plus tard, en 1989, dans sa traduction d’un ouvrage en prose, le classique de Sholem Aleykhem *Stempenyu* :

Alle Übersetzer aus dem Jiddischen beklagen – und beweisen durch ihre Übertragungen: die Verdeutschungen geraten merklich blasser als ihre Vorlagen; als würde man aus einem Dialekt in die Schriftsprache übertragen. Und das Jiddische, als Nahsprache des Deutschen, ist in seiner Kraft und Farbigkeit durchaus den deutschen Dialekten vergleichbar; es verfügt obendrein, durch Übung in spitzfindiger Talmuddisputation, über die Fähigkeit, hochintellektuelle Nuancen auszudrücken. Der Übersetzer des vorliegenden Romans entschied sich für jene der beiden Grundmöglichkeiten, literarische Texte zu übertragen, die – nach einer

¹ Witt, Hubert, « Nachwort » in Vogelweide, Walther von der, *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, Berlin, Rütten und Loening, 1979, p. 321.

Formulierung Wilhelm von Humboldts – die « Farbe der Fremdheit » zu bewahren sucht, statt um Einglättung bemüht zu sein¹.

Deux points méritent ici notre attention : d'une part, Hubert Witt commence en comparant le yiddish à un dialecte germanique. Cette comparaison de Witt n'est cependant pas d'ordre philologique : le traducteur n'affirme pas que le yiddish serait un dialecte de l'allemand (il rappelle d'ailleurs l'ancrage culturel de la langue) ; ce que le yiddish et l'allemand auraient en commun serait leur « force et leur couleur ». Ce que pointe en réalité Witt, c'est l'ancrage du yiddish dans l'oralité, particulièrement prégnant dans les textes en prose. Le traducteur recourt donc à l'analogie pour souligner l'une des difficultés inhérentes selon lui à la traduction du yiddish à l'allemand : une fois traduit en allemand, le texte yiddish, comme les dialectes germaniques, perdrait nécessairement sa force et son chatolement. Si Witt n'assimile pas le yiddish à un dialecte de l'allemand, il est intéressant d'observer que sa position traductive concernant le yiddish s'appuie sur une réflexion sur la traduction de dialectes germaniques – et sans doute aussi des autres langues germaniques telles que le moyen haut allemand. Pour le traducteur, l'enjeu est le même, à savoir parvenir à préserver la force et la singularité de ces langues une fois traduites, malgré leur proximité avec l'allemand.

Pour ce faire, le traducteur se refuse à « lisser » sa traduction et préfère laisser affleurer, dans sa traduction allemande, la « coloration d'étrangeté ». Si Witt reprend bien ici la terminologie de Humboldt, il prend en fait, sans le dire, le contrepied de ce dernier. En effet, Wilhelm von Humboldt, dans l'introduction à sa traduction de l'*Agamemnon* d'Eschyle, développe sa réflexion sur la traduction à partir d'une distinction entre deux termes, *Fremde* et *Fremdheit*, traduits ici respectivement par « étranger » et « étrangeté » :

En vérité il faut attacher à cette conception [l'idée] que la traduction porte en soi une certaine coloration d'étrangeté, mais la limite où ceci devient un indéniable défaut est très facile à tracer. Tant que l'on ne sent pas l'étrangeté, mais l'étranger, la traduction a rempli son but suprême ; mais là où l'étrangeté apparaît en elle-même et obscurcit peut-être même l'étranger, alors le traducteur trahit qu'il n'est pas à la hauteur de son original.²

Si Humboldt évoque bien une traduction porteuse de la « coloration d'étrangeté », il rappelle bien vite la limite (selon lui très facile à discerner) à partir de laquelle l'étrangeté

¹ Witt, Hubert, « Nachwort », in Sholem Aleykhem, *Stempenyu*, Reclam, 1989, p. 135.

² Humboldt, Wilhelm von, « Introduction à l'*Agamemnon* », in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduction Denis Thouard, Seuil, Paris, 2000, p.39.

« Mit dieser Ansicht ist freilich notwendig verbunden, dass die Übersetzung eine gewisse Farbe der Fremdheit an sich trägt, aber die Grenze, wo dies ein nicht abzuleugnender Fehler wird, ist hier sehr leicht zu ziehen. Solange nicht die Fremdheit, sondern das Fremde gefühlt wird, hat die Übersetzung ihre höchsten Zwecke erreicht; wo aber die Fremdheit an sich erscheint, und vielleicht gar das Fremde verdunkelt, da verrät der Übersetzer, dass er seinem Original nicht gewachsen ist ».

devient un « défaut » de la traduction et finalement une « trahison » de l'original. Selon le philosophe, une traduction « idéale » serait donc celle dans laquelle on sent « l'étranger » mais pas pour autant « l'étrangeté » de la langue traduisante¹. Ainsi, bien que Witt reprenne la terminologie de Humboldt, sa position traductive va finalement à rebours de celle du philosophe allemand : c'est bien l'étrangeté, et non simplement l'étranger, que le traducteur du yiddish cherche à inscrire dans sa traduction allemande.

Dans sa postface à la première anthologie de Zychlinski, Hubert Witt ne revient pas cette fois-ci sur sa position traductive. Il reste à voir si ce projet traductif esquissé dans ces ouvrages se matérialise dans ses traductions poétiques de l'œuvre de Zychlinski.

2 - Les premières traductions : *Vogelbrot*

À la lecture des traductions rassemblées dans *Vogelbrot*, on constate que Hubert Witt mobilise très souvent les mêmes stratégies traductives que celles énoncées deux ans plus tôt dans son ouvrage de traduction du moyen haut allemand. De fait, il opère des choix traductifs qui tendent tous à rapprocher la langue traduisante de la langue traduite.

La stratégie de rapprochement des deux langues se manifeste tout d'abord au niveau lexical. Witt n'hésite pas à faire l'usage de termes rares, tantôt archaïques, tantôt d'origine dialectale, pour rester au plus près des sonorités du yiddish. Pour traduire l'adjectif « opgeshlish » (en loques) dans le poème « operisn, opgeshlish », Witt recourt au terme « abgeschlissen »², participe passé du verbe *abschleissen*, existant dans l'allemand moderne naissant mais guère employé dans la langue contemporaine. De même, pour rapprocher l'allemand du yiddish, le traducteur recourt de façon quasi systématique à l'apocope du -e. Le meilleur exemple est sans doute le poème « Kh'hob lib di berglekh », un poème à structure anaphorique dont chacune des strophes commence par « Kh'hob lib », que Hubert Witt traduit à chaque fois par « Ich lieb »³. Si ce choix ne peut être justifié par des considérations métriques, les poèmes de Zychlinski étant, à l'exception des poèmes du recueil *Tsu loytere bregn*, écrits en vers libres, il permet cependant au traducteur de conserver la compacité propre à la poésie de Zychlinski. Dans le cas du poème « Kh'hob lib », l'apocope du -e dans le poème traduit répond d'une certaine façon à la contraction « kh'hob » dans le poème yiddish.

¹ Voir à ce sujet Berman, Antoine, *L'Épreuve de l'étranger : Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, *op. cit.*, p. 246-249.

² *Vogelbrot*, p. 14.

³ *Vogelbrot*, p. 26.

Le poème « Oreme vayber in vald » donne un bon exemple de ce rapprochement entre les langues :

<p>אַרעמע ווייבער אין וואַלד</p> <p>קומען אַרעמע ווייבער אין וואַלד אַרײַן שישקעס קלייבן אין די זעק, בלייבן איבער אויפֿן מאַך ווערטער, וואָס גלאַצן צום הימל מיט אָפּגרונטן פֿון שוואַרצע טעפּ – און הונגעריקע מיילער.</p>	<p><i>Oreme vayber in vald</i></p> <p><i>Kumen oreme vayber in vald arayn shishkes klaybn in di zek, blaybn iber oyfn mokh verter, vos glotsn tsum himl mit opgruntn fun shvartse tep – un hungerike mayler.</i></p> <p><i>Shvaygndike tirn, p. 183.</i></p>
--	--

<p>Arme Weiblein im Wald</p> <p>Kommen arme Weiblein in den Wald, sammeln Tannenzapfen in säcke, und auf dem Moos bleiben Wörter zurück, zum Himmel glotzend mit Abgründen schwarzer Töpfe und hungrigen Mäulern.</p> <p><i>Vogelbrot, p. 19.</i></p>

La proximité lexicale entre le poème et sa traduction est évidente : dès le titre, Witt choisit, pour traduire « vayber », le terme « Weiblein » plutôt que le simple terme *Frauen*, plus juste au niveau sémantique (le terme *Weiblein* ajoute une connotation absente du terme yiddish) mais moins proche de la sonorité du yiddish. C’est clairement la proximité phonique qui semble avoir guidé les choix traductifs de Witt dans l’ensemble du poème : « zek » est ainsi traduit par « Säcke », « glotsn » par « glotzen » (plutôt que *starren*, *a priori* plus adéquat ici) et « mayler » par « Mäuler », alors même que *moyl* est le terme utilisé en yiddish pour désigner la bouche humaine. Sur le plan syntaxique, si le traducteur déplace le verbe dans la majorité des propositions, il calque l’agencement yiddish au premier vers en ouvrant la proposition par le verbe.

La proximité syntaxique est encore plus frappante dans le poème « Di letste shtiker zun » :

<p>די לעצטע שטיקער זון א גרויער זאק, א פולער, אויף א פרויען-פלייצע – הוידעט זיך דער פארנאכט, הוידעט זיך דורך וואלד. דאס רויטע טיכל אויפן טיפגעבויענע פרויען-קאפ ברענט, ברענט. און ווייסע, באַרוועסע פרויען-פֿיס טראָגן אין דער נאכט אַוועק די לעצטע שטיקער זון.</p>	<p><i>Di letste shtiker zun</i> <i>A groyer zak, a fuller,</i> <i>oyf a froyen-pleytse –</i> <i>hoydet zikh der farnakht,</i> <i>hoydet zikh durkh vald.</i> <i>Dos royte tikhl</i> <i>oyfn tifgeboygenem froyen-kop</i> <i>brent, brent.</i> <i>Un vayse, borvese froyen-fis</i> <i>trogn in der nakht avek</i> <i>di letste shtiker zun.</i></p> <p><i>Shvaygdike tirn, p. 71.</i></p>
---	--

Die letzten Stücke Sonne

Ein grauer Sack, ein voller,
auf einer Frauenschulter,
schaukelt sich der Abend,
schaukelt durch den Wald.
Das rote Tüchlein
Auf dem tief-gebeugten Frauenkopf
Brennt, brennt.
Und weiße nackte Frauenfüße,
fort tragen sie in der Nacht
Die letzten Stücke Sonne.

Vogelbrot, p. 18.

De nouveau, le traducteur calque la syntaxe du poème, notamment au premier vers qui reprend la structure du syntagme nominal propre au yiddish : « ein grauer Sack, ein voller ». Dans la majeure partie du poème, la traduction semble s'être faite mot à mot, comme si le glissement du poème yiddish au poème allemand devait rester imperceptible. La seule modification liée à l'ordonnement des vers a lieu à la fin du poème : la particule *fort*, choisie pour traduire le coverbe *avek*, est placée en première position dans la traduction, alors qu'il vient clore le vers dans le poème yiddish. Ce réagencement ne correspond pas vraiment à une adaptation à la syntaxe allemande, mais il permet de rester au plus près du dernier vers, sans avoir à procéder à l'ajout de la particule qui viendrait clore le poème. Ce choix se fait cependant au prix d'une certaine lourdeur syntaxique et rythmique.

Le quasi-calque syntaxique et lexical auquel procède le traducteur a semble-t-il décontenancé les tout premiers lecteurs de l'anthologie de Zychlinski : si l'on en croit le

dossier d'autorisation d'impression rédigé par le directeur de la maison d'édition Insel, Roland Links, les lecteurs de la maison d'édition ont tenté de convaincre le traducteur de se détacher de la lettre du poème yiddish et de normaliser la syntaxe des poèmes traduits – en vain :

Über die Übernahme syntaktischer Formen aus dem jiddischen Original in die Nachdichtung wurde mit dem Nachdichter mehrfach diskutiert, ohne ihn zu einer Veränderung seiner Textfassung bewegen zu können. Da aber beide Gutachten dieses Thema als nicht gravierend behandeln, haben wir uns entschlossen, das Erscheinen der Gedichtauswahl von Rajzel Zychlinski davon nicht abhängig zu machen.¹

Hubert Witt est donc parvenu à imposer ses choix en dépit des réticences de la maison d'édition. Il est clair que Witt tenait à son projet traductif énoncé dans l'anthologie de Walther von der Vogelweide, un projet qu'il a appliqué au yiddish comme il l'avait fait pour le moyen haut allemand : à l'image de son travail dans l'anthologie *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, Witt recherche dans les différentes strates de la langue allemande les vocables lui permettant d'être au plus près du yiddish, créant ainsi une proximité lexicale et syntaxique censée participer de l'effet poétique du texte.

On peut cependant interroger la pertinence d'une telle stratégie traductive dans le cas de l'œuvre de Zychlinski. Car certains choix traductifs de Hubert Witt tendent à obscurcir la traduction, là où la poétesse yiddish travaille une langue en quête de limpidité – une langue à même de faire surgir les visions poétiques dans toute leur immédiateté. Les bizarreries syntaxiques finissent en effet par opacifier et complexifier la langue, à rebours du principe de simplicité qui semble pourtant au fondement de la poétique de Zychlinski. On retrouve là l'idée de Humboldt : à force de colorer sa traduction d'étrangeté, Witt finit par obscurcir celle-ci au point de ne plus rendre justice à la poétique de l'original.

Pourtant, ces premières traductions de Hubert Witt témoignent aussi d'une attention particulière portée aux visions qui façonnent l'œuvre de Zychlinski. Dans certains poèmes construits autour et à partir d'une vision singulière, Witt semble d'ailleurs davantage enclin à se détacher de la lettre du texte et des principes qui guident son projet traductif pour mobiliser de nouvelles stratégies. C'est le cas du poème « Der regn zingt », publié dans le recueil éponyme en 1939 :

¹ Autorisation d'impression (*Druckgenehmigung*), 1981, Bundesarchiv, DR1 / 3482.

<p>דער רעגן זינגט</p> <p>דער רעגן זינגט און איך ווייך – דער מאמעס אויערן ווערן קליינע, קאלטע שטיקלעך ליים. דער מאמעס הענט דער מאמעס פיס.</p> <p>און אז כ'וועל עפענען די טיר וועלן רופן, שלעפן אלע וועגן, און אז כ'וועל עפענען דאָס פֿענצטער וועט די לבנה אויסלעשן מיין לעבן.</p>	<p><i>Der regn zingt</i></p> <p><i>Der regn zingt un ikh veyn – der mames oyern vern kleyne, kalte shtiklekh leym. Der mames hent der mames fis.</i></p> <p><i>Un az kh'vel efenen di tir veln rufn, shlepn ale vegn, un az kh'vel efenen dos fentster vet di levone oysleshn mayn leben.</i></p> <p><i>Shvaygndike tirn, p. 47.</i></p>
--	--

Der Regen singt

Der Regen singt
und ich wein –
Mutters Ohren
werden kalter Lehm
kalter Lehm
werden ihre Hände.

Wenn ich die Tür öffne
werden alle Wege rufen und zerren,
wenn ich das Fenster öffne,
löscht der Mond
mein Leben aus.

Vogelbrot, p. 22.

Si le premier vers du poème, dans lequel on devine l'intertexte verlainien¹, reprend le *topos* associant la pluie à la tristesse et au deuil, la suite du poème bascule dans une de ces visions propres à la poésie de Zychlinski : la pluie, loin de n'être qu'un simple élément du décor ni même le « miroir de l'âme », devient une force agissante et provoque la dissolution du corps de la mère qui redevient glaise originelle². La deuxième partie du poème fait surgir une nouvelle vision, dans laquelle le monde extérieur et la nature poursuivent le processus de dissolution à l'œuvre dans la première strophe : c'est alors la lune qui finit par anéantir la vie

¹ « Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ; / Quelle est cette langueur / Qui pénètre mon cœur ? // Ô bruit doux de la pluie / Par terre et sur les toits ! / Pour un cœur qui s'ennuie, / Ô le chant de la pluie ! [...] ». Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 192.

² Comme le note Fleur Kuhn-Kennedy, « Ici, c'est la terre qui est le centre et l'aboutissement de toute chose ; la nature, défaite des filtres culturels qui en familiarise la perception, devient un principe désorganisateur dans lequel se répercute la dissolution identitaire du moderne, effaçant les contours qui permettaient de diviser le monde en catégories et en entités distinctes ». Kuhn-Kennedy, Fleur, « Les mondes dépeuplés de Reizl Zychlinsky », *Tsafon, op. cit.*

du sujet poétique lui-même qui, bien que protégé dans un espace clos, devra ouvrir portes et fenêtres. À la différence de la première vision, celle-ci est décrite au futur : ainsi, la vision poétique ne se cantonne pas à un instant éphémère, mais englobe différentes strates temporelles, instaurant ce « temps paradoxal » décrit par Rachel Ertel, qui fait glisser l’instant de la vision dans l’éternité.

Cette fois-ci, Hubert Witt ne procède pas à un mot à mot et n’hésite pas à réagencer le poème : dès la première strophe, Witt tend à renforcer la fragmentation et la concision de la langue du poème yiddish : le premiers vers est coupé, et les syntagmes nominaux se font plus brefs : « kalte, kleyne shtiklekh leym » devient, en traduction, « kalter Lehm »¹. La langue traduisante est alors plus sobre – notons d’ailleurs que le traducteur ne s’attache pas à traduire le suffixe diminutif *-lekh*, comme il le fait habituellement.

Au fil des vers, la langue de Zychlinski se fait de plus en plus elliptique : « Der mames oyern /vern kleyne, kalte shtiklekh leym. / Der mames hent / der mames fis ». Le lien entre le premier vers et la suite de la strophe n’est pas explicite : seul le tiret assure la transition entre la scène quotidienne (la pluie qui tombe) et la vision poétique. Les dernières phrases de la strophe, constituées d’un simple syntagme nominal, semblent se déliter à l’image du corps de la mère. Mais Hubert Witt choisit ici de ne pas reprendre la construction du poème yiddish et recourt à une structure chiasmique pour traduire ces vers : « Mutters Ohren / werden kalter Lehm / kalter Lehm / werden ihre Hände ». La traduction est moins allusive, plus explicite : Witt rétablit une syntaxe très travaillée qui suggère moins la dissolution du corps que la transformation progressive de celui-ci en glaise qui, par le recours au chiasme, semble peu à peu envahir l’espace du poème.

Dans la dernière partie du poème, Witt opère plusieurs changements : d’une part, il choisit cette fois-ci d’adopter la syntaxe allemande et replace les verbes conjugués et à l’infinitif à la place qui leur revient. Mais les remaniements concernent aussi et surtout le temps : en effet, alors que le poème yiddish bascule, dans la deuxième strophe, du présent au futur, Witt conserve le passage au futur dans la première proposition (« werden alle Wege rufen und zerren »), mais revient au présent dans la dernière proposition (« löscht der Mond / mein Leben aus »). Ce faisant, le traducteur rend la langue plus concise, mais il accentue aussi la confusion entre les différentes couches temporelles tout en renforçant la puissance

¹ Pour cette première strophe, Witt s’est sans doute inspiré d’une autre version du poème, publiée en 1937 : « Der mames oyern / vern kalter leym. / Kalter leym / vern ire hent. ». La seconde strophe correspond en revanche à la seconde version publiée dans le recueil *Der regn zingt*. Le choix de cette version, plus concise, pour la première strophe, reste donc significative.

dramatique de la dernière vision : celle-ci, dans la traduction, n'est plus une projection mais se joue de façon immédiate, au sein même du poème.

On le voit, les principes énoncés par Hubert Witt dans son anthologie de *Vogelweide* et censés guider son travail traductif sont loin d'être figés : le traducteur n'hésite pas, pour certains poèmes, à se détacher du simple mot à mot et du calque syntaxique. Les quelques interventions du traducteur témoignent déjà d'une attention particulière portée à ce qui fait la singularité poétique de l'œuvre de Zychlinski, à savoir la fragmentation de la forme, la concision de la langue et la force dramatique des visions qui peuplent les poèmes. Si ces remaniements demeurent ponctuels dans l'anthologie *Vogelbrot*, ils vont être bien plus fréquents dans la seconde anthologie que Hubert Witt consacre à Rajzel Zychlinski.

D - *Di lider* : (re)traduire la poétique de Zychlinski

1 - Un nouvel éthos du traducteur

Lorsque Hubert Witt publie sa seconde anthologie, *Di lider / Die Gedichte*, un peu plus de vingt ans après l'anthologie *Vogelbrot*, ce dernier est devenu un traducteur du yiddish reconnu, non seulement en poésie (son anthologie *Der Fiedler vom Getto* a été rééditée jusqu'en 1993, près de trente ans après la première édition) mais aussi en prose (citons notamment sa traduction de *Fishke der krumer* d'Abramovitsh, ainsi que *Stempenyu*, de Sholem Aleykhem, publiée en 1989).

Rajzel Zychlinski s'est elle aussi, depuis la première anthologie, fait une place dans l'espace littéraire allemand, et ce grâce à Karina Kranhold qui a rédigé dans les années 1990 une thèse sur la vie et l'œuvre de la poétesse et a publié en parallèle deux ouvrages : une monographie, *Also das Alphabet vergessen ?* et une anthologie bilingue, *Gottes blinde Augen*. C'est avec la traductrice et universitaire que Hubert Witt a constitué cette nouvelle anthologie, rassemblant pour la première fois l'ensemble de l'œuvre poétique de Zychlinski jusqu'au recueil *Naye lider* de 1993, ainsi que quelques textes en prose.

Comme *Vogelbrot*, l'anthologie ne suit pas un ordre chronologique et est divisée en quatorze sections thématiques. Cette nouvelle anthologie se distingue cependant de la première par le nombre de poèmes sélectionnés, mais aussi par son format, puisqu'il s'agit cette fois-ci d'une anthologie bilingue avec le poème yiddish transcrit en caractères latins. L'ouvrage est donc remarquable par son ampleur, puisqu'il compte au total près de 1000 pages.

L'appareil paratextuel est lui aussi beaucoup plus fourni que dans la première anthologie : une vingtaine de pages sont consacrées à l'univers et la poétique de Zychlinski. À la différence de *Vogelbrot*, Hubert Witt revient cette fois-ci brièvement sur son projet traductif. Or, les propos tenus par le traducteur sont bien éloignés des premiers paratextes des années 1960 et 1970 :

Für die Übertragung ihrer Texte gibt Rajzel Zychlinski in dem Gedicht „Zwei Briefe“ einen wichtigen Hinweis: nichts sollte weggelassen, vor allem aber keinerlei Zierrat hinzugefügt worden. Der Übersetzer hat sich bemüht, diesem Grundsatz weitgehend zu folgen. Die Gegenüberstellung von Original und Übertragung drängt zu interlinearer Genauigkeit und ermöglicht zugleich gelegentliche Freiheiten (die vom Leser leicht kontrolliert werden können). Nicht immer ist die zeilengenaue Wiedergabe die beste Lösung, um Originaltreue zu erreichen¹.

Le contraste avec les premiers paratextes du traducteur Hubert Witt est frappant. D'une part, les propos ne laissent plus transparaître la même suspicion vis-à-vis de la traduction en allemand contemporain. Le traducteur ne semble plus osciller, comme dans sa première anthologie, entre transcription et traduction : le terme de « transposition » (« Übertragung »), employé à plusieurs reprises, semble indiquer que le geste traductif est désormais pleinement assumé. De fait, Hubert Witt est, au tournant des années 2000, un traducteur du yiddish incontournable. D'autre part, ce dernier ne fait plus mention, comme dans sa première anthologie *Der Fiedler vom Getto*, de son identité non-juive. La légitimité du traducteur ne semble donc plus pouvoir être mise en question.

Cette métamorphose de l'éthos du traducteur a pour corollaire un nouveau projet traductif, au centre duquel on ne trouve plus le littéralisme qui caractérisait les premières traductions. Car Witt ne revendique plus le calque syntaxique et lexical comme poétique de traduction, mais plutôt une recherche d'exactitude (« Genauigkeit »), guidée à la fois par la poétique de Zychlinski et par la présentation bilingue : le traducteur pointe ainsi la singularité de la langue de la poétesse, qui nécessite une attention portée à chaque terme et contraint le traducteur à la plus grande précision ; il s'agit d'éviter les suppressions mais aussi toute forme d'étoffement qui irait à l'encontre de la concision inhérente au style de Zychlinski. Cette nécessaire précision est aussi due selon Witt au choix de l'édition bilingue, qui engage le traducteur à rester au plus près du texte original. Mais, paradoxalement, c'est aussi sur cette présentation bilingue que s'appuie Hubert Witt pour revendiquer, dans le même temps, une

¹ Witt, Hubert, « Editorische Notiz », in Zychlinski, Rajzel, *Di lider, Die Gedichte 1928-1991: Jiddisch und Deutsch, op. cit.*, p. 917-918.

certaine liberté par rapport au texte yiddish – une liberté nouvelle (bien que ponctuelle) permise précisément par la présence du texte original, permettant au lecteur de « contrôler » la traduction. Bien que Witt continue de revendiquer une « fidélité » au poème yiddish, celle-ci ne suppose donc pas pour autant une traduction mot à mot ou « vers à vers ». Si, comme on l'a vu, dans la pratique, le traducteur du yiddish ne s'est jamais contraint à un simple mot à mot, c'est la première fois qu'il assume pleinement cette liberté.

Pour comprendre ce changement radical de discours de Witt sur la traduction, il convient de prendre en compte l'évolution de la position de Witt ainsi que l'évolution de la pratique de la traduction du yiddish en allemand en général, qui s'est à la fois multipliée et diversifiée à partir de la fin des années 1990, permettant aussi peut-être au précurseur qu'était Hubert Witt de repenser sa propre pratique.

Dans la mesure où ce nouvel ouvrage rassemble l'ensemble des œuvres de la poétesse jusqu'aux années 1990, on y retrouve la totalité des poèmes présentés dans la première anthologie *Vogelbrot*. Or, rares sont les traductions n'ayant pas été modifiées. Si ces modifications s'expliquent parfois par une version différente des poèmes yiddish sur laquelle s'est appuyé le traducteur, il s'agit la plupart du temps d'une retraduction de Hubert Witt à partir du même original. L'écart avec les premières traductions est tantôt infime, tantôt plus important ; les interventions du traducteur nous donnent quoi qu'il en soit un éclairage sur l'évolution de sa pratique traductive depuis le début des années 1980. La comparaison entre les différentes traductions permet de dégager deux grandes tendances : d'une part, un plus grand ancrage de la langue de traduction dans la langue allemande contemporaine ; d'autre part, la mise en place de stratégies traductives plus spécifiquement liées à la poétique de Zychlinski.

2 - Réinscrire la traduction dans la langue allemande

Au début de son parcours de traducteur, Hubert Witt affirmait s'opposer, pour ses traductions tant de la poésie yiddish que du moyen haut allemand, à une transposition dans la langue allemande contemporaine. Or, dans son anthologie *Di lider*, l'écart de la langue de traduction avec la langue allemande contemporaine est considérablement réduit : on constate en effet un détachement progressif de la lettre du poème yiddish et ainsi une forme de normalisation de la langue de traduction, tant au niveau lexical qu'au niveau syntaxique.

L'éloignement de la lettre yiddish apparaît dès le titre de l'anthologie : alors que, dans l'anthologie *Vogelbrot*, Hubert Witt avait traduit systématiquement les termes *lid/lider* par

*Lied/Lieder*¹, il les traduit désormais par *Gedichte*. L'effet de specularité entre les deux langues, que la présentation bilingue aurait rendu possible, est donc ici rompu. Hubert Witt semble donc avoir renoncé au principe énoncé dans la postface de son recueil de *Vogelweide*, à savoir privilégier la proximité phonique à l'exactitude sémantique. Alors qu'il semblait s'efforcer, dans sa première anthologie, de faire résonner le texte yiddish dans sa traduction, comme si celle-ci pouvait contenir le poème original, la présence effective du yiddish dans l'édition bilingue a de toute évidence libéré le traducteur de cette contrainte² qu'il s'était imposée.

L'éloignement de la lettre du poème yiddish au profit d'une plus grande précision semble avoir déterminé nombre de modifications opérées pour l'édition de la nouvelle anthologie. Prenons plusieurs exemples significatifs :

וואָס עלטער מיר ווערן, אַלץ לידיקער ווערן אין אונדזערע שטובן – די ווענט – מיר נעמן אַראָפּ אַ בילד נאָך אַ בילד.	<i>Vos elter mir vern, alts leydiker vern in undzere shtubn di vent – mir nemen arop a bild nokh a bild.</i> « Vos eltern mir vern », <i>Harbstike skvern</i> , p. 27.
--	--

Je älter wir werden, je leerer werden in unsern Stuben die Wände – Bild um Bild nehmen wir ab. « Je älter wir werden », <i>Vogelbrot</i> , p. 116.	Je älter wir werden, je leerer werden in unsern Häusern die Wände – Bild um Bild hängen wir ab. <i>Di lider</i> , p. 661.
--	---

¹ Voir par exemple le poème « Shraybn lider », traduit dans la première anthologie par « Lieder schreiben » ; dans la seconde anthologie, Witt modifia le titre par « Gedichte Schreiben », faisant ainsi résonner la citation d'Adorno à laquelle le poème de Zychlinski répond. Voir à ce sujet Puaud, Caroline, « Traduire la langue absente : l'œuvre de la poétesse yiddish Rajzel Zychlinski en langue allemande », in Litvan, Valentina, Placial, Claire (éds.), *Traces et ratures de la mémoire juive dans le récit contemporain*, Bern, Peter Lang, 2022, p. 235-247.

² Notons pourtant que le recueil *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, était aussi présenté en format bilingue ; la présence du texte original n'avait donc pas eu alors d'incidence sur la stratégie traductive de Hubert Witt.

<p>אזוי גייט מען אָוועק אין פֿרילינג פֿון אַ טײַך – העלפֿט אין הימל, העלפֿט אין וואַסער.</p>	<p><i>azoy geyt men avek in friling fun a taykh – helpft in himl, helpft in vaser.</i></p> <p>« Durkh a glezerner tir », <i>Shvaygdike tirn</i>, p. 45.</p>
---	---

<p>So geht man im Frühling von einem See – zur Hälfte im Himmel, zur Hälfte im Wasser.</p> <p>« Durch eine gläserne Tür », <i>Vogelbrot</i>, p. 111.</p>	<p>so geht man im Frühling von einem Fluss – halb im Himmel, halb im Wasser</p> <p><i>Di lider</i>, p. 470.</p>
---	--

<p>איזערנע, אָפֿגעריבענע טרעפֿן פֿירן אַרויס מיך פֿון ליידיקן סאַבוויי.</p>	<p><i>Ayserne, opgeribene trepn firn aroys mikh fun leydikn sobvey.</i></p> <p>« Leydiker sobvey », <i>Shvaygdike tirn</i>, p. 20.</p>
--	---

<p>Eiserne, abgeriebene Treppen führen mich aus der leeren Subway –</p> <p>« Leere Subway », <i>Vogelbrot</i>, p. 70</p>	<p>Eiserne, glattgewetzte Treppen führen mich aus der leeren Subway –</p> <p><i>Di lider</i>, p. 637.</p>
--	---

On voit bien comment, d’une édition à l’autre, la traduction s’éloigne de la sonorité du texte yiddish : l’objectif semble désormais la clarté, la précision et la justesse du texte et des images. Notons à cet égard que la nouvelle publication est aussi l’occasion pour Witt de corriger quelques erreurs de compréhension, notamment la traduction de *taykh*, traduit dans la première anthologie par *See* puis corrigé par *Fluss*.

On constate le même mouvement d’éloignement de la lettre du poème yiddish au niveau syntaxique : dans nombre de ces retraductions, Witt tend en effet à effacer les scories syntaxiques dues au calque du yiddish et à rétablir l’ordre des mots tel qu’on l’attend en allemand. En voici quelques exemples :

<p>אויפן קלויסטער־שפיץ די קראָ פֿרעסט אַ וואַלקן נאָך אַ וואַלקן.</p>	<p><i>oyfn kloyster-shpits di kro frest a volkn nokh a volkn.</i></p> <p>« Kunt a betler on fun veg », <i>Shvaygdike tirn, p.67.</i></p>
---	--

<p>Auf dem Klosterturm die Krähe frisst die kleinen grauen Wolken</p> <p><i>Vogelbrot, p. 7.</i></p>	<p>Auf dem Kirchturm hockt die Krähe, frisst die kleinen grauen Wolken.</p> <p><i>Di lider, p. 85.</i></p>
---	---

<p>ווייל ווי לאַנג דו שטייסט, שטיי איך אויך,</p>	<p><i>vayl vi lang du shteyst, shtey ikh oykh,</i></p> <p>« Mayn tfile tsum koymen » <i>Shvaygdike tirn, p. 27.</i></p>
--	---

<p>Weil, solange du stehst, steh ich auch,</p> <p>« Mein Gebet zum Schornstein », <i>Vogelbrot, p. 119.</i></p>	<p>Denn solange du stehst, steh auch ich</p> <p><i>Di lider, p. 657.</i></p>
--	---

<p>און ווייסע, באַרוועסע פֿרויען־פֿיס טראָגן אין דער נאַכט אַוועק די לעצטע שטיקער זון.</p>	<p><i>un vayse, borvese froyen-fis trogn in der nakht avek di letste shtiker zun.</i></p> <p>« Di letste shtiker zun », <i>Shvaygdike tirn, p. 71.</i></p>
--	--

<p>Und weiße nackte Frauenfüße, fort tragen sie in der Nacht die letzten Stücke Sonne.</p> <p><i>Vogelbrot, p. 18.</i></p>	<p>Und weiße, nackte Frauenfüße tragen in der Nacht die letzten Sonnenstücke fort.</p> <p><i>Di lider, p. 482.</i></p>
---	---

<p>קומען אָרעמע ווייבער אין וואַלד אַרײַן שישקעס קלײבן אין די זעק,</p>	<p><i>Kumen oreme vayber in vald arayn shishkes klaybn in di zek,</i></p> <p>« Oreme vayber in vald », <i>Shvaygndike tirn</i>, p. 183.</p>
--	---

<p>Kommen arme Weiblein in den Wald, sammeln Tannenzapfen in Säcke, « Arme Weiblein im Wald », <i>Vogelbrot</i>, p. 119.</p>	<p>Arme Frauen im Wald sammeln Tannenzapfen in Säcke, « Arme Frauen im Wald », <i>Di lider</i>, 485.</p>
---	---

Dans les retraductions de « Kunt a betler on fun veg » et « Oreme vayber in vald », l'adaptation est à la fois syntaxique (la place du verbe est modifiée) et lexicale (*Weiblein* devient *Frauen*, *Kloster* devient *Kirche*). On ne retrouve pas, dans ces nouvelles traductions, l'effet d'étrangeté qui caractérisait les premières traductions. L'autre conséquence de ces modifications est l'allègement de la phrase et du rythme : cela apparaît de façon manifeste dans les deux derniers exemples, où la phrase est simplifiée et débarrassée des lourdeurs syntaxiques.

Il ressort de ces modifications opérées par Witt des traductions à la fois plus claires, allégées et précises : la langue de traduction semble désormais plus facilement se couler dans la langue allemande, sans que celle-ci soit sans cesse mise à distance.

3 - L'étrangeté comme stratégie ciblée

Cependant, si l'effet d'étrangeté n'est plus prédominant dans cette nouvelle anthologie, il n'est pas pour autant complètement absent. La stratégie d'étrangement de l'allemand semble en revanche désormais être employée par Witt de façon plus ciblée : on la retrouve dans les poèmes dans lesquels le deuil et la mémoire de la Shoah n'ont plus uniquement cette « dimension cosmique » qui traverse l'ensemble de l'œuvre, comme le note Fleur Kuhn-Kennedy¹, mais relèvent de l'expérience concrète, intime. Prenons l'exemple du poème « Der september-vint », dans lequel la poétesse fait le récit, tout en allusions et ellipses, de la mort de son frère Yankev. On y retrouve les éléments caractéristiques de l'univers de Zychlinski, à savoir le lien quasi animiste au monde et à la nature qui porte, dans un temps suspendu, le deuil du frère :

¹Kuhn-Kennedy, Fleur, « Les mondes dépeuplés de Rajzel Zychlinsky », *Tsafon*, op. cit.

<p>דער סעפטעמבער-ווינט</p> <p>דער סעפטעמבער-ווינט חזרט מיין ברודער יעקבס לעצט געבעט: יאשעק, כ'וועל מיך באהאלטן בני דיר אין דער ליידיקער שאַפע, וועסט מיר בלויז ברענגען אַמאַל אַ ביסל וואַסער, אַ שטיקל ברויט, וועל איך איבערלעבן. נאָר יאַשעק, אונדזער פּוילישער שכן האָט געשוויגן. פֿאַלן פֿון די ביימער מיט די געלע בלעטער טויט – מיין ברודער יעקבס לעצטע רייד. אַלע ליידיקע שאַפעס פֿון דער וועלט שטיין איצט אויפֿגעפּראַלט און וואַרטן אויף מיין טויטן ברודער יעקב – ער זאָל קומען טרינקען וואַסער און עסן ברויט.</p>	<p><i>Der september-vint</i></p> <p><i>Der september-vint khazert mayn bruder yankevs letst gebet :</i> <i>Yashek, kh'vel mikh bahaltn bay dir</i> <i>in der leydiker shope,</i> <i>vest mir bloyz brengen amol</i> <i>a bissl vaser,</i> <i>a shtikl broyt,</i> <i>vel ikh iberleben.</i> <i>Nor yashek, undzer poylisher shokhn hot geshvign.</i> <i>Faln fun di beymer mit di gele bleter toyt –</i> <i>mayn bruder Yankevs letste reydt.</i> <i>ale leydike shopes fun der velt</i> <i>shteyn itst oyfgepralt</i> <i>un vartn oyf mayn toyt n bruder Yankev –</i> <i>er zol kumen trinken vaser</i> <i>un esn broyt.</i></p> <p><i>Harbstike skvern, p. 9.</i></p>
--	--

<p>Der Septemberwind</p> <p>Der Septemberwind wiederholt immer von neuem Jankews meines Bruders letzte Worte: Jasiek, ich werd mich bei dir verstecken, im leeren Schuppen, bring mir nur manchmal ein bissl Wasser, ein Stückl Brot, ich werd überleben. Aber Jasiek, unser polnischer Nachbar, schwieg. Mit den gelben Blättern tot von den Bäumen fallen meines Bruders letzte Worte. Alle leeren Schuppen der Welt stehen jetzt weit offen und warten auf meinen Bruder, er soll kommen Wasser trinken und Brot essen.</p> <p><i>Vogelbrot, p. 52.</i></p>	<p>Der Septemberwind</p> <p>Der Septemberwind wiederholt immer von neuem Jankews meines Bruders letztes Gebet: Jasiek, ich werd mich bei dir verstecken, im leeren Schuppen, bring mir nur manchmal ein bissl Wasser, ein Stückl Brot, ich werd überleben. Aber Jasiek, unser polnischer Nachbar, schwieg. Mit den gelben Blättern tot von den Bäumen fallen meines Bruders letzte Worte. Alle leeren Schuppen der Welt stehen jetzt weit offen und warten auf meinen Bruder Jankew, er soll kommen Wasser trinken und Brot essen.</p> <p><i>Di lider, p. 253.</i></p>
---	--

Les modifications effectuées entre les deux versions ont trait à l'agencement des vers : alors que Witt, dans la première traduction, avait découpé plusieurs vers, forçant ainsi la fragmentation de la strophe tout en atténuant l'aspect prosaïque de certains passages, le traducteur reprend globalement l'agencement du poème original dans la seconde version. Il semble que la présentation bilingue ait incité le traducteur à se rapprocher du découpage du

poème original ; de fait, la grande majorité des traductions de la nouvelle anthologie contiennent le même nombre de vers que dans le poème yiddish.

En revanche, nulle modification au niveau syntaxique et sémantique, à l'exception du terme *gebet*, traduit de façon plus juste par *Gebet* et non *Worte*. Alors que Witt s'est efforcé de « normaliser » la langue de traduction de cette nouvelle anthologie, le traducteur préserve, pour ce poème, les effets d'étrangeté qui ponctuent nombre de vers : il conserve les apocopes (« werd ») et les suffixes en -l (« bissl », « Stückl »), faisant ainsi résonner le yiddish dans les paroles du frère. De même, au niveau syntaxique, Witt maintient des structures peu usitées : relevons par exemple l'antéposition du syntagme nominal « Jankews meines Bruders » ou bien la phrase annonçant la mort du frère : « Mit den gelben Blättern tot von den Bäumen / fallen meines Bruders letzte Worte ». Ici, la syntaxe allemande se fait d'ailleurs plus complexe et heurtée que la syntaxe yiddish. L'effet d'étrangeté n'est donc pas, dans ce poème, la simple conséquence d'un calque syntaxique et lexical : il est avant tout construit par le traducteur et devient une véritable stratégie traductive. Tout se passe comme si la langue allemande classique ne pouvait porter la parole des victimes et devait, dans les poèmes allant au plus près de l'expérience de la catastrophe, être mise à distance¹.

On n'a donc pas affaire, dans cette nouvelle anthologie, à un changement radical de stratégies traductives ; celles-ci se font cependant moins systématiques et davantage adaptées à la singularité de chaque poème.

4 - Traduire une langue, traduire un poème

a - Condenser, fragmenter

C'est sans doute cette attention particulière portée à la langue poétique de Zychlinski qui caractérise les nouvelles traductions de l'ouvrage *Di lider*. L'un des traits caractéristiques relevé par Hubert Witt dans sa postface est la concision de la langue, qui, conformément au vœu de la poétesse, contraint le traducteur à ne procéder à aucun ajout ni étoffement. À la lecture de ces nouvelles traductions, on constate que le traducteur ne se contente pas de ne rien ajouter : il tend en réalité à renforcer cette concision par ses choix traductifs. L'une des techniques employées est le recours au *Kompositum*, qui renforce tout à la fois la brièveté et la

¹ Cette mise à distance de l'allemand dans la traduction de la poésie de la Shoah est en réalité un trait saillant de l'œuvre traductive de Witt que l'on constate dès le début de sa pratique. Voir par exemple sa traduction d'un extrait de *Dos lid fun oysgehartem yidishn folk* de Katzenelson dans l'anthologie *Der Fiedler vom Getto* : Witt force alors l'étrangement de la langue allemande au point que le texte devient, dans certains passages, difficilement compréhensible.

densité de la poésie de Zychlinski. Si Hubert Witt y avait déjà recours dans la première anthologie de façon ponctuelle (le titre de l'anthologie, *Vogelbrot*, traduction du titre d'un poème de Zychlniki, « Broyt far di feygl », en est un parfait exemple), il tend à l'employer de façon plus régulière dans la seconde anthologie. Relevons un exemple d'ajout de *Komposita* :

<p>זיי וועלן אנטרינקען דאָס זאַלץ און איבערבעטן דעם הימל מיט ווייסע זיינער פֿון די טויטע.</p>	<p><i>Zey veln ontrinken dos zalts un iberbetn dem himl mit vays zeyner fun di toyte.</i></p> <p>« Di oreme », <i>Shvaygdike tirn</i>, p. 100.</p>
---	--

<p>Sie werden das Salz tränken und den Himmel um Verzeihung bitten mit den weißen Zähnen der Toten.</p> <p>« Die Armen », <i>Vogelbrot</i>, p. 85.</p>	<p>Sie werden das Salz tränken und den Himmel um Verzeihung bitten mit weißen Totenzähnen.</p> <p><i>Di lider</i>, p. 593.</p>
--	--

De même, dans l'extrait du poème « Di letste shtiker zun » analysé plus haut, le syntagme nominal « die letzten Stücke Sonne » est devenu, dans la deuxième version de la traduction, « Die letzten Sonnenstücke ». Le choix du traducteur de remplacer les syntagmes au génitif par des *Komposita* tend à condenser la langue mais aussi à apporter une profondeur sémantique et une épaisseur (parfois énigmatique) aux images qui surgissent des poèmes, offrant ainsi un contrepoint à la simplicité et la limpidité apparentes de la langue de Zychlinski. Cela étant, il faut noter que la poétesse elle-même recourt de façon récurrente à ce type de compositions nominales (citons par exemple le titre du poème « Der september-vint » ainsi que le titre du recueil *Di november-zun*) alors même que celles-ci sont bien moins fréquentes en yiddish qu'en allemand. Tout compte fait, ces choix traductifs placent les nouvelles traductions de Witt dans la continuité de la poétique de Zychlinski.

Le travail de retraduction, orienté vers cette quête de concision et de densité, a aussi consisté en un travail de fragmentation. Cette fragmentation formelle est constitutive de l'œuvre de Zychlinski, qui organise ses poèmes en vers libres de longueur variable, certains n'étant constitués que d'une ou deux syllabes. Par ailleurs, on l'a dit, ce morcellement de la langue tend à s'accroître au fil des recueils. Dès la première anthologie, Witt avait eu tendance à disloquer les vers, rallongeant ainsi parfois les poèmes traduits de quelques vers par rapport au poème original. Or, dans l'anthologie bilingue, Witt s'est semble-t-il attaché à conserver autant que possible le même nombre de vers dans le poème yiddish et le poème

allemand. Ce n'est donc pas par la division des vers, mais bien plutôt par leur réagencement que Witt a pu maintenir cet effort de fragmentation et de déconstruction de la forme du poème traduit, notamment par l'ajout d'enjambement, rejet ou contre-rejet :

<p>זאלן קילן מינינע מידע פֿיס דער הייליקער סוויאָגע־טייך. דער טייך וועט זיך פֿאַרדרייען אַרום אונדזערע טעג.</p>	<p><i>Zol kiln mayne mide fis der heyliker svyage-taykh. Der taykh vet zikh fardreyen arum undzere teg.</i></p> <p>« Dort vu di Svyage », <i>Shvaygdike tirn</i>, p. 127.</p>
---	---

<p>Soll der heilige Swjagafluss meine müden Füße kühlen, der Fluss wird sich um unsere Tage winden –</p> <p>« Dort wo die Swjaga », <i>Vogelbrot</i>, p. 105.</p>	<p>Soll der heilige Swjagafluss meine müden Füße kühlen, der Fluss wird sich um unsere Tage winden –</p> <p><i>Di lider</i>, p. 379.</p>
---	--

Tandis que, dans le poème yiddish comme dans la première traduction, l'enjambement entre les vers (bien que placé différemment du fait de l'infinitif) se fait avec une grande fluidité qui suggère la douce sinuosité du fleuve, l'enjambement de la deuxième version, légèrement décalé, se fait de façon plus heurtée, le vers « der Fluss wird » restant comme en suspens.

<p>ווען איך וועל לעבן אין ערגעץ נישט, וועל איך שרייבן לידער אויפֿן וואַסער, און בויען שלעסער אין זאַמד.</p>	<p><i>Ven ikh vel lebn in ergets nisht, vel ikh shraybn lider oyfn vaser, un boyen shleser in zamd.</i></p> <p>« Ven », <i>Shvaygdike tirn</i>, p. 58.</p>
---	--

<p>Wenn ich im Nirgendwo lebe, werd ich Lieder auf das Wasser schreiben und bau Schlösser in den Sand.</p> <p>« Wenn », <i>Vogelbrot</i>, p. 144.</p>	<p>Wenn ich im Nirgendwo lebe, werd ich Gedichte aufs Wasser schreiben und bau Schlösser in den Sand.</p> <p><i>Di lider</i>, p. 763.</p>
--	---

Ce deuxième exemple offre un précipité de l'évolution de l'œuvre traductive de Hubert Witt : l'éloignement de la lettre des vocables yiddish (« Lieder » devient « Gedichte »), une plus grande concision (« auf das Wasser » devient « aufs Wasser », une contraction semblable au

yiddish « oyfn ») et une déconstruction formelle par le jeu des enjambements (en l'occurrence un contre-rejet permettant d'ouvrir le deuxième vers par le terme « Gedichte »), là où le poème yiddish et la première traduction offrent une certaine harmonie entre unité métrique et syntaxique.

Ces infimes réagencements font donc partie de ces « libertés » prises par rapport au poème yiddish que le traducteur évoque dans sa postface. En réalité, Hubert Witt avait déjà pris des libertés – sous une autre forme – par rapport au texte yiddish dans *Vogelbrot*, mais l'absence à la fois du poème yiddish et de paratexte du traducteur les rendait plus difficilement discernables. Dans cette seconde anthologie, bien que ces interventions demeurent discrètes et dissimulées en partie par un nombre de vers équivalent entre poème original et traduction, elles sont facilement observables pour tout lecteur attentif – une façon pour le traducteur de nous rappeler sa présence, désormais pleinement assumée. Paradoxalement, il semble que la présentation bilingue permette d'une certaine façon à la traduction d'acquiescer une nouvelle autonomie.

b - Poétique de la vision en traduction

Dès l'anthologie *Vogelbrot*, Witt avait montré une attention particulière aux visions qui surgissent des poèmes de Zychlinski. Le traducteur poursuit ce travail d'accentuation et de dramatisation des images dans la dernière anthologie. Prenons l'exemple de la traduction du poème « Dos geshtalt fun a fremdn ». Le poème étant absent de l'anthologie *Vogelbrot*, il s'agit de la première traduction par Hubert Witt . Voici la traduction proposée par Witt :

<p>דאָס געשטאַלט פֿון אַ פֿרעמדן</p> <p>דאָס געשטאַלט פֿון אַ פֿרעמדן, אַ פֿאַרבייגער, וואָס האָט זיך היינט פֿאַרפלאַנטערט מיט מיין אָפּשפיגלונג – אין אַ שפיגל – וועט זיך שוין קיינמאָל נישט אַרויספלאַנטערן. ווי פֿון אַ שטיין געוואָרפֿן אין אַ טײַך וועלן זיך די אויפֿגעוועקטע כוואַליעס אין רוים שפּרייטן וויגן וועלן – מײַנע לאַנגע, גרינע האַר וועלן אייביק שוין שווענקען אין די פֿאַרוואַלקנטע אויגן פֿון פֿרעמדן.</p>	<p><i>Dos geshtalt fun a fremdn</i></p> <p><i>Dos geshtalt fun a fremdn, a farbaygeyer, vos hot zikh haynt farplontert mit mayn opshpiglung in a shpigl – vet zikh shoyrn keynmol nisht aroysplontern. Vi fun a shteyn gevorf in a taykh veln zikh di oyfgevekte khvalyes in roym shpreytn, vign, veln --- mayne lange, grine hor veln zikh eybik shoyrn shvenken in di farvolknte oygn fun fremdn.</i></p> <p><i>Harbstike skvern, p. 13.</i></p>
--	--

Die Gestalt eines Fremden

Die Gestalt eines Fremden,
der vorbeiging,
hat sich heut
in mein Spiegelbild verirrt
und findet nie mehr hinaus.
Ein Steinwurf
in den Fluss
weckt die Wellen:
die Kreise wiegen und wogen –
meine langen, grünen Haare,
ewig werden sie treiben
in den bewölkten Augen
des Fremden.

Di lider, p. 460.

Le poème débute par le récit d’une scène quotidienne, deux reflets qui se croisent dans un miroir : mais, comme un papillon épinglé, la silhouette de l’inconnu ne peut s’échapper du reflet, ni de la vision poétique dans laquelle bascule alors le poème : comme dans le poème « Der regn zingt », ce moment où une scène quotidienne bascule en une vision se matérialise dans le texte par le tiret à la fin du vers 5 et le passage au futur dans le vers suivant, qui fige l’instant et condamne la silhouette de l’inconnu à errer à jamais dans le reflet du sujet poétique.

Cette vision amorcée au vers 6 se déploie dans la dernière partie du poème. La comparaison de cette rencontre furtive avec le jet d’une pierre dans l’eau et des vagues ainsi produites ouvre un nouvel espace : le miroir devient alors surface liquide habitée par le sujet poétique qui ressemble désormais à Ophélie ou à une créature mythologique, une nymphe qui

rappelle l'ondine dont la chevelure verte ondoie à l'image des vagues du fleuve. Le poème se clôt sur la vision de l'inconnu non pas prisonnier de l'ondine, mais du souvenir de la rencontre¹, instant fixé et marqué dans son regard par le sujet poétique, à l'image du poème qui fixe l'instant de la scène dans l'éternité.

La singularité du poème vient de l'enchevêtrement complexe des images. On glisse en effet sans cesse d'une vision à l'autre : du miroir à la surface du fleuve, du sujet poétique à la créature mythologique, des vagues à la chevelure ondoyante de celle-ci... Ce sont aussi les strates temporelles qui se chevauchent, du passé de la scène au futur fixé par le poème.

Si l'on compare l'apparence formelle du poème original transcrit et celle du poème traduit, on constate d'emblée une plus grande concision de la traduction par rapport au poème yiddish : les vers sont plus brefs et l'ensemble plus homogène. Cette plus grande concision n'est pas due à des suppressions au niveau sémantique : fidèle au principe d'exactitude qui a guidé son travail traductif dans cette anthologie, Witt ne procède à aucune suppression ; l'ensemble des images est rigoureusement rendu. Les interventions du traducteur se situent en réalité à un autre niveau : si les vers sont plus brefs, c'est en premier lieu parce que le traducteur a modifié le jeu des temps au sein du poème. Si, comme dans le poème yiddish, la scène initiale est racontée au passé (« hat sich heut / in mein Spiegelbild verirrt ») et la vision finale au futur (« ewig werden sie treiben »), le reste du poème est au présent. Ce changement permet de condenser les vers, puisqu'il évite le recours à un temps composé. Le vers 6 en est un bon exemple : « vet zikh shoyn keynmol nisht aroysplontern » devient en traduction « und findet nie mehr heraus ». Mais le changement de temps modifie aussi plus profondément la lecture du poème : on l'a vu, c'est le passage du passé au futur qui marque le passage de la scène racontée à la vision, également matérialisé par le tiret. Or, dans la traduction, en raison de l'absence de tiret et du recours au présent, ce moment de bascule n'est plus marqué concrètement dans le texte : on glisse de façon fluide, par l'ajout du « und » (qui, à l'inverse du tiret, assure le lien entre les deux éléments) de la scène racontée (la rencontre des deux reflets) à la vision (le reflet de l'inconnu prisonnier à jamais du miroir), sans qu'il soit désormais possible de distinguer l'une de l'autre.

Cette porosité entre la scène et la vision poétique se confirme dans les vers suivants ; mais cette fois-ci, les interventions du traducteur ne se limitent pas au changement de temps.

¹ La rencontre furtive avec un passant (« a farbaygeyer ») fixée par le poème rappelle le poème de Baudelaire, « À une passante ».

En effet, si Witt conserve l'image de la pierre jetée dans le fleuve, il supprime l'outil de comparaison « vi ». L'image n'est donc plus un comparant qui permet d'introduire la vision finale ; elle devient vision poétique à part entière. Le poème traduit ne fait plus la distinction entre les vagues du fleuve et les vagues produites dans l'espace de la rencontre (« di oyfgevekte khvalyes in roym ») : « Ein Steinwurf / in den Fluss / weckt die Wellen: /die Kreise wiegen und wogen – ». Dès le vers 7, l'espace de la rencontre devient soudain non plus le miroir mais le fleuve habité par le sujet poétique à la chevelure verte. Le poème bascule d'un espace (le miroir) à l'autre (le fleuve) sans la transition permise, dans le poème yiddish, par l'analogie.

Le travail de traduction consiste ici clairement en un travail de condensation. Si l'effort de concision semble à première vue simplifier l'enchevêtrement complexe des strates temporelles et des images, la traduction en vient finalement à brouiller les frontières entre comparant et comparé, scène racontée et images : celles-ci, qui participent désormais toutes de la vision poétique, surgissent de façon immédiate et acquièrent ainsi une nouvelle puissance dramatique et visuelle.

Cette traduction – ou plutôt cette recréation poétique – donne à voir le chemin parcouru par Hubert Witt depuis ses premières traductions du yiddish. Pourtant, s'il y a bien, entre les années 1960/70 et les années 2000, une rupture nette quant au discours que tient le traducteur (littéralisme revendiqué au départ, puis liberté assumée), dans la pratique, on ne constate pas non plus d'opposition radicale : les premières traductions ne constituaient pas de simples mot à mot, et certaines stratégies traductives employées dans la seconde anthologie étaient déjà présentes, bien que de façon beaucoup plus discrète et ponctuelle, dans l'anthologie *Vogelbrot*. Cependant, l'évolution du rapport qu'entretient Witt avec l'étrangeté de la langue constitue bien un véritable tournant dans sa pratique de traduction.

Le travail de relecture et de correction effectué par Karina Kranhold, qui avait publié quelques années plus tôt sa propre anthologie de l'œuvre poétique de Zychlinski, explique en partie ce tournant observé entre les traductions et retraductions, à savoir le passage d'une recherche de proximité phonique à la quête d'exactitude sémantique. De fait, cette grande précision sémantique caractérise le travail traductif de la traductrice et universitaire spécialiste de Zychlinski.

Alors que le traducteur avait refusé, pour l'ouvrage *Vogelbrot*, d'effectuer les modifications demandées par les lecteurs de la maison d'édition, il a finalement renoncé, dans

l'anthologie *Di lider*, à l'effet d'étrangeté qui animait la plupart de ses premières traductions. L'évolution du travail effectué par Hubert Witt montre ainsi que, contrairement à ce que pouvait affirmer Antoine Berman (et comme nous avons déjà pu le constater avec les traductions d'Efrat Gal-Ed), les nouvelles traductions ne tendent pas toutes vers davantage de littéralité. À cet égard, les récits de plusieurs traductrices du yiddish, à l'instar de Carole Matheron-Ksiazenicer ou Kathryn Hellerstein, témoignent bien plutôt du cheminement inverse : le littéralisme, caractéristique de leurs premières traductions du yiddish, a en effet été considéré rétrospectivement par la traductrice française comme le résultat d'une fascination « naïve » pour la prétendue altérité radicale de la langue¹; pour la traductrice américaine, ces premières traductions littérales étaient la conséquence des difficultés de compréhension auxquelles elle avait dû faire face lors de son premier travail sur les textes de Kadye Molodowsky², l'étrange complexité de la traduction étant d'une certaine façon à l'image de l'opacité qui se dégageait du texte yiddish pour la jeune lectrice et traductrice qu'elle était alors.

Hubert Witt n'est quant à lui jamais revenu explicitement sur ce changement de perspective dans son travail de traduction du yiddish. On l'a vu, chez lui, cette tentation du calque était intimement liée à sa pratique de traduction du moyen haut allemand – et donc, aussi, à la proximité des langues yiddish et allemande. A-t-elle également été la conséquence d'une fascination première pour cette langue qui lui était radicalement étrangère ? On ne saurait l'affirmer.

En tout cas, l'abandon de ce principe de littéralité et d'étrangeté n'a pas eu pour unique conséquence des traductions plus exactes au niveau sémantique. Car tandis que le

¹ Revenant sur son parcours de traductrice du yiddish vers le français, Carole Ksiazenicer-Matheron évoque une première période durant laquelle sa pratique traductive, influencée par la conception de la traduction de Benjamin, consistait à faire résonner et entrevoir le yiddish dans la traduction française. : « Ce fut l'époque de la traduction-calque, tentative d'utopique fidélité à la langue-source, que nous voulions [...] faire sentir, en transparence, dans sa rugueuse nodosité, sous l'écorce ductile du français [...] ». La traductrice voit dans ce parti pris le « signe de son inexpérience » mais aussi d'une « fascination quelque peu naïve pour la langue “autre” », et constate que cette « traduction-calque » donnait paradoxalement à la langue traduite un certain maniérisme. Cette fidélité s'est par la suite « déplacée sur la langue de réception [...] ». Ksiazenicer-Matheron, Carole, « De la trahison », *Translittérature*, n°10, 1995, p. 61-63.

² L'universitaire et traductrice Kathryn Hellerstein évoque dans un article les conseils donnés par la poétesse Chana Bloch à la suite de ses premières tentatives de traduction des poèmes de Molodowsky : « [...] Chana had the decency to add three closely typed pages of sample lines from my manuscript that “sound ‘translated’” and for which she urged me to “find a freer, more idiomatic expression.” Looking through this list now, I laugh, embarrassed, at the clumsiness of my versions [...] What was I thinking? In retrospect, I realize that I wasn't thinking. I was so close to the knotty, impossible process of extracting meaning from Molodowsky's Yiddish, with three dictionaries on my knees, that I had altogether lost my sense of how to write poetry ». Hellerstein, Kathryn, « A Poet- Translator Writes a Reader's Report: What Chana Bloch Taught Me », *Shofar*, n°36.2, 2018, p. 33-41, ici p. 35-36.

travail traductif de Witt s'est éloigné de la lettre du poème yiddish, il s'est rapproché de la singularité de la poétique de Zychlinski – en témoigne le travail sur le jeu des images et des visions tel qu'on a pu l'observer dans la dernière traduction analysée. Dans ses traductions les plus réussies, l'effort du traducteur semble tendu vers une poétique de traduction qui soit à même de répondre à la poétique de Zychlinski. On avait pointé la difficulté de traduire ces brefs poèmes qui s'imposent dans toute leur évidence et leur limpidité : le traducteur a relevé l'épreuve de la traduction en accentuant certains traits stylistiques de l'œuvre yiddish. Le geste traductif de Witt ne consiste alors plus en un calque allemand du poème yiddish, mais constitue bien plutôt le prolongement, voire parfois la radicalisation du geste poétique de Zychlinski. Hubert Witt avait commencé par traduire une langue ; il finit par traduire un poème.

Conclusion

Dos geshtalt fun a fremdn

Le poème de Zychlinski « *Dos geshtalt fun a fremdn* », poème d’une rencontre avec la « figure d’un étranger », déploie une image qui permet semble-t-il de toucher du doigt ce qui se joue dans la traduction du yiddish en allemand. La réflexion sur l’acte de traduction passe souvent par la métaphore ; dans les discours modernes sur la traduction, c’est l’imaginaire de la transparence, par la métaphore de la vitre ou du verre, qui prédomine. Pourtant, comme le rappelle Solange Arber,

La transparence est inévitablement une métaphore orientée : de quel côté se tourne le regard, là est la question. Le texte traduit est-il transparent par rapport au lecteur cible qui peut lire l’œuvre comme s’il y avait directement accès ? ou bien est-il transparent par rapport au texte original dans la mesure où celui-ci se donne à voir comme traduction ?¹

Dans le poème de Zychlinski, cependant, la rencontre avec la figure étrangère ne se fait pas, comme dans d’autres poèmes de la poétesse yiddish, à travers une vitre mais à travers un miroir, dans lequel les deux reflets se croisent. Or, la métaphore du miroir permet de penser la traduction autrement. À la différence de la métaphore de la vitre, cette image rappelle que la traduction ne permet pas seulement d’accéder, par transparence plus ou moins grande, à l’autre, mais qu’elle est aussi l’occasion, pour la langue et la culture d’accueil, de se regarder². Le reflet de l’étranger est quant à lui fait prisonnier du reflet du sujet poétique ; dans le même temps, la contemplation du sujet est troublée par la figure de l’autre. La vision déployée par Zychlinski peut ainsi donner à voir ce qui est en jeu dans cette rencontre qu’est la traduction, à la fois pour la culture traduite, désormais prise dans la culture d’accueil, dans ses fantasmes et ses projections, mais aussi pour la culture d’accueil, conduite à se regarder autrement.

¹ Arber, Solange, « Traduire “sous verre” ou “à la vitre” : l’imaginaire de la transparence en traduction », *Itinéraires*, *op. cit.*.

² L’universitaire et traductrice Kathryn Hellerstein, partant du poème de Rokhl Korn « *Fun yener zayt lid* », pense la traduction précisément à partir du glissement de l’image de la vitre à celle du miroir : « I would like to transform Korn’s image of the poem as a window, through which the past continues to live, into a figure for the translation, through which a poem in its original language continues its life in a different language. As time passes, the light shifts, and the glass of the window, no longer transparent, does not reveal the original poem and its culture, but rather reflects the translation and its world ». Hellerstein, Kathryn, « On the Other Side of the Poem: Translating Yiddish Poems by women », in Berger, Shlomo, (éd.), *The Multiple Voices of Modern Yiddish Literature*, Amsterdam 2007 Amsterdam, Menasseh ben Israel Institute, 2007, p.56-76, ici p. 56.

Le point de départ de notre étude était une double impossibilité : l'impossibilité de traduire le yiddish, devenu à la suite de la Shoah une langue à la fois sacrée et taboue, et l'impossibilité de traduire en allemand, la langue devenue langue des assassins. Notre approche historique a permis de comprendre l'introduction et l'intégration de la poésie yiddish dans l'espace germanophone. L'histoire a débuté par les premières initiatives isolées de traducteurs témoins et survivants du génocide et s'est poursuivie par l'intégration progressive de la littérature yiddish en Allemagne au moment de l'émergence d'une mémoire de la Shoah, jusqu'à la reconnaissance et la canonisation de certains poètes. Cette histoire, faite tantôt de moments d'accélération, tantôt de temps morts, se dessine donc à la lumière de l'évolution des sociétés germanophones, de leur capacité à observer leur propre passé dans le miroir tendu par les traductions du yiddish. C'est aussi une histoire jalonnée par des rencontres, parfois inattendues, entre agents littéraires, des rencontres qui ont déterminé en partie la temporalité de la diffusion de la poésie.

Si l'on a pu constater qu'il était possible, malgré tout, de traduire le yiddish en allemand, et ce, dès l'immédiate après-guerre, la traduction ne constitue pas pour autant la résolution du conflit entre les langues et les cultures. Les ouvrages qui constituent notre objet d'étude matérialisent au contraire la persistance de ces conflits à différents niveaux. D'une part, l'étude de la genèse de ces recueils et anthologies a mis en lumière les divers conflits entre les agents culturels et littéraires, que l'on songe aux réticences ou aux refus exprimés par des instances culturelles ou par des poètes yiddish face à ces projets de traduction, mais aussi au passage en force de certains éditeurs et traducteurs allemands. D'autre part, les textes qui entourent les traductions continuent, jusqu'au début du XXI^e siècle, à pointer les différends entre les langues allemande et yiddish. Enfin, cette dimension conflictuelle est apparue par l'analyse de la pratique traductive elle-même. Car il ne faut pas voir seulement dans l'acte de traduction la preuve d'un dialogue possible entre les langues ; certaines stratégies traductives ne cessent au contraire de rappeler l'étrangeté radicale, le gouffre qui sépare les deux langues, leurs cultures et leurs histoires. Cette dimension « agonique » de la traduction du yiddish en allemand a cependant évolué et s'est transformée jusqu'au début du XXI^e siècle, époque où les rapports entre les langues yiddish et allemande se reconfigurent : si l'on ne pense plus l'allemand et le yiddish seulement à partir du couple langue des victimes / langue des assassins, la question du rapport à l'altérité et à la différence culturelle reste cependant centrale.

Nous avons, au début de ce travail, mis l'accent sur le fait que l'on ne pouvait aborder l'histoire des traductions du yiddish dans l'espace germanophone de la même façon que pour

une autre aire culturelle. L'étude a permis de mettre au jour la singularité de cette histoire, tout en soulignant l'influence des autres espaces linguistiques.

Le rapport à la culture juive et yiddish dans l'espace germanophone a été, après 1945, en partie déterminé par les États-Unis. D'une part, l'engouement autour de la culture des Juifs d'Europe de l'Est dans l'Allemagne divisée à partir des années 1960, qui a permis la publication des premières anthologies de poésie yiddish, est un phénomène culturel qui a vu le jour de l'autre côté de l'Atlantique. D'autre part, la représentation de la littérature yiddish qui domine dans la seconde moitié du XX^e siècle dans l'espace germanophone, une littérature devenue métonymie d'un monde englouti, n'est pas non plus propre à l'espace germanophone. Si l'histoire de l'introduction et de la réception de la littérature yiddish en Allemagne fait écho à celle des États-Unis, sa spécificité provient de la double influence des États-Unis et du Bloc de l'Est entre les années 1960 et 1980, qui a permis finalement une certaine diversité dans les auteurs représentés.

La singularité de l'histoire des traductions du yiddish en Allemagne réside cependant moins dans le choix des œuvres introduites que dans le profil des traducteurs allemands après 1945 et dans la fonction politique et sociale qu'a pu remplir la traduction au moment de l'émergence d'une mémoire de la Shoah. Penser le geste traductif comme geste mémoriel n'est pas propre à l'espace germanophone ; mais il est clair que l'histoire de l'Allemagne a renforcé la dimension sociale et politique attachée à la traduction, et, *in fine*, l'inscription de certains ouvrages de poésie yiddish dans la culture d'accueil. Écrire sur le yiddish, traduire le yiddish, c'est aussi dire quelque chose sur l'Allemagne, passée ou présente. Cette fonction sociale a en outre déterminé le profil des premiers traducteurs en Allemagne, souvent non-juifs, et fait de la traduction du yiddish, des années 1960 aux années 1990, une aventure avant tout collective, tout particulièrement en RDA.

Enfin, la spécificité de l'histoire des traductions du yiddish en allemand réside bien sûr dans la pratique traductive en tant que telle. Le rapport singulier qui unit le yiddish et l'allemand, tant au niveau linguistique qu'au niveau historique, informe les stratégies des traducteurs de langue allemande, sans pour autant les uniformiser : ainsi, un même discours sur le rapport du yiddish à l'allemand a pu conduire à des techniques de traduction radicalement différentes. Ce qui est sûr, c'est que la proximité des langues multiplie les possibilités offertes mais aussi les difficultés posées par la traduction. Pourtant, en dépit des problèmes bien spécifiques posés par la traduction du yiddish vers l'allemand, les pratiques traductives se font aussi écho d'une langue à l'autre. Nous avons pu montrer comment certaines traductions allemandes dialoguaient notamment avec les traductions anglaises,

certaines traducteurs s'inspirant même explicitement de celles-ci ; nous avons par ailleurs pointé des parallèles dans l'évolution du parcours et du travail des traducteurs de langue allemande, anglaise et française. Une étude croisée des pratiques traductives du yiddish vers différentes langues permettrait de discerner de façon plus précise ces interactions entre les traducteurs, mais aussi entre leurs œuvres traductives.

La deuxième partie de notre travail a mis en lumière l'évolution de la pratique de la traduction depuis 1945. Dans l'introduction de cette seconde partie, nous nous demandions, à partir de la réflexion d'Antoine Berman sur la retraduction, comment interpréter l'histoire des traductions de poésie yiddish en allemand : peut-on considérer cette histoire comme nécessairement progressiste, allant de premières traductions défailtantes vers des « grandes » traductions ? Plutôt que de classer les œuvres de notre corpus entre « traduction défailtante » et « grande traduction », nous avons préféré montrer comment chaque traduction répond de façon singulière à l'original en déployant une potentialité inhérente au texte yiddish. En outre, nous avons pu constater dans les chapitres consacrés aux traductions d'Itzik Manger et de Rajzel Zychlinski que les retraductions ne tendent pas nécessairement, comme l'affirmait Antoine Berman, vers davantage de littéralité : le cas de la reprise d'une traduction par un même traducteur semble plutôt l'occasion d'un travail sur la langue traduisante, un travail d'appropriation de celle-ci qui tend à réduire l'effet d'étrangeté qui caractérisait la première traduction. C'est le signe, selon nous, d'une meilleure connaissance de la langue à traduire, devenue plus proche, mais aussi d'une plus grande confiance dans le geste traductif et dans la possibilité de faire dialoguer les langues yiddish et allemande. À la lumière de l'analyse des pratiques traductives des années 1950 aux années 2010, d'autres tendances se dessinent. La meilleure connaissance du yiddish des traducteurs allemands, désormais mieux formés, a parfois permis de corriger certaines faiblesses perceptibles dans les premières traductions réalisées par des autodidactes. Par ailleurs (et c'est là aussi une conséquence de la formation des traducteurs), nous avons pu observer une plus grande attention portée à la dimension culturelle dans laquelle s'inscrivent les poèmes yiddish, transmise peu à peu au fil des retraductions. Si la pratique de la traduction littérale se fait plus rare à partir de la fin des années 2000, cette plus grande attention portée à la traduction de la culture va en revanche de pair avec un travail de l'altérité dans la langue traduisante, notamment par le choix de la non-traduction, le refus de la transposition ou de l'effacement des spécificités culturelles. Les traductions les plus récentes témoignent en outre d'un nouveau regard porté sur la singularité poétique de chaque œuvre : la position traductrice de chacun des traducteurs s'exprime dès

lors moins par rapport à la langue yiddish en général que par rapport à une poétique en particulier. C'est là une autre évolution marquante dans l'histoire des traductions de la poésie yiddish : il s'agit désormais moins de traduire une langue qu'une œuvre singulière. Alors que les toutes premières traductions remplissaient une fonction politique et culturelle qui tendaient à distordre, voire à manipuler l'œuvre à traduire, les ouvrages traduits durant la dernière décennie semblent permettre peu à peu l'ouverture vers ce qui fait la spécificité d'une œuvre littéraire.

Ce nouveau rapport aux œuvres yiddish est aussi le signe de la reconnaissance et de la canonisation de la poésie yiddish par l'espace littéraire germanophone. La reconnaissance de la littérature yiddish en tant que partie intégrante de la *Weltliteratur* a été un enjeu majeur des réflexions et débats au sein du *Yiddishland* dans les années 1930 : comme le rapporte Efrat Gal-Ed, pour l'écrivain et critique littéraire Shmuel Niger, c'est la large « réception » d'une littérature au-delà des frontières d'une aire culturelle, réception motivée par la « curiosité », « l'intérêt » et « l'admiration », qui marque l'entrée d'une littérature dans la *Weltliteratur*¹. Cet intérêt de la part des « littératures centrales » pour la littérature yiddish a mis du temps à véritablement éclore. Le décalage temporel entre les traductions de l'allemand vers le yiddish et les traductions du yiddish vers l'allemand, sur lequel il conviendrait de se pencher plus en détail, témoigne des enjeux politiques et des rapports de force qui sous-tendent nécessairement ces transferts culturels. Et pourtant, la littérature yiddish, par sa dimension transnationale, mais aussi, précisément, par les contacts que les écrivains yiddish n'ont eu de cesse d'entretenir avec les courants littéraires occidentaux, est de toute façon une *Weltliteratur* par excellence. Les traductions allemandes, en projetant les œuvres yiddish dans un nouvel espace, mais aussi en réactualisant le dialogue entre les langues et les cultures – un dialogue qui ne se fait désormais plus à sens unique – poursuivent finalement ce processus de pluralisation et d'ouverture constitutif de la littérature yiddish.

¹ « Ähnlich wie Goethe sah Niger in der Weltliteratur vor allem eine kulturübergreifende Rezeption und Kommunikation, motiviert durch Neugierde, Interesse oder Bewunderung. Neugierde und Interesse hielt er für zeitbedingte Phänomene, getragen teilweise von außerliterarischen Beweggründen. Hingegen begründete die Bewunderung für die literarische Gestalt von Werken jenseits der Grenzen einer Sprache, einer Nation, einer Kultur ihren zeitlosen „Ruhm“ als Weltliteratur ». Gal-Ed, Efrat, « Jiddisch: Von exterritorialer Literatur zum Literaturland. », in Victor, Oliver, Weiss, Laura (éds.), *Europäische Utopien, Utopien Europas, op. cit.*, ici p. 202.

Bibliographie

Bibliographie de corpus

Yitskhok Katzenelson

Éditions yiddish

Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk, Paris, Imprimerie A.B.C, 1945.

Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk, New-York, YKUF Farlag, 1948 (réimprimé en 1963).

Traductions allemandes

Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Lied vom letzten Juden*, traduction Hermann Adler, Zürich, Oprecht, 1951.

Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Das Lied vom letzten Juden*, traduction Hermann Adler, Berlin, Edition Hentrich, 1992.

Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Dos lied vunem ojsgehargetn jidishn volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*, traduction Wolf Biermann, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1994.

Katzenelson, Yitskhok [Jizchak], *Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk*, traduction Helmut Homfeld, Rendsburg, Homfeld, 1996.

Autre traduction consultée

Katzenelson, Yitskhok, *Le Chant du peuple juif assassiné*, traduction Batia Baum, postface de Rachel Ertel, Paris, Bibliotheque Medem, 2005.

Itzik Manger

Éditions yiddish

Khumesht lider, Varshe, Aleynenyu, 1935.

Demerung in shpigl, Varshe, Bibliotek fun Yidishn pen-klub, 1937.

Lid un balade, New-York, Itsik-Manger-komitet, 1952.

Shrifin in proze, Tel Aviv, Farlag Y. L. Perets, 1980.

Lecture des poèmes par Itzik Manger :

https://www.yiddishbookcenter.org/collections/archival-recordings/frances-brandt/fbr-191_4191/itzik-manger-conversation-abraham-tabachnik-itzik-manger-abraham.

Traductions allemandes

Manger, Itzik, *Ich, der Troubadour*, traduction Andrej Jendrusch, Berlin, Dodo, 1999.

Manger, Itzik, *Dunkelgold: Gedichte. Jiddisch und Deutsch*, traduction Efrat Gal-Ed, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2004.

Manger, Itzik, *Dunkelgold: Gedichte. Jiddisch und Deutsch*, traduction Efrat Gal-Ed, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2016.

Autre traduction consultée

Manger, Itzik, *The World according to Itzik*, traduction Leonard Wolf, New Haven, Yale university press, 2002.

Moyshe Kulbak

Éditions yiddish

Disner Tshayld Harold, Minsk, Melukhe-farlag in Vaysrusland, 1933.

Geklibene verk, New York, Futuro Press, 1953.

Traductions allemandes

Jendrusch, Andrej, *Unter Emigranten: Jiddische Dichtung und Prosa aus Berlin*, Berlin, Dodo, 2003.

Kulbak, Moyshe, *Childe Harold aus Disna*, traduction Sophie Lichtenstein, Berlin, edition.fotoTAPETA, 2017.

Autres traductions consultées

Dobzynski, Charles, *Le Miroir d'un peuple*, Paris, Gallimard, 2000 [1987], p. 323-335.

Kulbak, Moyshe, « A ban », traduction Daniel Kennedy, *PaknTreger* 2018, disponible en ligne : <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/pakn-treger/2018-pakn-treger-translation-issue/train>.

Rajzel Zychlinski

Éditions Yiddish

Lider, Varshe, Pen-Bikher, 1936.

Der regn zingt, Varshe, Bibliotek fun yidishn pen-klub, 1939.

Tsu loytere bregn, Lodz, Yidish bukh, 1948.

Shvaygdike tirn, New-York, Yidish pen-klub, 1962.

Harbstike skvern, New-York, 1969.

Di november-zun, New-York, Zychlinska, 1977.

Naye lider, Tel Aviv, Farlag yisroel-bukh, 1993.

Traductions allemandes

Vogelbrot: Gedichte aus 5 Jahrzehnten, traduction Hubert Witt, Leipzig, Insel-Verlag, 1981.

Gottes blinde Augen: ausgewählte Gedichte, traduction Karina Kranhold, Berlin, Oberbaum, 1997.

Di lider, Die Gedichte 1928-1991: Jiddisch und Deutsch, traduction Hubert Witt, Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2003.

Autres traductions consultées

God Hid his Face: selected Poems, traduction Barnett Zumoff, Aaron Kramer, Marek Kanter, Santa.

Portes muettes, traduction et préface de Rachel Ertel, Paris, L'improviste, 2007.

Poésie yiddish en traduction allemande : recueils et anthologies (par ordre chronologique)

Rosenfeld, Morris, *Lieder des Ghetto*, traduction Berthold Feiwel, Berlin, Hermann Seemann Nachfolger, 1902.

Feiwel, Berthold, *Junge Harfen. Eine Sammlung jungjüdischer Gedichte*, Berlin, Jüdischer Verlag, 1903.

Bialik, Chaim Nachman, *Gedichte*, traduction Ludwig Strauß, Berlin, Welt-Verlag, 1921.

Mihaly, Jo, Ajchenrand, Lajzer, Hermlin, Stephan, *Wir verstummen nicht: Gedichte in der Fremde*, Zürich, Carl-Posen Verlag, 1945.

- Ajchenrand, Lajzer, *Hörst du nicht*, Zürich, Carl-Posen Verlag, 1946.
- Sutzkever, Avrom [Abraham], *Kol Nidre. Poem*, traduction Leon Bernstein, Basel, Jüdische Rundschau Maccabi, 1961.
- Wulf, Joseph, *Yiddish Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*, traduction Iris von Stryk, Berlin, Arani Verlag, 1964.
- Witt, Hubert, *Der Fiedler vom Getto: jiddische Gedichte aus Polen*, préface de Bernard Mark, Leipzig, Reclam, 1966.
- Witt, Hubert, *Meine jüdischen Augen. Jiddische Dichtung aus Polen*, Leipzig, Reclam, 1968.
- Vergelis, Aron. *Komm in meine Welt...: jiddische Lyrik*, traduction Werner Günzerodt, Leipzig, Hochschule für Grafik und Buchkunst, 1979.
- Manger, Itzik, *Itzik Manger*, traduction Hubert Witt. « Poesiealbum », Berlin, Verlag Neues Leben, 1984.
- Jendrusch, Andrej, *Spiegelglas auf Stein: eine Anthologie unter Stalin ermordeter sowjet-jiddischer Literaten*, traduction Jürgen Rennert, Peter Kelm, Otto Best, Berlin, Ed. Maldoror, 1992.
- Berinski, Lev, *Rendsburger Mikwe: Poem*, traduction Manfred Kauke, Rendsburg, jüdisches Museum, 1994.
- Rogel, Josef, *Auschwitz-Gedichte*, traduction Othmar Andrée, Berlin, Dietz Verlag, 1994.
- Kohlbauer-Fritz, Gabriele, *In a Shtodt woss scharbt: jiddische Lyrik aus Wien*, Wien, Picus, 1995.
- Manger, Itzik [Itzig], Steinberg, Elieser, *My dear Roisele: Itzig Manger, Elieser Steinberg: jiddische Dichter aus der Bukowina*, Üxheim, Rose-Ausländer-Gesellschaft, 1996.
- Jendrusch, Andrej, *Federmenschen: jiddische Erzählungen und Gedichte über Feuervögel, Luftreisen, Unglücksrabben und gestürzte Engel*, Berlin, Wagenbach, 1996.
- Berinski, Lev, *Experimente mit Weltelementen: Gedichte, Poeme und Prosa*, traduction Andrej Jendrusch, Berlin, Dodo, 1998.
- Eidherr, Armin, *Gehat hob ikh a heym: zeitgenössische jiddische Lyrik*, Landeck/Tirol, EYE, 1999.
- Eidherr, Armin, *In den roten Tropfen tunk ich meine Feder: jiddische Dichtung des 20. Jahrhunderts*, traduction Hermann Hakel, Wien, Theodor-Kramer-Gesellschaft, 2001.
- Ajchenrand, Lajzer, *Mi-maamakim: Aus der Tiefe rufe ich*, traduction Hubert Witt, Zürich, Ammann, 2006.
- Grinberg, Uri Zvi, *Mephisto*, traduction Karin Neuburger, Paderbron, Fink, 2007.
- Soxberger, Thomas, *Nackte Lieder: jiddische Literatur aus Wien 1915-1938*, Wien, Mandelbaum, 2008.

Sutzkever, Avrom [Abraham], *Gesänge vom Meer des Todes*, traduction Hubert Witt, Zürich, Ammann, 2009.

Sutzkever, Avrom [Abraham], *Geh über Wörter wie über ein Minenfeld: Lyrik und Prosa*, traduction Peter Comans, Frankfurt am Main, New-York, Campus, 2009.

Lewinsky, Tamar, *Unterbrochenes Gedicht: jiddische Literatur in Deutschland 1944 -1950*, traduction Tamar Lewinsky, Charles Lewinsky, München, Oldenburg, 2011.

Manger, Itzik, *Der Prinz der jiddischen Ballade: Gedichte*, édition Helmut Braun, traduction Rose Ausländer, Alfred Margul-Sperber, Selma Meerbaum-Eisinger, Alfred Kittner, Aachen, Rimbaud, 2012.

Comans, Peter, *Splitter von Licht und Nacht: jiddische Gedichte*, Frankfurt am Main, New-York, Campus, coll. « Judaica », 2013.

Vogel, Deborah, *Die Geometrie des Verzichts: Gedichte, Montagen, Essays*, Anna Maja Misiak, Wuppertal, Arco, 2016.

Adunka, Evelyn, Judith Aistleitner (éds), *Vieler Sterne Geist: moderne jiddische Lyrik : eine Auswahl*, traduction Petzold, Alfons, Scherlag, Marek, Wien, Theodor Kramer Gesellschaft, 2017.

Traductions de poésie yiddish au sein de revues de langue allemande (par ordre chronologique)

Avant 1945

Rosenfeld, Morris, « Drei Gedichte », traduction Berthold Feiwel, *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, vol. 4, n°45, 9 novembre 1900.

Frug, Shimen, « Aber die Sterne? », traduction Theodor Zlocisti, *Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, vol. 1, n°3, mars 1901, p. 189.

Rosenfeld, Morris, « Die Werkstatt », *Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, traduction Berthold Feiwel, vol. 1, n° 6, juin 1901.

Rosenfeld, Morris, « Sturm », traduction Berthold Feiwel, *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, vol. 5, n°31, 2 août 1901, p. 14.

Reyzen, Avrom, « Heimatlos », traduction Berthold Feiwel, *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, vol. 5, n°39, 27 septembre 1901, p. 12.

Rosenfeld, Morris, « Chanukkalichter », *Ost und West: illustrierte Monatsschrift für das gesamte Judentum*, traduction Berthold Feiwel, vol. 1, n°12, décembre 1901.

Birnbaum, Salomo, Fritz Mordechai Kaufmann, « Jiddische Dichtung », *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°1, avril 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung III », poèmes de Jehojesch (Yehoash, Solomon Blumgarten), *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°3, 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung IV », poèmes d'Avrom Reyzen, *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°4, 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung V », poèmes de Dovid Eynhorn, *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°5, 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung VI », poèmes de Morris Rosenfeld, *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°6/7, 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung VII », poèmes de Shimen Frug, Bar-Nasch (Nakhmen Shemen), Chaim Nachman Bialik, Jakob Fishman, Moyshe Leyb Halpern, S. Y. Imber, Morris Vintshevski, David Kassel, David Königsberg, *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°8, novembre 1913.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Jiddische Dichtung VIII », poèmes de Jakob Mestel, Melech Ravitch, Josef Rolnik, Zusman Segalovitsh, Abraham Wieworka, *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°9, décembre 1913.

Manger, Itzik, « Die Ballade vom Rabbi Podul-hoi », « Bettlerlegende », traduction Alfred Margul-Sperber, *Czernowitzer Morgenblatt*, 25 septembre 1932.

Manger, Itzik, « Die Ballade von den blauen Krüglein », traduction Alfred Margul-Sperber, *Czernowitzer Morgenblatt*, 15 janvier 1933.

Manger, Itzik, « Sore singt Jizchakl ein Schlaflied », « Josef Hazaddik sucht den becher bei seinen Brudern », traduction Mascha Kaléko, *Jüdische Rundschau*, 25 août 1936.

À partir de 1945

Ajchenrand, Lajzer, « Hörst du nicht? », traduction Stephan Hermlin, *Über die Grenzen. Von Flüchtlingen für Flüchtlinge*, n° 12, octobre 1945, p.3.

Ajchenrand, Lajzer, « Hörst du nicht », « Dämmerndes Gewitter », traduction Walter Lesch, *Die Nation*, 10 avril 1946.

Ajchenrand, Lajzer, « Meine Mutter », traduction Walter Lesch, *Neue Zürcher Zeitung*, 19 décembre 1946.

Ajchenrand, Lajzer, « Jiddische Verse », traduction Walter Lesch, *Aufbau*, vol. 13, n°7, 14 février 1947.

Ajchenrand, Lajzer, « Meine Mutter », « Nachtelegie », traduction Walter Lesch, *Literarische Blätter*, n°18/19, juillet/août 1948.

Ajchenrand, Lajzer, « Urschweiz », traducteur non mentionné, *Die Tat*, 12 janvier 1952.

Ajchenrand, Lajzer, « Der Tanz in der Schenke », traduction Jo Mihaly, *Sonntagspost*, 15 août 1952.

Witt, Hubert, « Gedichte aus dem Ghetto », *Sinn und Form*, vol. 14, n°1, 1962, p. 111-116.

Sutzkever, Avrom, « Ein Schuhwagen », « Meine Worte sind wie Tränen », « Exekution 1942 », « Die letzte Stunde », traduction Iris von Stryk, *Tribüne*, n°5, 1963, p. 550-557. Traductions publiées également dans l'*Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 21 juin 1963.

Bercovici, Israil, « Schmerz », traduction Jürgen Rennert, *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Gross-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, décembre 1976. Traduction publiée également dans la *Jüdische Allgemeine Wochenzeitung*, 6 mars 1981.

Ajchenrand, Lajzer, « In goles-dorf », traducteur non mentionné, *Zynglogge Zytig: Schweizer Monatszeitung für und gegen Kultur*, n°82, octobre 1983.

Berinski, Lev, cinq poèmes traduits par Gerhardt Csejka, *Neue Literatur: Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SR Rumänien*, vol. 35, n°6, juin 1984, p. 55-58.

Ajchenrand, Lajzer, « Libellenflügel », traducteur non mentionné, *Spektrum. Internationale Vierteljahresschrift für Dichtung und Originalgrafik*, n°111, juin 1986.

Ajchenrand, Lajzer, « Hörst du nicht? », traduction Stephan Hermlin, *WOZ: die Wochenzeitung*, 29 juillet 1988.

Ajchenrand, Lajzer, « Irrwege », traducteur non mentionné, *Spektrum. Internationale Vierteljahresschrift für Dichtung und Originalgrafik*, n°120, septembre 1988.

Berinski, Lev, cinq poèmes traduits par Claus Stephani, *Neue Literatur: Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der SR Rumänien*, vol. 40, n°6, juin 1989, p. 60-63.

Zychlinski, Rajzel, quinze poèmes traduits par Karina Kranhold, *Flugasche*, vol. 14, n°48, 1993, p.12-18.

Eidherr, Armin, « Auf stillem Pfad... Jiddische Schriftsteller in Wien », poèmes de Melech Ravitch, Melech Chmelnizki et Mendel Neugröschel, *Literatur und Kritik*, n°273/274, avril 1993, p.47-83.

Berinski, Lev, trois poèmes traduits par Bärbel Reetz, *Der Literat. Fachzeitschrift für Literatur*, vol. 37, n°3, mars 1995, p. 11-12.

Zychlinski, Rajzel, treize poèmes traduits par Karina Kranhold, *Akzente*, vol. 23, n°3, 1996.

Blum, Jost G., « Lev Berinski », *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, vol. 2, n°2, mai 1998, p. 160-189.

Blum, Jost G., « Avrom Sutzkever », *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, vol. 2, n°3-4, octobre 1998, p. 266-289.

Ajchenrand, Lajzer, douze poèmes traduits par Hubert Witt, *Neue Rundschau*, n°3, 2011, p.137-150.

Paratextes des traducteurs du yiddish

Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, Berlin, Hentrich, 1994.

Blum, Jost G., « Editorial », *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, vol. 1, n°1, 1997, p. 5.

Eidherr, Armin, « Denk ich ans Übersetzen », *Literatur und Kritik*, n°373/374, 2003, p. 47-52.

Eidherr, Armin, « Bergung verborgener Schätze », Discours à l'occasion de la remise du prix Johann-Heinrich-Voß, 2000, discours disponible en ligne :

<https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/johann-heinrich-voss-preis/armin-eidherr>.

Ertel, Rachel. *Mémoire du yiddish. Transmettre une langue assassinée*. Entretiens avec Stéphane Bou, Paris, Albin-Michel, 2019.

Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, p. 183-192.

Hellerstein, Kathryn, « A Poet- Translator Writes a Reader's Report: What Chana Bloch Taught Me », *Shofar*, n°36.2, 2018, p. 33-41.

Homfeld, Helmut, site internet consacré à Yitskhok Katzenelson : <https://katzenelson.de>.

Ksiazenicer-Matheron, Carole, « De la trahison », *Translittérature*, n°10, 1995, p. 61-63.

Rennert, Jürgen, « Das kolossale, leise Rascheln der Blätter eines grünen Baumes », *Nachrichtenblatt der Jüdischen Gemeinde von Gross-Berlin und des Verbandes der jüdischen Gemeinde in der Deutschen Demokratischen Republik*, décembre 1976, p. 5.

Rennert, Jürgen, « Zur Geschichte dieses Buches » in Rasumny, Mark, *Eine Welt voller Wunder*, traduction Jürgen Rennert, Leipzig, Sankt-Benno-Verlag, 1985.

Soxberger, Thomas, « Yiddish yesterday, today and tomorrow. Interview with Thomas Soxberger », entretien réalisé par Klaudia Klimek, *Jewish Journal*, 18 avril 2013. Article disponible en ligne : <https://jewishjournal.com/culture/arts/115749/yiddish-yesterday-today-and-tomorrow-interview-with-thomas-soxberger/>.

Strauß, Ludwig, « Nachwort », in *Ostjüdische Liebeslieder: Übertragungen jidischer Volksdichtung*, Berlin, Welt-Verlag, 1920.

Witt, Hubert, « Nachwort », in Vogelweide, Walther von der, *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, traduction Hubert Witt, Berlin, Rütten und Loening, 1979.

Witt, Hubert, « Nachwort », in Sholem Aleykhem, *Stempenyu*, Reclam, 1989.

Witt, Hubert, « Balladen – Krone der Poésie », *Die Welt*, 05 mars 2005, article disponible en ligne : <https://www.welt.de/print-welt/article556133/Balladen-Krone-der-Poesie.html>.

Articles consultés dans la presse de langue allemande

Avant 1945

Jacobs, B., « Ein neuer Ghetto-Dichter », *Die Welt: Zentralorgan der Zionistischen Bewegung*, vol. 3, n°35, 1er septembre 1899.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Zum Programm der Freistatt », *Die Freistatt: alljüdische Revue*, vol. 1, n°1, avril 1913.

Scholem, Gershom. « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen », *Jüdische Rundschau*, vol. 22, n°2, 12 janvier 1917.

Eliasberg, Alexander, « Zum Problem der Übersetzung aus dem Jiddischen. Erwiderung », *Jüdische Rundschau*, vol. 22, n°4, 26 janvier 1917.

Geiger, Ludwig. « Jüdische Dichter und Denker: G. Scholem Aleichem », *Allgemeine Zeitung des Judentums*, vol. 82, n°38, 20 septembre 1918.

À partir de 1945

[Auteur non précisé] « Entstehung und Wesen der jiddischen Sprache », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 7 février 1955.

Herz, T.Z., « Botschafter des gläubigen Herzens: Zum 75. Geburtstags des Dichters Schalom Aschs », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 28 octobre 1955.

Finkelstein, Z.F., « Der lachende Philosoph des Ghettos: Vor 40 Jahren starb Scholem Alejchem », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 8 juin 1956.

Finkelstein, Z.F., « Lieder des Ghettos: Morris Rosenfeld – Der dichtende Rebell », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 26 juillet 1957.

Finot [Finkelstein], Z.F., « Schalom Alejchem: zu seinem hundertsten Geburtstag am 5. März 1959 », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 6 mars 1959.

Wagenbach, Klaus, « Der Akne (*sic*) der jiddischen Literatur », *Sinn und Form*, vol. 13, n°4, 1961.

Lewy, Hermann, « Jizchok Lejb Perez: Der Dichter des Chassidismus und des jüdischen Milieus. », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 30 mars 1961.

Galliner, Paula A., « Die Memoiren der Glückel von Hameln », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 15 septembre 1961.

[Auteur non précisé] « Aus der ostjüdischen Welt », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 30 novembre 1962.

Pross, Harry, « Nachruf auf eine sterbende Sprache », *Die Zeit*, 5 avril 1963.

[Auteur non précisé] « „Der Rebbe singt“: Nachvorstellung im Kom(m)ödchen. », *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 21 juin 1963.

[Auteur non précisé] « Jiddische Gedichte ». *Allgemeine Wochenzeitung der Juden in Deutschland*, 11 décembre 1964.

Best, Otto, « Tausendstimmige Klage: eine Anthologie jiddischer Gedichte aus Polen », *Die Welt der Literatur*, 6 juillet 1967.

Müller-Marein, Joseph, « Jüdisches Musical », *Die Zeit*, 9 février 1968.

[Auteur non précisé] « Jiddische Dichtung aus Polen: ein graphischer Zyklus von Hermann Naumann », *Allgemeine unabhängige jüdische Wochenzeitung*, 8 août 1969.

[Auteur non précisé] « Theater in Ostberlin: Felsensteins fulminanter „Fiedler“ », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 30 avril 1971.

Lamm, Hans, « Geist und Güte: Literaturnobelpreis für Isaac Bashevis Singer », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 13 octobre 1978.

Hemmer, Joachim, « Herzlichen Dank, Scholem Alejchem », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 1er juin 1979.

Jacobs, Boike, « Kum aher du filosof », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 15 juin 1979.

Ginsburg, Hans Jakob, « Ojb nischt noch hecher », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 26 octobre 1979.

Chaim, Ben, « Aron Wergelis. Komm in meine Welt...: jiddische Lyrik », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, décembre 1980, p. 23-24.

Vogt, Hannah, « Das Vergangene sichtbar machen... », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 6 mars 1981.

Goldschmidt, Hermann Levin, « Nur eine verharmloste Todesfuge », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 24 juillet 1981.

Vom Grafen, J., « Hoffnung auf eine fast vergessene Sprache », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 31 juillet 1981.

Eckert, Paul Willehad, « Dein aschenes Haar, Sulamith: Begegnungen mit dem Ostjudentum », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 2 octobre 1981.

Presser, Ellen, « Es war einmal – der jiddische Film », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 23 juillet 1982.

Müller-Steinkamp, Kirsten, « Zeugen einer vergangenen Kultur », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 18 mars 1983.

[Auteur non précisé] « Mir lebn ejbig. Mir sajnen do », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 4 novembre 1983.

Benkower, Sigmund, « Für wen schreibt der jiddische Dichter? », *Neue Zürcher Zeitung*, 3 juillet 1984.

Presser, Ellen, « Jiddische Literatur im Ausverkauf », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 8 février 1985.

Decke, Bettina, « „Narren tanzen im Ghetto“: Zur Wiederentdeckung der jiddisch-polnischen Schriftstellerin Esther Kreitmann », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 29 novembre 1985.

Zacher, Peter, « Erfolgreicher Versuch der Wiederannäherung an Unaufgebbares: drei Tage jiddischer Kultur in Berlin », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1987, p. 10-12.

Zacher, Peter, « Möglichkeiten und Grenzen der Darstellung jiddischer Kultur heute », *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen Demokratischen Republik*, juin 1988.

Goral, Arie, « Den Lebensatem der jiddischen Welt „verdeutscht“ », *Allgemeine jüdische Wochenzeitung*, 17 mars 1989.

Winkels, Hubert, « Rettung ins Wort », *Die Zeit*, 2 décembre 1994.

Witt, Hubert, « Lajzer Ajchenrand », *Neue Rundschau*, n°3, 2011, p. 153.

Jurjew, Oleg, « Kulbakomania », *Frankfurter Rundschau*, 27 avril 2018, article disponible en ligne : <https://www.fr.de/kultur/literatur/kulbakomania-11007906.html>.

Autres articles consultés

Sutzkever, Avrom, Grade, Chaim, « Deklaratsie fun di dikhter Kh. Grade un A. Sutskever oyfn pen-kongres in tsirikh », *Oyfsnay*, n°5-6, Paris, mai-juin 1947, p. 20.

Shabad, Theodore, « German amends to Yiddish poets », *The New York Times*, 1er décembre 1970.

Moest, Gerd, « Meine jüdischen Augen », *Montrealer Nachrichten*, 8 juin 1968.

Autres écrits sur la langue yiddish consultés

Kafka, Franz « Rede über die Jiddische Sprache », in *Hochzeits-Vorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass, Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1983, p. 306-309.

Kafka, Franz, « Discours sur la langue yiddish », in *Œuvres complètes*, vol. 4, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », traduction Marthe Robert, 1989, p. 1141-1145.

Landmann, Salcia, *Jiddisch: das Abenteuer einer Sprache*, Olten und Freiburg im Breisgau, Walter-Verlag, 1962

Fonds de recherche

Fonds du Reclam-Verlag Leipzig, Buchwissenschaftliches Archiv Leipzig.

Fonds du ministère de la Culture de la RDA (Ministerium für Kultur, DDR), Bundesarchiv.

Fonds Ajchenrand, Archiv für Zeitgeschichte der ETH Zürich.

Bibliographie générale

Histoire, histoire culturelle

Adler, H.G., Langbein, Hermann, Lingens-Reiner, Ella (éds.), *Auschwitz: Zeugnisse und Berichte*, Frankfurt am Main, Europäische Verlagsanstalt, 1962.

Aschheim, Steven E., *Brothers and Strangers: The East European Jew in German and German-Jewish consciousness*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982.

Aschheim, Steven E., « Reflection, Projection, Distorsion: The 'Eastern Jews' in German-Jewish culture », *Osteuropa* 58, n°8/10, 2008, p. 61-74.

Barck, Simone, « Die Anthologitis – ein Phänomen des Literaturbetriebs in der DDR », in Häntzschel, Günter (éd.), *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2005, p. 1-14.

Bechtel, Delphine, *La Renaissance culturelle juive en Europe centrale et orientale 1897-1930 : langue littérature et construction nationale*, Paris, Belin, 2002.

Benoît, Martine, « La littérature d'après-guerre comme lieu mémoriel : littérature et Shoah en RDA », in Alonso, Jesus, Wells, Amy, *Traces, empreintes, monuments : quels lieux pour quelles mémoires ? de 1989 à nos jours*, Limoges, Pulim, 2014, p. 229-239.

Benz, Wolfgang (éd.), *Antisemitismus in der DDR – Manifestationen und Folgen des Feindbildes Israel*, Metropol, Berlin, 2018.

Brenner, Michael, *Nach dem Holocaust: Juden in Deutschland 1945-1950*, München, Beck, 1995.

Brenner, Michael, « Ein Neues deutsches Judentum? », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft*, op. cit., p. 419-434.

Corbea-Hoisie, Andrei (éd.), *Czernowitz. Jüdisches Städtebild*, Frankfurt am Main, Jüdischer Verlag, 1998.

Corbin, Anne-Marie, Lacheny, Marc (éds.), *Austriaca. Le travail de retour sur le passé à l'époque de la Seconde République autrichienne*, n°82, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2016.

Diner, Dan, « Negative Symbiose. Deutsche und Juden nach Auschwitz », in *Ist der Nationalsozialismus Geschichte? Zu Historisierung und Historikerstreit*, Frankfurt am Main, Fischer, 1987, p. 185-197.

Duchaine-Guillon, Laurence, *La vie juive à Berlin après 1945 : entre Est et Ouest*, Paris, CNRS Éditions, 2012.

Eke, Norbert Otto, « La Shoah dans la littérature de la RDA », traduction Olivier Mannoni, *Revue d'Histoire de la Shoah*, n°201, 2014, p. 183-211.

Ellen Gruber, Ruth, « Klezmer in Germany », in *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2002.

Emmerich, Wolfgang, « Deutsche Lyrik auf getrennten Wegen », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen: Reclam Leipzig 1945-1991*, Berlin, Christoph Links Verlag, 2016, p. 212-234.

Ertel, Rachel, *Le Shtetl : la bourgade juive de Pologne*, Paris, Payot, 1986.

Frei, Norbert, « L'Holocauste dans l'historiographie allemande : un point aveugle dans la conscience historique ? », *Vingtième Siècle*, n°34, avril-juin 1992, p. 157-162.

Espagne, Michel, Werner, Michael, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII^e-XIX^e siècle)*, Paris, Éditions Recherche sur les Civilisations, 1988.

Espagne, Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, P.U.F., 1999.

Fishman, David E., *The Book Smugglers: partisans, poets, and the race to save Jewish treasures from the Nazis*, Lebanon, ForeEdge, 2017.

Gilman, Sander L., *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1986.

Goschler, Constantin, Kauders, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, München, C.H. Beck, 2012, p. 295-378.

Hartewig, Karina, *Zurückgekehrt: die Geschichte der jüdischen Kommunisten in der DDR*, Köln, Böhlau Verlag, 2000.

Heilbron, Johan, « Le système mondial des traductions », traduction Anaïs Bokobza, in Sapiro, Gisèle, *Les contradictions de la globalisation éditoriale*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2009, p. 253-274.

Heuer, Renate (éd.), *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, vol. 6 et 7, Berlin, Boston, De Gruyter, 1999.

Kaufmann, Francine, « Holocauste ou Shoah ? Génocide ou 'Hourbane' ? Quels mots pour dire Auschwitz ? », *Revue d'histoire de la Shoah*, 2006, n°184, p. 337-408.

Kempter, Klaus, *Joseph Wulf: Ein Historikerschicksal in Deutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

Kichelewski, Audrey, « Être un historien juif en Pologne communiste : Bernard Mark (1908-1966), directeur de l'Institut d'histoire juive de Varsovie », in *Terres promises : Mélanges offerts à André Kaspi*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2009, p. 527-604.

Körner, Klaus, « Gegen Krieg und Faschismus: der Frankfurter Röderberger-Verlag und Reclam Leipzig », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen: Reclam Leipzig 1945-1991*, Berlin, Christoph Links Verlag, 2016.

Kruk, Herman, *The Last Days of the Jerusalem of Lithuania: Chronicles from the Vilna Ghetto and the Camps, 1939-1944*, traduction Barbara Harshav, New York, Yivo Institute for Jewish Research, 2002.

Lemée, Carole, « Réappropriation culturelle dans les mondes yiddish », *Ethnologie française*, vol. 37, 2007, p. 493-499.

Le Rider, Jacques, « Stefan Zweig, promoteur d'Ephraïm Moses Lilien, l'artiste *Jugendstil* de la renaissance culturelle juive », *Austriaca*, n°91, 2020, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/austriaca/1804>.

Links, Christoph, *Das Schicksal der DDR-Verlage: die Privatisierung und ihre Konsequenzen*, Berlin, Christoph Links, 2010.

Lothar Reher, « Jüdische Literatur 2: Kaplans *Der behexte Schneider* », in Barck, Simone (éd.) *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, Berlin, Links, 2005.

Miquel, Marc von, « Aufklärung, Distanzierung, Apologie: Die Debatte über die Strafverfolgung von NS-Verbrechen in den sechziger Jahren », in Frei Norbert, Steinbacher Sybille, *Beschweigen und Bekennen: Die deutsche Nachkriegsgesellschaft und der Holocaust*, Göttingen, Wallstein-Verlag, 2001, p. 51-70.

Niether, Hendrik, *Leipziger Juden und die DDR*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

Pinto, Diana, « The Jewish Space in Europe », in Lustig, Sandra, Leveson, Ian, (éds.), *Turning the Kaleidoscope. Perspectives on European Jewry*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2006, p. 179-186.

Pinkus, Benjamin, *The Jews of the Soviet Union. The History of a National Minority*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

Pisarz-Ramirez, Gabriele, « Internationale Kurzprosa in Anthologien der Deutschen Demokratischen Republik: Die Reihe "Erkundungen" », in Kittel, Harald (éd.), *International Anthologies of Literature in Translation*, Berlin, Erich Schmidt, 1995, p. 199-239.

Rennert, Jürgen, « Jüdische Literatur 1: Mit Engagement und Liebe herausgebracht », in Barck, Simone (éd.), *Fenster zur Welt: eine Geschichte des DDR-Verlages Volk und Welt*, Berlin, Links, 2003, p. 295-297.

Robin, Régine, *Berlin Chantiers : essai sur les passés fragiles*, Paris, Stock, 2001.

Sarkowski, Heinz, *Der Insel-Verlag 1899-1999: die Geschichte des Verlags*, Frankfurt am Main, Leipzig, Insel, 1999.

Saß, Anne-Christin, *Berliner Luftmenschen. Osteuropäisch-jüdische Migranten in der Weimarer Republik*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2012.

Schenker, Anatol, *Der jüdische Verlag 1902-1938: zwischen Aufbruch, Blüte und Vernichtung*, Tübingen, Niemeyer, 2003.

Shneer, David, *Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele*, Berlin, Hentrich, 2015.

Shneer, David, « Yiddish Music and East German Antifascism: Lin Jaldati, Post-Holocaust Jewish Culture, and the Cold War », *The Leo Baeck Institute Year Book*, vol. 60, n° 1, 2015, p. 207-234.

Schneider, Ulrike, *Jean Améry und Fred Wander: Erinnerung und Poetologie in der deutsch-deutschen Nachkriegsgesellschaft*, Berlin, Boston, De Gruyter, 2012.

Thiele, Anja, « „Welch Wort in die Kälte gerufen“ – eine Lyrikanthologie über die Shoah im Kontext der DDR-Erinnerungskultur. », *Medaon*, vol. 10, 2016, n°19, article disponible en ligne : http://www.medaon.de/pdf/medaon_19_Thiele.pdf.

Thierse, Wolfgang, « Zwischen Anpassung und kontrollierter Aufmüpfigkeit », in Sonntag, Ingrid (éd.), *An den Grenzen des Möglichen: Reclam Leipzig 1945-1991*, Berlin, Christoph Links Verlag, 2016.

Volovici, Marc, « The Contamination of Language: George Steiner and the Postwar Fate of German and Jewish Cultures », in Engelhardt, Arndt, Zepp, Susanne (éds.), *Sprache, Erkenntnis und Bedeutung: Deutsch in der jüdischen Wissenskultur*, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2015.

Volovici, Marc, *German as a Jewish Problem: The Language Politics of Jewish Nationalism*, Stanford, Stanford University Press, 2020.

Waligorska, Magdalena, *Klezmer's Afterlife: An Ethnography of the Jewish Music Revival in Poland and Germany*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Weiss, Yfaat, Gerelik, Lena, « Die russisch-jüdische Zuwanderung », in Brenner, Michael (ed.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart: Politik, Kultur und Gesellschaft*, München, C.H. Beck, 2012, p. 295-378.

Wieviorka, Annette, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Ziermann, Klaus, *Der deutsche Buch- und Taschenbuchmarkt 1945-1995*, Berlin, Wissenschaftlicher Verlag Spiess, 2000.

Zimmer, Sophie, *Le renouveau juif à Berlin depuis 1989 : aspects culturels et religieux*, thèse de doctorat sous la direction de Mme Delphine Bechtel et M. Christoph Schulte, Paris-Sorbonne, Université de Potsdam, 2012, thèse disponible en ligne : https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/9692/file/zimmer_diss.pdf.

Langue yiddish, littérature et traductologie

Apter, Emily, *Zones de traduction : pour une nouvelle littérature comparée*, traduction Hélène Quiniou, Paris, Fayard, 2015.

Aptroot, Marion, Nath, Holger, *Einführung in die jiddische Sprache und Kultur*, Hamburg, Buske, 2016.

Aptroot, Marion, « Jiddisch an deutschen Universitäten », in Lehnardt, Andreas (éd.), *Judaistik im Wandel*, Berlin, De Gruyter, 2017, p. 31-40.

Arber, Solange, « Traduire “sous verre” ou “à la vitre” : l’imaginaire de la transparence en traduction », *Itinéraires*, n° 2-3, 2018, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/4625>.

Atkinson, David, *The Ballad and its Pasts: Literary Histories and the Play of Memory*, Cambridge, D.S. Brewer, 2018.

Bachmann-Medick, Doris, *Cultural Turns: Neuorientierung in den Kulturwissenschaften*, Reinbek, Rowohlt, 2009.

Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, « L’âge de la traduction », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 39-54.

Bassnett, Susan, Lefevere André, *Translation, History and Culture*, London, New York, Pinter Publishers, 1990.

Beer, Helen, *Tradition and innovation in the ballads of Itzik Manger*, Oxford, 1998, thèse non publiée.

Benjamin, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers. », in *Gesammelte Schriften*, vol. 4.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, p. 9-21.

Benjamin, Walter, « L’abandon du traducteur : Prolégomènes à la traduction des “Tableaux parisiens” de Charles Baudelaire », traduction Alexis Nouss et Laurent Lamy, *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, n° 10, 1997, p. 13-69.

Bensimon, Paul, « Présentation », *Palimpsestes*, n°11, 1998, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1524>.

Berg, Phyllis, « Jüdische Themen und das Hiob-Schicksal », in Adler, Hermann, *Gesänge aus der Stadt des Todes*, Berlin, Hentrich, p. 91-94.

Berman, Antoine. « La retraduction comme espace de la traduction », *Palimpsestes*, n°4, 1990, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/596>.

Berman, Antoine, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1994.

Berman, Antoine, *L’Épreuve de l’étranger : Culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1995.

- Berman, Antoine, *La Traduction et la Lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.
- Berman, Antoine, *L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2008.
- Bhabha, Homi, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, traduction Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.
- Bikard, Arnaud, « Les avant-gardes dans la poésie yiddish (1907-1930) : le rôle de la tradition dans la définition d'une Modernité », *Comparatismes*, 2012, p. 75-95.
- Blum, Jost G., « Zur Transkription des Standardjiddischen », *Jiddistik Mitteilungen*, n° 7, avril 1992, p. 1-30.
- Bouchereau, Philippe. *La grande coupure : essai de philosophie testimoniale*, Paris, Classiques Garnier, 2017.
- Bourel, Dominique, « D'une Bible à l'autre : de Mendelssohn à Buber-Rosenzweig », *Revue germanique internationale*, n°5, 1996, p. 31-38.
- Brenner, Naomi, « Itzik in Israel: Itzik Manger's Yiddish in Hebrew Translation », *Prooftexts*, vol. 28, n°1, 2008, p. 53-84.
- Brisset, Annie, « Courants sociologiques de la traduction », *Les nouveaux cahiers franco-polonais*, n°7, 2008, p. 9-30.
- Broda, Martine, « Violence dans la traduction poétique : bilingue or not bilingue ? » in Fabienne Durand-Bogaert (éd.), *Violence et traduction*, Sofia, Sofita, 1995.
- Buber, Martin, « Zu einer neuen Verdeutschung der Schrift », in *Werkausgabe. Schriften zur Bibelübersetzung*, vol. 14, Gütersloh, Gütersloher Verlagshaus, 2012, p.186–220.
- Caplan, Marc, *How Strange the Change: Language, Temporality, and Narrative Form in Peripheral Modernisms*, Stanford, Stanford University Press, 2011.
- Caplan, Marc, *Yiddish Writers in Weimar Berlin: a Fugitive Modernism*, Bloomington, Indiana university press, 2021.
- Carré, Nathalie, Thierry, Raphaël, « Publier en langue minorée : De la diversité des langues d'édition en contexte mondialisé », in *Langues minorées*, Paris, Bibliodiversity, 2021, p. 4-21.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Casanova, Pascale, *Kafka en colère*, Paris, Seuil, 2011.
- Coors, Maria, « Tewje in Deutschland: Zu Übersetzungspraktiken von Werken eines jiddischen Autors im Kontext der deutsch-jüdischen Geschichte », *Pardes*, n° 25, 2019, p. 57-72.
- Davies, Peter, « “Die Juden schießen!”: Translations by Hermann Adler and Wolf Biermann of Yitzhak Katzenelson's epic poem of the Warsaw Ghetto. », *Modern Language Review*, vol.109, n°3, 2014, p.708-725.

- Davies, Peter, *Witness between Languages: The Translation of Holocaust Testimonies in Context*, Oochester, Camden House, 2018.
- Deane-Cox, Sharon, « The translator as secondary witness: Mediating memory in *Antelme's L'espèce humaine* », *Translation Studies*, vol. 6, n°3, 2013, p. 309-323.
- Derrida, Jacques, *L'Écriture et la Différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Derrida, Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, in *Cahier de l'Herne Derrida*, Paris, L'Herne, 2004.
- Elyada, Aya, « Zwischen Austausch und Polemik: Christliche Übersetzungen jiddischer Literatur im Deutschland der Frühneuzeit », *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, vol. 69, n° 1, 2017, p. 47-73.
- Elyada, Aya, « Bridges to a bygone Jewish past? Abraham Tendlau and the rewriting of Yiddish folktales in nineteenth-century Germany », *Journal of Modern Jewish Studies*, 2017, p. 419-436.
- Ertel, Rachel, *Dans la langue de personne : Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993.
- Ertel, Rachel, *Brasier de mots*, Paris, L. Levi, 2003.
- Ertel, Rachel, *Royaumes juifs Tome 1 : Trésors de la littérature yiddish*, Paris, Robert Laffont, 2008.
- Estraikh, Gennady (éd.), *Translating Sholem Aleichem: History, Politics and Art*, London, Legenda, Modern Humanities Research Association and Maney Publishing, 2012.
- Fedchenko, Valentina, « Le rêve d'un lieu idéal chez Yitskhok Bashevis Singer : les lieux publics comme espace de négociation diasporique », *Germanica*, 2020, n°67, p. 147-166.
- Fishman, Joshua A., « États du yiddish : les différents types de reconnaissance, gouvernementale ou non gouvernementale », *Droit et cultures*, vol. 63, n°1, 2012, revue disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/droitcultures/2861>.
- Frank, Horst Joachim, *Handbuch der deutschen Strophenform*, Tübingen, Basel, Francke Verlag, 1993.
- Gal-Ed, Efrat, « The Local and the European: Itzik Manger and his Autumn Landscape », *Prooftexts*, vol. 31, n°1-2, 2011, p. 31-59.
- Gal-Ed, Efrat, *Niemandssprache: Itzik Manger, ein europäischer Dichter*, Berlin, Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 2016.
- Gal-Ed, Efrat, « *In a heylikn mitvokh*, On a Holy Wednesday: Itzik Manger's Modernist Moves », in Aptroot, Marion (éd.), *Yiddish and modernism*, Amsterdam, Menasseh ben Israel Institute, 2019, p. 7-19.

Gal-Ed, Efrat, « Jiddisch: Von exterritorialer Literatur zum Literaturland. », in Victor, Oliver, Weiss, Laura (éds.), *Europäische Utopien, Utopien Europas*, Berlin, De Gruyter, 2021, p. 195-210.

Goldsmith, Emanuel S., *Modern Yiddish Culture*, New York, Shapolsky Publishers, 1987.

Groiser, David, « “Aber wie soll ich denn aus dem Jiddischen übersetzen?”: Gershom Scholem and the Problem of Translating Yiddish », *Naharaim: Zeitschrift für deutsch-jüdische Literatur und Kulturgeschichte*, vol. 1, 2008, p. 260-297.

Grossman, Jeffrey A., *The Discourse on Yiddish in Germany: from the Enlightenment to the Second Empire*, Rochester, Camden House, 2000.

Grossman, Jeffrey A., « From East to West: translating Y.L. Peretz in Early Twentieth Century », in Elman, Yaakov, Gershoni, Israel (éds.), *Transmitting Jewish Traditions: Orality, Textuality and Cultural Diffusion*, New Haven, Yale University Press, 2000, p.278-309.

Grossman, Jeffrey A., « Sholem Aleichem and the politics of Jewish identity: Translations and transformations », *Studia Rosenthaliana*, vol. 41, 2009, p. 81-110.

Grossman, Jeffrey A., « Das Fortleben des Jiddischen vor und nach 1945: Übersetzungen und Transformationen » in Lezzi, Eva, Seltzer, Dorothea, *Dialog der Disziplinen: Jüdische Studien und Literaturwissenschaft*, Berlin, Metropol-Verlag, 2009, p. 77-104.

Grossman, Jeffrey A., « The Dilemmas of Translation: Cultural Politics, German Jewish Identities, and Yiddish Literature around World War I », *Yearbook for European Jewish Literature Studies, Jahrbuch für europäisch-jüdische Literaturstudien*, vol. 1, 2014, p. 78-99.

Grossman, Jeffrey A., « From Shtetl to Ghetto: Recognizing Yiddish in the *Allgemeine Zeitung des Judentums* », *Naharim*, vol. 10, n°2, 2016, p. 215-244.

Harshav, Benjamin, Harshav, Barbabra, *American Yiddish Poetry: A Bilingual Anthology*, Berkeley, Los Angeles, London, University press of California, 1986.

Harshav, Benjamin, *The meaning of Yiddish*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California press, 1990.

Harshav, Benjamin. *Three Thousand Years of Hebrew Versification: Essays in Comparative Prosody*, New Haven, Yale University Press, 2014.

Hellerstein, Kathryn, « Canon and Gender: Women Poets in Two Modern Yiddish Anthologies », *Shofar*, vol. 9, n° 4, 1991, p. 9-23.

Hellerstein, Kathryn, « On the Other Side of the Poem: Translating Yiddish Poems by Women », in Berger, Shlomo, (éd.), *The Multiple Voices of Modern Yiddish Literature*, Amsterdam 2007 Amsterdam, Menasseh ben Israel Institute, 2007, p.56-76.

Hersant, Patrick « Portrait du traducteur en préfacier », *Palimpsestes*, n°31, 2018, p. 17-35.

Höllerer, Walter, « Vorwort », in Bark, Joachim, Dietger, Pforte (éds.), *Die deutschsprachige Anthologie Band 1: Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800-1950*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1970.

Humboldt, Wilhelm von, « Introduction à l'Agamemnon », in *Sur le caractère national des langues et autres écrits sur le langage*, traduction Denis Thouard, Seuil, Paris, 2000.

Hutton, Christopher, « Normativism and the Notion of Authenticity in Yiddish Linguistics », in Goldberg, David (éd.), *The Field of Yiddish: Studies in Language, Folklore, and Literature*, Evanston, Northwestern University press, New York, YIVO Institute for Jewish research, 1993, p. 11-57.

Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Jurgenson, Luba, « Témoignage historique », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.), *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p.863-922.

Jurt, Joseph, « Traduction et transferts culturels », in Lombez, Christine, Kulesa, Rotraud von, (éds.), *De la traduction et des transferts culturels*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 93-111.

Karas, Hilla, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, n°20, 2007, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/100>.

Karlsböck, Tanja, Wiesheu, Anna, « Alfred Kittner und Itzik Manger – eine literarische Freundschaft », *Chilufim. Zeitschrift für Jüdische Kulturgeschichte*, n°15, 2013, p. 5-35.

Katz, Dovid, « A shtekele arayn, a shtekele aroys, di daytshmerishe gefar iz -oys. », *Yidishe kultur*, 1991, p. 24-31.

Kaufmann, Fritz Mordechai, « Über Mendele und die Übersetzbarkeit seiner Dichtungen », in *Vier Essays über ostjüdische Dichtung und Kultur*, Berlin, West-Verlag, 1919, p. 7-21.

Kranhold [von Tippelskirch], Karina, « und ich bin am Leben geblieben: eine Begegnung mit der jiddischen Dichterin Rajzel Zychlinski », *Akzente: Zeitschrift für Literatur*, n°3, juin 1996, p. 204-208.

Kranhold [von Tippelskirch], Karina, “Also das Alphabet vergessen?“, Die jiddische Dichterin Rajzel Zychlinski, Marburg, Tektum Verlag, 2000.

Kronfeld, Chana, Adler Peckerar, Robert, « Tongue-Twisted: Itzik Manger between *mame-loshn* and *loshn-koydesh* », *In geveb: a journal of Yiddish studies*, août 2015, article disponible en ligne : <https://ingeveb.org/articles/tongue-twisted-itzik-manger-between-mame-loshn-and-loshn-koydesh>.

Kruse, Joseph A., « An die Freunde in der Ferne: ein jiddisches Gedicht und Übertragungen aus dem Jiddischen von Rose Ausländer », in Gelber, Marc H. (éd.), *Von Franzos zu Canetti: jüdische Autoren aus Österreich: neue Studien*, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 107-115.

Ksiazenicer-Matheron, Carole, « Dans la pliure du temps : littérature yiddish et modernités (quelques parcours d'écriture) », *Bibliothèque Comparatiste*, 2012, article disponible en ligne : <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/matheron.html>.

Kuhn-Kennedy, Fleur, « Les mondes dépeuplés de Reïzl Zychlinsky », *Tsafon*, n°76, 2018, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/tsafon/1310>.

Kuznetsova, Ekaterina, Lyubas, Anastasiya, « The Image of Streetwalkers in Itzik Manger's and Debora Vogel's Ballads », *In geveb: a journal of Yiddish studies*, décembre 2020, article disponible en ligne : <http://ingeveb.org/articles/the-image-of-streetwalkers>.

Lacoste, Jean, « Goethe et la « tâche du traducteur », *Romantisme*, 1999, n°106, p. 9-20.

Ladmiral, Jean-René, *Traduire : Théorèmes pour la traduction*, Paris, Gallimard, 1994.

Ladmiral, Jean-René, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, n°16, 2004, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/palimpsestes/1587>.

Ladmiral, Jean-René, « Le *salto mortale* de traduire : éléments culturels et psycholinguistiques de théorie de la traduction », *Transalpina*, n°9, 2006, article disponible en ligne : <https://journals.openedition.org/transalpina/3160>.

Ladmiral, Jean-René, *Sourcier ou cibliste : Les profondeurs de la traduction*, Les Belles Lettres, 2014.

Lamy, Laurent, « De la traduction comme vecteur clandestin de la rédemption : Franz Rosenzweig ou l'utopie messianique en l'absence de Dieu. », *TTR : Traduction, terminologie, Rédaction*, vol. 16, n°1, 2003, p.185–214.

Lamy, Laurent, « Compte rendu de l'ouvrage d'Antoine Berman L'Âge de la traduction. « La tâche du traducteur » de Walter Benjamin, un commentaire », *TTR : Traduction, Terminologie, Rédaction*, vol. 23, n°2, 2010, p. 227-290.

Lefèbvre, Jean-Pierre, « Retraduire », *Traduire*, n°218, 2008, p. 7-13.

Lefevre, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London, New-York, Routledge, 1992.

Lewinsky, Tamar, *Displaced Poets: Jiddische Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2008.

Lombez, Christine, « Onomatopées et traduction poétique : les onomatopées allemandes dans les premières versions françaises de la *Lénore* de Bürger », *TTR : Traduction, terminologie, rédaction*, vol. 16, n°2, 2005, article disponible en ligne : <https://id.erudit.org/iderudit/010722ar>.

Lombez, Christine, *La traduction de la poésie allemande en français dans la première moitié du XIX^e siècle : réception et interaction poétique*, Tübingen : Niemeyer, 2009.

Lombez, Christine, *La Seconde profondeur : la traduction poétique et les poètes traducteurs eu Europe au XX^e siècle*, Paris, les Belles Lettres, 2016.

Lombez, Christine, « Le traducteur de poésie : un “poète parallèle” ? », *Revue des Sciences Humaines*, n°338, 2020, p. 87-98.

Masson, Jean-Yves, « Territoire de Babel. Aphorismes », *Corps écrit*, n°36, p.157-160.

Meschonnic, Henri, *Pour la poétique II, Épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction*, Paris, Gallimard, 1986.

Meschonnic, Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Verdier, 1999.

Meschonnic, Henri, *Éthique et politique du traduire*, Paris, Verdier, 2007.

Niborski, Yitskhok, « Le yiddish : un passé, un présent, un futur ? », *Plurielles : Langues juives de la diaspora*, n°7, 1998-1999, p. 58-70.

Nies, Fritz, *Schnittpunkt Frankreich: ein Jahrtausend Übersetzen*, Tübingen, G. Narr, 2009.

Norich, Anita, *Writing in Tongues: Translating Yiddish in the Twentieth Century*, Seattle, University of Washington press, 2013.

Nouss, Alexis, « Mémoire et survie : une lecture de Paul Celan », *Études françaises*, vol. 34, n°1, 1998, p. 87-104.

Novershtern Abraham, « Review: Yiddish Poetry in a New Context », *Prooftexts*, vol. 8, n°3, 1988, p. 355-363.

Pareigis, Christina, « *trogf zikh a gesang...* »: *jiddische Liedlyrik aus den Jahren 1939-1945: Kadye Molodovsky, Yitskhak Katsenelson, Mordechaj Gebirtig*, München, Hamburg, Dölling und Gallitz, 2003.

Pinsker, Shachar, « Deciphering the Hieroglyphics of the Metropolis: Literary Topographies of Berlin in Hebrew and Yiddish Modernism », in Estraiikh, Gennady, Krutikov, Mikhail, (éds.), *Yiddish in Weimar Berlin*, London, Legenda, 2010.

Pollin-Galay, Hannah, « Avrom Sutzkever's Art of Testimony: Witnessing with the Poet in the Wartime Soviet Union, », in *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, vol. 21, n°2, 2016, p 1-34.

Ponichtera, Sarah, « The Problem of Materiality in Yiddish Translation. », *In geveb*, mai 2016, article disponible en ligne : <https://ingeveb.org/blog/the-problem-of-materiality-in-yiddish-translation>.

Popp, Wolfgang, « ... stärker aber ist die Liebe: Hermann Adler (2.10.1911-18.2.2000) », in Nolz, Bernhard, Popp, Wolfgang (éds.), *Leben im Zeichen von Verfolgung und Hoffnung*, Berlin, Lit Verlag, 2013, p. 127-142.

Puad, Caroline, « Traduire la langue absente : l'œuvre de la poétesse yiddish Rajzel Zychlinski en langue allemande », in Litvan, Valentina, Placial, Claire (éds.), *Traces et ratures de la mémoire juive dans le récit contemporain*, Bern, Peter Lang, 2022, p. 235-247.

Reichert, Carmen, « Des nouvelles chansons pour le peuple de David », *Trajectoires*, Hors-série n°1, 2016, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/trajectoires/1887>.

Reichert, Carmen, *Poetische Selbstbilder: deutsch-jüdische und jiddische Lyrikanthologien 1900-1938*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.

Reyzen, Zalmen, *Leksikon fun der yidisher literatur prese un filologye*, vol. 2, Vilna, B. Kletskin, 1930.

Richards, Earl Jeffrey, « “Oshventshim” Rhymed with “shtim,” or Finding a Voice on the Way to Auschwitz: Translating Yitzak Katzenelson’s *Dos lid funem oysgehargetn yidishen folk* and Some Interpretative Problems in Translating Shoah Literature. », in Buschinger, Danielle, Rosenstein, Roy, *Jewish Identity and Comparative Studies/Judéité et Comparatisme*, Amiens, Presses du Centre d' Études Médiévales de Picardie, 2019, p. 98-114.

Ricoeur, Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

Robin, Régine, *Kafka*, Paris, Belfond, 1989.

Robin Régine, *Le deuil de l'origine : une langue en trop, la langue en moins*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1993.

Roskies, David, *Against the Apocalypse*, Syracuse, Syracuse University press, 1999 [1984].

Roskies, David G., « The Last of the Purim Players: Itzik Manger », *Prooftexts*, vol. 13, 1993, p. 211-235.

Roskies, David G., « The Last of the Purim Players: Itzik Manger », in *A Bridge of Longing: The Lost Art of Yiddish Storytelling*, Harvard, Harvard University Press, 1995, p. 230-265.

Roskies, David G., « Coney Island, USA: America in the Yiddish Literary Imagination », in Wirth-Nesher, Hana, Kramer, Michael P. (éds.), *The Cambridge Companion to Jewish American Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 70-91.

Rousselet, Cécile, « Polyphonie et dialogisme comme stratégies littéraires de résistance en contexte soviétique : Moyshe Kulbak et Andreï Platonov. », *TRANS*, octobre 2016, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/trans/1267>.

Samoyault, Tiphaine, « Vulnérabilité de l'œuvre en traduction », *Genesis*, n°38, 2014, article disponible en ligne : <http://genesis.revues.org/1286>.

Samoyault, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

Sanmann, Angela, *Poetische Interaktion: Französisch-deutsche Lyrikübersetzung bei Friedhelm Kemp, Paul Celan, Ludwig Harig, Volker Braun*, Berlin, De Gruyter, 2013.

Sapiro, Gisèle, « Les grandes tendances du marché de la traduction », in Banoun, Bernard, Poulin, Isabelle, Chevrel, Yves (éds.) ? *Histoire des traductions en langue française. XX^e siècle, 1914-2000*, Lagrasse, Verdier, 2019, p. 55-176.

Seelig, Rachel, « A Yiddish Bard in Berlin: Moyshe Kulbak and the Flourishing of Yiddish Poetry in Exile », *The Jewish Quarterly Review*, vol. 102, n° 1, 2012, p. 19-49.

Seelig, Rachel, « “A Youthful Rogue Am I”: Moyshe Kulbak between Exile and Arrival », in *Strangers in Berlin: modern Jewish literature between East and West, 1919-1933*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2016, p. 79-101.

Seidman, Naomi, *Faithful Renderings: Jewish-Christian Difference and the Politics of Translation*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

Shandler, Jeffrey, « Reading Sholem Aleichem from Left to Right », *YIVO Annual*, vol. 20, 1991, p. 305-332.

Shandler, Jeffrey, *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2005.

Shandler, Jeffrey, *Yiddish: Biography of a Language*, New-York, Oxford University Press, 2020.

Simon, Sherry, *Traverser Montréal : une histoire culturelle par la traduction*, traduction Pierrot Lambert, Fides, Montréal, 2008.

Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « “Fartaytsht un farbesert”: Wolf Biermann and Yitskhok Katsenelson’s *Dos lid funem oysgehargetn yidishn folk* », *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, n°10, 2015, p. 37-44.

Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Itzhak Katzenelson’s *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in translation: the first four decades », *Scripta Judaica cracoviensia*, vol. 15, 2017, p.73-81.

Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Zur Rezeption jiddischer Literatur nach dem 2. Weltkrieg am Beispiel von *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* von Yitskhok Katsenelson », *Colloquia Germanica Stetinensia*, n° 28, 2018, p. 33-51.

Sitarz, Magdalena, Pawelec, Andrzej, « Yitskhok Katsenelson’s ‚*Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*‘. A story of the manuscripts and editions », in Kałny, Andrzej (éd.), *Ashkenazim and Sephardim in a European Perspective. Language Miscellanea*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2019, p.125–139.

Starck-Adler, Astrid, « Multiculturalisme et multilinguisme à Czernowitz. L’exemple d’Itzik Manger », *Études germaniques*, n°245, 2007, p. 121-132.

Steiner, Georg, « La longue vie de la métaphore », *Écrits du temps*, n°14-15, 1987, p. 16.

Suchet, Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale*, Paris, Édition des Archives contemporaines, 2009.

Suchet, Myriam, *Textes hétérolingues et textes traduits : de « la langue » aux figures de l’énonciation. Pour une littérature comparée différentielle*, thèse de doctorat, Université de Concordia, Montréal, 2010, thèse disponible en ligne : <https://spectrum.library.concordia.ca/7445/1/Suchet-PhD-S2011.pdf>.

Suchet, Myriam, *L’imaginaire hétérolingue : ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Vaisbrot, Bernard, « LE «MeDRéSh 'ItZIQ» DE MANGUÈR: Ressourcement des légendes bibliques », *Revue Européenne des Études Hébraïques*, n°1, 1996, p. 13-31.

Venuti, Lawrence, *The Translator's Invisibility: a History of Translation*, London, New-York, Routledge, 1995.

Venuti, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London, New-York, Routledge, 1998.

Venuti, Lawrence, « Traduction, intertextualité, interprétation », *Palimpsestes*, n°18, 2006, article disponible en ligne : <http://journals.openedition.org/palimpsestes/542>.

Weinreich, Max, *History of The Yiddish Language*, New Haven, London, Yale University Press, 2008. Première édition en yiddish : *Geshikhte fun der yidisher shprakh : bagrifn, faktn, metodn*, New-York, Yidisher Visnshaftlekher Institut, 1973.

Weiser, Kalman, Fogel, Joshua A., (éds.), *Czernowitz at 100: the first Yiddish language conference in historical perspective*, Lanham, Lexington Books, 2010.

Dictionnaires sur la langue yiddish utilisés

Niborski, Yitskhok, *Verterbukh fun loshn-koydesh shtamike verter in yidish (Dictionnaire des mots d'origine hébraïque et araméenne en usage dans la langue yiddish)*, Paris, Bibliothèque Medem, 1997.

Niborski, Yitskhok, Vaisbrot, Bernard, *Dictionnaire yiddish-français*, avec le concours de Simon Neuberg, Paris, Bibliothèque Medem, 2011.

Stutchkoff, Nahum, *Der oytser fun der Yidisher shprakh*, New-York, Yidisher Visnshaftlekher Institut, 1950.

Autres recueils et anthologies de poésie, écrits divers

Adorno, Theodor, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in *Gesammelte Schriften*, vol. 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977.

Celan, Paul, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2005.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Sämtliche Werke*, Band 1, Berlin, Deutscher Klassiker Verlag, 1999.

Heine, Heinrich, *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1992.

Kaznelson, Siegmund, *Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten*, Berlin, Jüdischer Verlag, 1959.

Levinas, Emmanuel, *À l'heure des nations*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Sutzkever, Avrom, *Di festung*, New-York, 1945.

Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 192.

Résumé allemand

Geschichte der Übersetzungen jiddischer Lyrik ins Deutsche ab 1945

Zusammenfassung und Methodik

Die vorliegende Arbeit untersucht die Geschichte der Übersetzungen jiddischer Lyrik ins Deutsche ab 1945. Nach dem Zweiten Weltkrieg hat die jiddische Sprache die meisten ihrer Sprecher verloren: unter diesen Umständen kommt der Übersetzung eine wesentliche Rolle in der Vermittlung der jiddischen Kultur und Literatur zu. Dennoch verhindert der neue Status der jiddischen Sprache den Übersetzungsprozess, der den Verlust einer Sprache und einer Welt aktualisiert. Die Unmöglichkeit der Übersetzung betrifft umso mehr die deutsche Sprache, die zur „Mördersprache“ geworden ist. In der Nachkriegszeit behaupteten mehrere jiddische Schriftsteller, dass sie ihre Werke nicht in Deutschland gedruckt sehen wollen. Doch schon in der unmittelbaren Nachkriegszeit wurden jiddische Werke ins Deutsche übersetzt. Dieses Paradox ist der Ausgangspunkt unserer Untersuchung.

Die neulich veröffentlichten Arbeiten in jiddischen Studien zeugen von einem wachsenden Interesse für die Übersetzung. Da die jiddische Literatur nun meistens in Übersetzung gelesen wird, erscheint es immer mehr Wissenschaftlern notwendig, sich mit dem Thema der Übersetzung auseinanderzusetzen und dabei die Schwierigkeiten sowie die Transformationen, die der Übersetzungsprozess mit sich bringt, zu erforschen. In seinem Buch *Adventures in Yiddishland. Postvernacular Language and Culture* (2005) bemüht sich Jeffrey Shandler, die Rolle der Übersetzung in der jüdischen Kultur ans Licht zu bringen und dabei die Übersetzungen des Jiddischen aufzuwerten. In *Writing in Tongues* (2013) untersucht Anita Norich die Übersetzungen jiddischer Literatur ins Englische, wobei sie sich im Besonderen auf die Entwicklung der Übersetzungsstrategien unter Berücksichtigung des kulturellen und politischen Kontexts fokussiert. In den akademischen Arbeiten, die sich dem deutschsprachigen Raum widmen, werden bisher vor allem die Kulturtransfers im Rahmen der „Jüdischen Renaissance“ in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts untersucht. In dieser Hinsicht werden die Übersetzungen des Jiddischen als „rewriting“¹ analysiert: die

¹ Lefevere, André, *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Frame*, London, New-York, Routledge, 1992.

Transformationen und Manipulationen der jiddischen Texte werden aufgedeckt, wobei der Akzent auf die ausschlaggebende Rolle des politischen und kulturellen Kontexts gelegt wird.

Die vorliegende Arbeit stützt sich auf diese Forschungen sowie auf die neulich veröffentlichten Arbeiten über die Geschichte der Übersetzungen ins Französische im 20. Jahrhundert. Die historische Perspektive erlaubt nämlich, die Entstehung der ersten Übersetzungen zu verstehen und die Entwicklung der Übersetzungsstrategien ans Licht zu bringen. Aufgrund des spezifischen politischen und kulturellen Kontexts, in dem die untersuchten Übersetzungen entstanden, und der paradoxen Beziehung zwischen der deutschen und der jiddischen Sprache – die sprachliche Nähe einerseits, eine „existenzielle Kluft“¹ andererseits – erweist sich ein rein positiver Diskurs über die Übersetzung als nicht relevant. Wir greifen deshalb auf den Begriff der „traduction agonique“ (Tiphaine Samoyault), um die Konflikte zwischen den Sprachen und Kulturen innerhalb des Übersetzungsprozesses aufzudecken.

In einem ersten Teil soll der historische Kontext, in dem die Übersetzungen jiddischer Lyrik im deutschsprachigen Raum entstanden, untersucht werden. Die verschiedenen Akteure, die die ersten Übersetzungsprojekte ermöglichten, beziehungsweise verhinderten, und die Rolle der politischen und kulturellen Instanzen in den deutschsprachigen Ländern sollen berücksichtigt werden. Die Entstehung der Übersetzungen soll im Rahmen des jüdischen Lebens im deutschsprachigen Raum ab 1945 analysiert werden. Ein weiterer ausschlaggebender Parameter ist die Auseinandersetzung Deutschlands mit seiner Vergangenheit seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges. Da die Shoah-Lyrik einen wichtigen Teil der übersetzten Gedichte ab 1945 darstellt, ist die Veröffentlichung der Lyrikübersetzungen mit der Erinnerungskultur im deutschsprachigen Raum eng verbunden. Diese Verbindung sowie die Auswirkung auf die Vorstellung der jiddischen Literatur sollen näher betrachtet werden. In dieser ersten Etappe der Arbeit wird auch der Diskurs zur jiddischen Sprache und zur (Un)Möglichkeit der Übersetzung ins Deutsche analysiert.

Als kultureller Prozess trägt die Übersetzung dazu bei, eine bestimmte Vorstellung der fremden Kultur und Literatur zu bilden. Es gilt deshalb sich zu fragen, welche Vorstellung der jiddischen Kultur durch die Anthologien und Sammlungen jiddischer Lyrik in deutscher Übersetzung konstruiert wurde und wie diese Vorstellung sich von 1945 bis heute

¹ Gal-Ed, Efrat, « Aus naher Fremde », in Klein, Sonja, Solibakke, Karl, Witte, Bernd (éds.), *Übersetzungen. Translations*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018.

entwickelte. Dafür sollen im Besonderen die ausgewählten Dichter sowie die Gestaltung der verschiedenen Anthologien und die Paratexte, welche die Gedichte begleiten, berücksichtigt werden. Durch die Untersuchung soll die Geschichte der Rezeption der jiddischen Lyrik im deutschsprachigen Raum aufgedeckt werden.

In einer weiteren Etappe werden einzelne Übersetzungen analysiert. Dabei soll die Entwicklung der Übersetzungsstrategien von den 1950er Jahren bis zum 21. Jahrhundert untersucht werden. Die Analyse fokussiert sich auf die deutschen Übersetzungen der Lyrik Yitzhok Katzenelsons, Itzik Mangers, Moyshe Kulbaks und Rajzel Zychlinskis. Das Werk dieser vier Dichter wurde nämlich von mehreren Übersetzern – und in einer breiten Zeitspanne – ins Deutsche übersetzt. Darüber hinaus werfen die historischen, kulturellen und poetischen Besonderheiten jedes dieser vier Werke ausschlaggebende Fragen zur Übersetzung und Übersetzbarkeit auf. Um die übersetzten Gedichte zu untersuchen, wird die Methode Antoine Bermans verwendet, die er unter anderem in seiner Studie *Pour une critique des traductions : John Donne* entwickelt. Es gilt erstmals, sich für die Identität der verschiedenen Übersetzer zu interessieren. Durch die Untersuchung der von den Übersetzern geschriebenen Paratexte, Notizen und Kommentare wird sich das Übersetzungsprojekt (« projet traductif ») abzeichnen. Dieses Übersetzungsprojekt setzt sich aber auch mit einem bestimmten Diskurs zur Übersetzbarkeit der jiddischen Sprache und Lyrik sowie mit tradierten Vorstellungen der Übersetzungspraxis auseinander. Anschließend sollen die Übersetzungen semantisch und poetisch analysiert werden. Wie gehen die Übersetzer mit der sprachlichen Nähe und der kulturellen Differenz um? Dabei soll sowohl die Einzigartigkeit als auch die „Historizität“ jeder Übersetzung aufgedeckt werden.

Teil 1: Übersetzung und Rezeption der jiddischen Lyrik im deutschsprachigen Raum

I- Die jiddische Lyrik in deutscher Übersetzung vor 1945

A- Die ersten Übersetzungen jiddischer Lyrik: Gleichzeitigkeit und Paradox

Die ersten Übersetzungen der modernen jiddischen Lyrik ins Deutsche entstanden um die Jahrhundertwende, gerade als die ostjüdische Welt politische, gesellschaftliche sowie kulturelle Umwälzungen erlebte. Das Ende des 19. Jahrhunderts ist in Mittel- und Osteuropa von Auswanderungswellen und von der Entstehung neuer politischen und sozialen Bewegungen geprägt. Es herrscht in der modernen jiddischen Literatur eine Aufbruchstimmung: nach dem Erfolg der ersten „Klassiker“ der Prosaliteratur (S. Y. Abramovitsh, Sholem Aleykhem, Yitskhok Leybush Peretz) entstanden im ganzen *Yiddishland* (von Russland über Osteuropa nach Amerika) modernistische Bewegungen.

Obwohl die ersten deutschen Übersetzungsprojekte mit dem Aufschwung der jiddischen Literatur zusammenfallen, besteht eine Diskrepanz zwischen dem jiddischen literarischen Leben und seiner Rezeption im deutschsprachigen Raum. Der Grund dafür liegt im politisch-kulturellen Kontext.

Im Jahre 1901 gründete Martin Buber mit Berthold Feiwel, Moses Lilien und Davis Trietsch die Demokratische Fraktion innerhalb der zionistischen Partei. Diese strebten nicht nach der konkreten Gründung eines Staates, sondern nach der Bildung einer Nation um ein Volk: die jüdische Renaissance soll vor allem „existentiell und kulturell“¹ sein. Dabei kam der Kultur des Ostjudentums, das als das „authentische“ jüdische Volk betrachtet wurde, eine neue Bedeutung zu. Während die erste zionistische Generation das Hebräische als die einzige Nationalsprache betrachtete, stieg bei der Demokratischen Fraktion das Interesse an der jiddischen Sprache. In diesem Zusammenhang wurden die ersten Übersetzungen von Gedichten Shimen Frugs, Morris Rosenfelds und Avrom Reyzens in zionistischen Zeitschriften wie *Die Welt* und *Ost und West* veröffentlicht.

1902 wurde der Jüdische Verlag gegründet. Durch diesen neuen Verlag wollten seine Gründer, Martin Buber, Berthold Feiwel und Ephraim Moses Lilien, die kulturellen Traditionen aus Ost und West in Kontakt bringen. Die erste Anthologie *Junge Harfen*

¹ Aschheim, Steven, *Brothers and Strangers: The East-European Jew in German and Jewish Consciousness*, Madison, University of Wisconsin Press, 1982, S. 110.

versammelt deutsche, jiddische und hebräische Gedichte. Es steht fest, dass die Auswahl der ersten übersetzten Gedichte zur politischen Agenda der Zionisten aus der demokratischen Fraktion passt.

Die Veröffentlichung der Gedichtsammlung Morris Rosenfelds *Lieder des Ghetto* ist ein gutes Beispiel für die Neuinterpretation eines jiddischen Werks durch den deutschen kulturellen und politischen Kontext. Nach dem Erfolg der englischsprachigen Anthologie *Songs from the Ghetto*, übersetzt und herausgegeben von Leo Wiener, wird die Anthologie 1902 von Hermann Seemann Verlag veröffentlicht. Berthold Feiwel, Herausgeber und Übersetzer, stellt das Werk in einem langen Vorwort vor. Während Morris Rosenfeld in seinem Werk das Leben der nach New-York eingewanderten Juden schildert, die in den sogenannten *Sweatshops* arbeiten, fokussiert sich Berthold Feiwel auf das Leben der Juden in Osteuropa. Der proletarische Dichter wird dadurch zum „Ghetto-Dichter“, ja sogar zum zionistischen Dichter, obwohl die nationale Frage nur in wenigen Gedichten Rosenfelds thematisiert wird. In den Illustrationen Ephraim Moses Liliens, auch Mitglied der Demokratischen Fraktion, fließen jüdische Motive und Symbole der Welt der Arbeiter ineinander.

Im Vergleich zu den ersten Übersetzern und Vermittlern jiddischer Literatur ist das Profil Fritz Mordechai Kaufmanns einzigartig. Kaufmann wurde in Deutschland geboren und gehörte zu einer assimilierten Familie. Zwischen 1910 und 1912 entdeckte er durch ostjüdische Zionisten die ostjüdische Kultur. 1913 gründete er seine Zeitschrift, in der er sich auf die ostjüdische Kultur fokussiert, während die westjüdische Kultur in die „Peripherie“ gedrängt wird. Die Vermittlung der jiddischen Literatur nimmt daher einen zentralen Stellenwert ein: mit Hilfe von Salomo Birnbaum erweiterte er das Spektrum der ins Deutsche übersetzten Dichter. Zu bemerken ist, dass die Gedichte in lateinischer Transkription geschrieben werden, so dass die jiddische Sprache sichtbar wird. Die in eckigen Klammern gesetzte Prosaübersetzung fungiert bloß als Hilfe zum Verständnis der Gedichte. Es geht also vor allem darum, einen direkten Zugang zur jiddischen Literatur zu bieten. Die letzte Nummer der *Freistatt* wurde schon 1914 herausgegeben. Im zionistischen Umfeld kann Kaufmann als Außenseiter betrachtet werden. Obwohl er offensichtlich nur eine begrenzte Leserschaft erreichte, stellt seine Initiative eine wichtige Etappe in der Geschichte der Vermittlung jiddischer Lyrik in Deutschland dar.

Mit dem Ersten Weltkrieg veränderte sich die Einstellung der jüdischen und nicht-jüdischen Deutschen den sogenannten „Ostjuden“ gegenüber: durch die konkrete Begegnung zwischen Juden aus Deutschland und Osteuropa stieg das Interesse der Deutschen an der ostjüdischen Welt. In diesem Zusammenhang wurden immer mehr jiddische Werke ins Deutsche übersetzt. Der wichtigste Vermittler der Zwischenkriegszeit ist Alexander Eliasberg. Zwischen 1916 und 1917 veröffentlichte der Übersetzer, 1879 in einer assimilierten Familie in Minsk geboren, drei Anthologien, die den Klassikern der jiddischen Prosaliteratur gewidmet sind. Die Suche nach einem „authentischen“ Judentum weckte auch das Interesse an den ostjüdischen Volksliedern: drei Anthologien, herausgegeben von Fritz Mordechai Kaufmann, Ludwig Strauß und Alexander Eliasberg, wurden innerhalb von zwei Jahren veröffentlicht. Dafür wurde die Lyrik kaum berücksichtigt: nur zwei Gedichtsammlungen (Gedichte von Chaim Nachmann Bialik sowie eine neue Herausgabe von *Lieder des Ghetto*) wurden herausgegeben.

Das Interesse erschöpfte sich also in der Schilderung eines idealisierten *Shtetls* und in der Folklore. Durch die Auswahl der übersetzten Werke bildete sich allmählich eine idealisierte und starre Vorstellung der ostjüdischen Literatur in Deutschland, die den Aufschwung der jiddischen Literatur zu dieser Zeit bei weitem nicht widerspiegelt.

B – Die Beziehung der deutschsprachigen Vermittler zur jiddischen Sprache: Diskurs und Kontroverse

Jeder Übersetzer lässt in seinen Paratexten eine persönliche Beziehung zur jiddischen Sprache und Übersetzung zum Vorschein kommen. Diese Beziehung hängt oft mit dem politisch-kulturellen Kontext zusammen und geht jedes Mal mit einer bestimmten Vorstellung der deutschen Sprache einher.

Im Vorwort der Anthologie *Lieder des Ghetto* kommt Berthold Feiwel auf die Besonderheiten der jiddischen Sprache zurück. Dabei stellt er sich den Vorurteilen der *Maskilim* entgegen: Das Jiddische sei kein „hässliches Kauderwelsch“, sondern „eine Sprache so gut wie eine andere“. Das Jiddische wird daher nicht als Dialekt, sondern als Sprache betrachtet; dadurch wird die Hierarchie zwischen Jiddisch und Deutsch abgebaut, und der Übersetzungsprozess wird gerechtfertigt.

Während Feiwel die Hierarchie zwischen Deutsch und Jiddisch abbaut, kehrt Fritz Mordechai Kaufmann sie um: die deutsche Sprache wird der jiddischen Sprache untergeordnet. Kaufmann stellt die beiden Sprachen gegenüber: es sei daher unmöglich, die jiddische Literatur durch eine deutsche Übersetzung zugänglich zu machen. Kaufmann strebt

eher nach einem direkten Zugang zur jiddischen Sprache und verzichtet deshalb in seiner Anthologie jiddischer Lieder auf die Übersetzung.

Im Nachwort der Anthologie *Ostjüdische Liebeslieder* legt der Dichter Ludwig Strauß den Akzent auf die poetische und ästhetische Dimension der jiddischen Werke und des Übersetzungsprozesses. Im Unterschied zu Kaufmann kommt der Übersetzung eine wichtige Funktion zu: die Übersetzung versteht er als die „Bildung eines korrespondierenden, in sich lebensfähigen Gedichtes“¹ und wird daher als eigenständig betrachtet.

Die Übersetzungen Alexander Eliasbergs sorgten für Kontroverse. In einem Artikel in der *Jüdischen Rundschau* übte Gershom Scholem eine scharfe Kritik an der Übersetzung Eliasbergs: Eliasberg übersetze in eine Sprache, die weder die biblische noch die hebräische Kultur mitklingen lässt, so dass die „Wärme“ der jiddischen Sprache in der Übersetzung verloren gehe. Kaufmann verwirft ebenfalls die Übersetzungen Eliasbergs, die den „Geist“ der jiddischen Texte nicht spürbar machen. Die Kritik Scholems und Kaufmanns richtet sich eigentlich vor allem an die deutsche Sprache, die es nicht vermag, die hebräischen Quellen des Jiddischen zu übertragen.

Eliasberg reagierte in der *Jüdischen Rundschau* auf die Kritik Scholems: dabei betont er, dass er sich vor allem an den nicht-jüdischen Leser wendet und legt daher den Akzent auf die Lesbarkeit seiner Übersetzungen – was Eliasberg wie Kaufmann offensichtlich nicht berücksichtigen. Zwei Einstellungen zur Übersetzung stehen daher gegenüber.

Obwohl Kafka das Jiddische nie übersetzte, ist seine Rede über die jiddische Sprache auf eine breite Resonanz gestoßen. Kafka entdeckte 1911 im Café Savoy die jiddische Kultur. Ein Jahr später hielt er eine Rede über die jiddische Sprache als Einleitung zu einer Lektüre von jiddischen Gedichten. Dabei greift Kafka auf viele Gemeinplätze zurück, die auf die Haskalah zurückzuführen sind: das Jiddische habe keine Grammatik und sei ausschließlich aus fremden Wörtern zusammengesetzt. Diese Gemeinplätze kehrt er aber um: anstatt die Sprache zu verachten, wird sie gerade deswegen idealisiert. Die Rede Kafkas knüpft an die Ideen über Ostjudentums an, die damals vorherrschten, die aber neu interpretiert werden. Kafka behauptet, es sei unmöglich, das Jiddische ins Deutsche zu übersetzen. Diese Einstellung erinnert an Fritz Mordechai Kaufmann. Laut Kafka liegt aber diese Unmöglichkeit nicht an der Kluft zwischen den beiden Sprachen und Kulturen, sondern ist im Gegenteil auf ihre Nähe zurückzuführen. Diese Nähe befindet sich nicht nur auf der sprachlichen Ebene, sondern wird nach Kafka von jedem deutschen Juden erlebt. Obwohl die

¹ Strauß, Ludwig, *Ostjüdische Liebeslieder: Übertragungen jidischer Volksdichtung*, Berlin, Welt-Verlag, 1920, S.82.

beiden Sprachen gegenüberstehen, sind sie beide Teil der deutsch-jüdischen Identität: eine Bewegung von einer zu der anderen würde die Beziehungen zwischen den beiden Sprachen brechen. Die Unübersetzbarkeit liegt also in der intimen und komplexen Beziehung des Schriftstellers zu den beiden Sprachen.

C – Die ersten Übersetzungen Itzik Mangers in den 1930er Jahren: die Möglichkeit einer Begegnung

Die ersten Vermittler und Übersetzer der jiddischen Literatur in Deutschland hatten meistens keinen direkten Kontakt zum jiddischen literarischen Umfeld. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die frühe Rezeption der Lyrik Itzik Mangers von den anderen Übersetzungen jiddischer Lyrik: die ersten Übersetzungen Itzik Mangers in den 1930er Jahren passten nicht zu einer politischen Agenda, sondern waren hauptsächlich individuelle Initiativen, die in Folge der Begegnung zwischen Manger und den deutschsprachigen Dichtern entstanden.

Alfred Margul-Sperber und Itzik Manger sind in Czernowitz aufgewachsen, der multikulturellen Hauptstadt Bukowinas, wo jiddischsprachige und deutschsprachige Juden zusammenlebten. Margul-Sperber lernte Manger in den frühen 1930er Jahren kennen und begann, Mangers Gedichte ins Deutsche zu übersetzen. Da er aber die jiddische Sprache nicht beherrschte, arbeitete er mit einer lateinischen Transkription. 1932 veröffentlichte Margul-Sperber in dem *Czernowitzer Morgenblatt* zwei Balladen von Itzik Manger in deutscher Übersetzung. In der langen Einleitung bezeichnet der Übersetzer den jiddischen Dichter als einen „europäischen Dichter“ und legt damit den Akzent auf den Dialog seines Werks mit den europäischen literarischen Traditionen. Dabei verwirft er die Vorstellung, nach der die jiddische Welt in eine andere Sprache nicht „übertragbar“ sei. In dieser Hinsicht soll die Übersetzung der Gedichte Mangers zur „Anerkennung“ der jiddischen Dichtung im europäischen Raum dienen.

Itzik Manger traf Mascha Kaléko zum ersten Mal in Berlin. Die deutschsprachige Dichterin, 1907 in Galizien geboren, befand sich zwischen der ostjüdischen und der westjüdischen Welt und kann in dieser Hinsicht als eine ideale Vermittlerin zwischen den beiden Kulturen betrachtet werden. 1936 veröffentlichte sie in der *Jüdischen Rundschau* Gedichte aus der Sammlung *Khumesh lider*. Während Margul-Sperber sich auf eine dem deutschen Leser vertraute Gattung fokussiert hat, beschäftigt sich Mascha Kaléko mit Gedichten, die mit der ostjüdischen kulturellen Tradition eng verbunden sind. Margul-Sperber hatte auf die universelle Dimension der Dichtung Mangers hingewiesen; Kaléko legt im

Gegenteil den Akzent auf die kulturellen Besonderheiten der Gedichte. Die Gedichte werden deswegen nicht als unübersetzbar betrachtet.

Die beiden Dichter und Vermittler zeugen von zwei verschiedenen Einstellungen zur jiddischen Literatur und zur Übersetzung. Jeder wirft aber auf seine Weise einen neuen Blick auf ein jiddisches Werk, das nun weder verachtet noch idealisiert, sondern in seiner Einzigartigkeit vorgestellt und zugänglich gemacht wird.

II- Notwendigkeit und Unmöglichkeit der Übersetzung in der Nachkriegszeit

A – In Deutschland: ein unmöglicher Dialog

Die Nachkriegszeit wurde in Deutschland von Schweigen geprägt: kein jiddisches Werk wurde bis in die 1960er Jahre veröffentlicht. Um die späte Einführung der jiddischen Literatur in den französischsprachigen Raum zu erklären, untersucht Sherry Simon die „Voraussetzungen zur Übersetzbarkeit“ und unterscheidet dabei die „technischen Voraussetzungen“ von den „sozialen und ideologischen Voraussetzungen“. Im Nachkriegsdeutschland fehlten tatsächlich die Voraussetzungen zur Übersetzung und Veröffentlichung jiddischer Literatur. Schon in den 1930er Jahren hatte die Machtergreifung Hitlers der „Jüdischen Renaissance“ plötzlich ein Ende gemacht. Am Ende des Zweiten Weltkrieges lag die deutsche jüdische Kultur in Trümmern. Beim Übersetzungsprozess geht es aber auch um „Glaube und Engagement“: ab 1945 scheint es unmöglich, die Geschichten der beiden Sprachen und die Vorstellungen, die mit ihnen verbunden sind, in Dialog zu bringen.

Doch vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis in die 1950er Jahre lebten die beiden Sprachen teilweise im selben Raum: ab 1945 befanden sich mehr als 150 000 jüdische Flüchtlinge, die die Shoah überlebt hatten, in DP-Lagern in Deutschland. Die sogenannten „DPs“ (Displaced Persons), die meistens Jiddisch sprechen, versuchten dort, ein jüdisches Leben wieder aufzubauen. Doch trotz des Nebeneinanders der beiden Sprachen gab es keine Begegnung zwischen Jiddisch und Deutsch. Bei der Produktion jiddischer Werke und Zeitungen ging es übrigens auch darum, die deutschen Leser auszuschließen. Von einer Übersetzung dieser Werke ins Deutsche war also damals kaum die Rede. Nach der Schließung der DP-Lager arbeiteten die deutschen Juden und die „Ostjuden“ an dem

Wiederaufbau der jüdischen Gemeinde. Bei dieser Zusammenarbeit war aber der Konflikt zwischen den Sprachen wieder spürbar.

1958 veröffentlichte der Jüdische Verlag *Jüdisches Schicksal in deutschen Gedichten* : eine abschließende Anthologie. Mit dieser Lyrikanthologie, die als „Vermächtnis“ bezeichnet wird, strebt der Herausgeber Siegmund Kaznelson danach, die Geschichte des jüdischen Volkes zu schildern und dabei die Kontakte zwischen den jüdischen und deutschen Sprachen und Kulturen ans Licht zu bringen. Während die erste Lyrikanthologie des Jüdischen Verlags, *Junge Harfen*, Gedichte auf Deutsch, Hebräisch und Jiddisch versammelte, beschränkt sich nun der Herausgeber auf deutsche Gedichte. Zu bemerken ist dabei das Vorwort: die jiddische Sprache wird als ein „aus dem Mittelhochdeutschen entstandene[s] und dem Hochdeutschen nahe verwandte[s] Idiom“ und daher als Teil des deutschen Sprachgebiets betrachtet. Dafür sind aber keine jiddischen Gedichte in der Anthologie zu finden.

Die ersten Spuren der jiddischen Literatur nach 1945 sind in der jüdischen Presse zu finden. In der *Allgemeinen Zeitung* wurden ab 1949 Kurzerzählungen und Auszüge aus den Werken der Klassiker veröffentlicht. Es handelt sich meistens um Übersetzungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der zionistischen Presse veröffentlicht wurden. Im Unterschied zu der deutschsprachigen jüdischen Presse außerhalb Deutschlands beschränkt sich also die *Allgemeine Zeitung* auf einige Schriftsteller, die dem deutschen Leser bereits vertraut waren. Die Zerstörung der ostjüdischen Welt wurde zu dieser Zeit kaum thematisiert; stattdessen wurde allmählich ein Mythos wieder aufgebaut. Ab 1955 wurden die Klassiker der jiddischen Prosaliteratur zum ersten Mal seit 1945 wieder herausgegeben; in der DDR spielte dabei der Verlag Volk und Welt, geleitet von Walter Czollek, einem Shoah-Überlebenden, eine ausschlaggebende Rolle.

1961 wurde in der literarischen DDR-Zeitschrift *Sinn und Form* zum ersten Mal ein Artikel über die jiddische Literatur veröffentlicht: es handelt sich eigentlich um das von Klaus Wagenbach geschriebene Nachwort von dem Roman *Fischke der Krume* (S. Y. Abramovitsh), der im selben Jahr neu herausgegeben wurde. Im Text kommt eine bestimmte Vorstellung der jiddischen Literatur in Deutschland zum Vorschein. Laut Wagenbach gehöre die jiddische Literatur zur Vergangenheit; dabei wird aber die Rolle Deutschlands in der Zerstörung der jiddischen Sprache und Kultur völlig ausgeblendet. Es scheint zu dieser Zeit noch unmöglich, sich mit der engen Verbindung zwischen der Geschichte der jiddischen Literatur und der Geschichte Deutschlands zu konfrontieren.

B- In der Schweiz: die ersten Übersetzungen

In der Nachkriegszeit stellte die Schweiz den einzigen Raum dar, in dem neue Übersetzungsprojekte entstehen konnten. Die drei zwischen 1946 und 1952 veröffentlichten Sammlungen jiddischer Lyrik auf Deutsch waren isolierte Projekte, die aber von dem Bedürfnis zeugen, dem deutschsprachigen Leser Werke zu vermitteln, die eine erste Auseinandersetzung mit der Shoah darstellen.

Der jiddische Dichter Lajzer Ajchenrand wurde 1912 in Demblin (Polen) geboren. Während des Zweiten Weltkriegs floh er in die Schweiz und ließ sich dort nieder. Er stand daher am Rande der jiddischen literarischen Kreise und war von den meisten Jiddischsprechern getrennt. Seine Gedichte wurden 1945 in der Sammlung *Wir verstummen nicht* veröffentlicht: diese Sammlung versammelt Gedichte Ajchenrands und zwei deutschsprachigen Dichtern: Stephan Hermlin und Jo Mihaly. Die Gedichte Ajchenrands sind aber nicht übersetzt, sondern bloß transkribiert. Um die jiddische Sprache verständlich zu machen, verwendete Ajchenrand eine stark germanisierte Transkription, die sozusagen eine hybride Sprache zwischen Jiddisch und Deutsch bildet. Dies ist umso bemerkenswerter, als die lateinische Transkription in der Nachkriegszeit von den meisten jiddischen Schriftstellern abgelehnt wurde. 1946 veröffentlichte Lajzer Ajchenrand eine neue Sammlung, die zweisprachig herausgegeben wurde. Die Gedichte wurden von dem Theaterregisseur Walter Lesch übersetzt. Ajchenrand war immer wieder mit dem Problem der deutschen Übersetzung konfrontiert: er richtete sich an mehrere deutsche Schriftsteller, um dasselbe Gedicht zu übersetzen. Der Übersetzungsprozess war umso komplexer, als die Schriftsteller kein Jiddisch sprachen und die Hilfe Ajchenrands benötigten, um die Gedichte zu entziffern. Es fiel aber Ajchenrand schwer, mit einer deutschen Übersetzung zufrieden zu sein. Zugleich brauchte er die Übersetzung, um seine Gedichte in der Schweiz zu veröffentlichen. In dieser Hinsicht erlebte Ajchenrand die „Tragödie der übersetzten Menschen“ (Pascale Casanova). Ab den 1950er Jahren entschied sich Ajchenrand, seine Gedichte ausschließlich auf Jiddisch zu veröffentlichen; die Sammlungen wurden nun von jiddischen Verlagen in Paris und Israel herausgegeben.

Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk ist der erste jiddische Zeugenbericht, der ins Deutsche übersetzt wurde. Die deutsche Übersetzung ist darüber hinaus die erste Übersetzung in eine europäische Sprache. In einem Brief, der das Manuskript begleitet, ruft Katzenelson zur Übersetzung seines Zeugenberichts auf; zugleich scheint er die Möglichkeit einer Übersetzung ins Deutsche zu verwerfen. Das Übersetzungsprojekt begann mit Zalman Shazar,

der damals Minister in Israel war: Shazar richtete sich an Hermann Adler, um das jiddische Manuskript ins Deutsche zu übersetzen. Dieser Wahl liegen mehrere Faktoren zugrunde: Adler hatte selbst das Wilnaer Ghetto und das Konzentrationslager überlebt; er hatte darüber hinaus Gedichte und Zeugenberichte während des Zweiten Weltkriegs geschrieben. Im Vorwort seiner Gedichtsammlung *Gesänge aus der Stadt des Todes* legt Katzenelson den Akzent auf die Spannung zwischen seinem Werk und der Sprache, in der er schreibt – der „altherwürdigen Sprache“ der „Mörder“. Auch das Vorwort von *Lied vom letzten Juden* veranschaulicht die ambivalente Einstellung des Übersetzers zur deutschen Sprache. Adler stellt die jiddische und die deutsche Sprache gegenüber; diese Gegenüberstellung beruht aber nicht auf der Geschichte der Sprachen, sondern auf ihren klanglichen und rhythmischen Eigenschaften. Diese Kluft zwischen den Sprachen wurde schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts thematisiert; sie nahm aber im Kontext der Nachkriegszeit eine weitere Dimension an. Zalman Shazar beabsichtigte, die Übersetzung in Deutschland zu veröffentlichen; erst 1992 konnte das Werk Katzenelsons in Deutschland herausgegeben werden.

Kol nidre ist das erste Werk des jiddischen Dichters Avrom Sutzkever, das ins Deutsche übersetzt wurde. Wie das Werk Katzenelsons ist *Kol nidre* ein unmittelbarer Zeugenbericht, der durch die Inszenierung des Zeugen ethische und ästhetische Fragen aufwirft. *Kol nidre* spielte eine entscheidende Rolle im Leben Sutzkevers: denn gerade dank dieses Werks konnte er dem Wilnaer Ghetto entkommen und die Shoah überleben. Von Anfang an beabsichtigte Sutzkever, sein Werk jenseits der Grenzen des Ghettos zu vermitteln. Es ist aber unklar, ob er sich für die deutsche Übersetzung einsetzte. Der Übersetzer, Leon Bernstein, hatte Sutzkever im Wilnaer Ghetto kennen gelernt; sie hatten zusammen im Ghetto gekämpft und Werke aus den jüdischen Bibliotheken hinübergerettet. In seinem Vorwort schildert er das Leben und Werk Sutzkevers und fasst die Geschichte des alten Manns zusammen – wie Sutzkever es in einer Fußnote im Original macht. Dadurch wird der Übersetzer zum „zweiten Zeugen“¹, der nun den Zeugenbericht des alten Manns dem deutschen Leser vermittelt.

Man soll den Akzent auf die Gemeinsamkeiten und Besonderheiten der beiden Übersetzer Hermann Adler und Leon Bernstein legen. Die beiden sind zwischen der deutschen und der ostjüdischen Kultur aufgewachsen; als Widerstandskämpfer im Wilnaer

¹ Deane-Cox, Sharon, «The translator as secondary witness: Mediating memory in Antelme's *L'espèce humaine*», *Translation studies*, Heft 6, N.3, 2013, S. 309-323.

Ghetto lernten sie die jiddischen Dichter kennen und waren selbst Zeugen; so konnten sie durch die Übersetzung zum „zweiten Zeugen“ werden. Schließlich schrieben die beiden Übersetzer zuerst auf Deutsch; nach dem Krieg haben sie aber kein weiteres Werk auf Deutsch geschrieben. In dieser Hinsicht kann man die Übersetzung als Mittel verstehen, die deutsche Sprache, zugleich „Muttersprache“ und „Mördersprache“, sich wieder anzueignen.

III- Die Einführung der jiddischen Lyrik in das geteilte Deutschland

In den 1960er Jahren wurden die ersten Übersetzungen jiddischer Lyrik im geteilten Deutschland veröffentlicht. Im Unterschied zu den in der unmittelbaren Nachkriegszeit veröffentlichten Übersetzungen, die hauptsächlich individuelle/isolierte Projekte waren, verankern sich diese Werke im sozial-kulturellen Kontext.

A – Eine Sprache und eine Kultur, die endlich sichtbar werden

Ab 1960 wurden immer mehr Klassiker der jiddischen Prosaliteratur neu herausgegeben. Die großen westdeutschen Verlage zeigten auch Interesse daran : 1964 veröffentlichte der Fischer Verlag eine Geschichtensammlung von Y.L. Peretz (*Geschichten am Sabbat*), und der Insel Verlag gab 1962 einen zweiten Roman Sholem Aleykhems neu heraus, *Menachem Mendel*. Ein jiddischer Roman (*Mottl der Kantorsohn*) wurde sogar zum ersten Mal seit 1945 neu übersetzt. Die Einführung neuer jiddischen Werke und die Suche nach zeitgenössischen deutschen Übersetzern zeugen von einem ersten Wandel in der Geschichte der Übersetzung jiddischer Literatur seit 1945.

Die neue Begeisterung für die ostjüdische Kultur kommt auch im kulturellen Leben der beiden Deutschlands zum Vorschein: in Westdeutschland gewann *Tewje* an Beliebtheit – ein kulturelles Phänomen, das eigentlich aus den Vereinigten Staaten kommt und sogar vor dem Erfolg von *Fiddler on the roof* spürbar war. Eine deutsche Version des Theaterstücks *Tevye and his daughters* von Arnold Perl, einer Adaptation des Romans von Sholem Aleykhem, wurde 1962 zum ersten Mal aufgeführt. Immer mehr kulturelle Veranstaltungen über die ostjüdische Kultur wurden dann organisiert. Zu bemerken ist, dass die Akteure dieses (neuen) kulturellen Lebens in Westdeutschland meistens nicht-jüdisch waren.

In der DDR entdeckten die Ostdeutschen die ostjüdische Musik dank Lin Jaldati, einer jüdischen Sängerin und KZ-Überlebenden aus Amsterdam. Zu Beginn der 1950er Jahre organisierte sie ihre ersten Konzerte mit Hilfe der jüdischen Gemeinde von Berlin. Auf ihrer ersten Schallplatte sind berühmte jiddische Widerstandslieder wie „zog nisht keynmol“ und „s'brent“ zu finden. Die Karriere von Lin Jaldati wurde dann von der SED gefördert. Die SED

sah darin die Gelegenheit, eine Volksmusik zu unterstützen und sich zugleich vor dem Antisemitismus-Vorwurf aus dem Westen zu schützen¹. Mit dem Erfolg ihrer jiddischen Widerstandslieder schaffte es Lin Jaldati, eine „Gedenkbrücke“² innerhalb der ostdeutschen Gesellschaft zu schlagen.

Dank Salcia Landmann wurde auch die jiddische Sprache in Deutschland thematisiert. Im Jahre 1962 veröffentlichte die Wissenschaftlerin ein Werk zur Geschichte der jiddischen Sprache: *Jiddisch, das Abenteuer einer Sprache*. Das Werk wurde zuerst in der Schweiz und zwei Jahre später in der BRD herausgegeben. Auch wenn ihr Buch wissenschaftlich umstritten ist und nur einen lückenhaften Einblick in die jiddische Literatur bietet, erreichte es eine breite (jüdische und nicht-jüdische) Leserschaft und trug damit zur Popularisierung der jiddischen Sprache in Deutschland bei.

B – Die Auseinandersetzung Deutschlands mit „Auschwitz“: die Einführung der Shoahliteratur in das geteilte Deutschland

Der Beginn der 1960er Jahre stellte einen Wandel in dem Umgang mit der Nationalsozialistischen Vergangenheit in Deutschland dar. Mit dem Eichmann-Prozess sowie den Auschwitzprozessen wurden die Deutschen mit der NS-Zeit und der Judenvernichtung konfrontiert. Es entstand in der westdeutschen Gesellschaft ein neuer Erwartungshorizont: mehrere Zeugnisse der Shoah wurden aus dem Jiddischen übersetzt und herausgegeben.

Dieser Wandel trifft aber nicht nur auf die BRD zu. In der DDR begann auch die Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit; die Stimmen der Überlebenden wurden somit hörbar. Die Vergangenheit Deutschlands wurde aber hauptsächlich durch das Prisma des Antifaschismus angesehen, so dass die Judenvernichtung meistens ausgeblendet wurde.

Kann man eine direkte Verbindung zwischen dem Wandel in dem Umgang mit der NS-Vergangenheit im geteilten Deutschland und dem steigenden Interesse an der ostjüdischen Kultur ziehen? Zu dieser Zeit wurde die Judenvernichtung in den Werken und Veranstaltungen über das ostjüdische Leben kaum thematisiert. Die gesamte kulturelle Produktion wurde also vorerst nicht in die Erinnerungskultur integriert. Die Auseinandersetzung mit der Judenvernichtung trug aber später zum Interesse an dem ostjüdischen Leben bei.

¹ Shneer, David, « Yiddish Music and East German Antifascism: Lin Jaldati, Post-Holocaust Jewish Culture, and the Cold War », *The Leo Baeck Institute Year Book*, vol. 60, n° 1, 2015, S. 207-234.

² Shneer, David, *Lin Jaldati: Trümmerfrau der Seele*, Berlin, Hentrich & Hentrich Verlag Berlin, Centrum Judaicum, 2015, S. 41.

C – Die ersten Übersetzungen jiddischer Lyrik im geteilten Deutschland

1964 wurde die erste Anthologie jiddischer Lyrik in deutscher Sprache seit 1945 veröffentlicht : *Yiddish Gedichte aus den Ghettos 1939-1945*. Der Herausgeber ist Joseph Wulf, ein KZ-Überlebender und jüdischer Historiker. Diese Anthologie ist Teil eines Forschungsprojekts über die kulturelle Produktion in den jüdischen Ghettos während des Zweiten Weltkriegs. Für Wulf ging es aber nicht nur darum, historische Dokumente zu zeigen, sondern auch den deutschen Lesern die jiddische Literatur entdecken zu lassen.

Die Anthologie wurde von Arani Verlag herausgegeben und die neunundzwanzig jiddischen Gedichte wurden von Iris von Stryk, Wulfs Sekretärin und Mitarbeiterin, übersetzt. Die von Wulf ausgewählten Gedichte bieten einen ersten Einblick in die jiddische Shoah-Lyrik: die Anthologie enthält sowohl anonyme Gedichte als auch berühmte Gedichte von Sutzkever, Yitskhok Katzenelson (Auszüge aus dem *Lid fun oysgehartn yidishn folk*) oder Gebirtig. In der Einleitung wird zum ersten Mal in Deutschland die Entwicklung der jiddischen Literatur präzise geschildert. Obwohl Wulf sich bemühte, den Reichtum und die Vielfalt der jiddischen Literatur ans Licht zu bringen, werden die Gedichte vorerst als historische Dokumente rezipiert: die ästhetische Dimension der Gedichte wurde somit ausgeblendet.

Die erste Anthologie jiddischer Lyrik in der DDR wurde von einem nicht-jüdischen Autodidakten herausgegeben: Hubert Witt wurde 1935 in Wrocław geboren und floh mit seiner Familie am Ende des Zweiten Weltkriegs nach Sachsen-Anhalt. Nach seinem Germanistikstudium in Leipzig arbeitet er als Lektor beim Reclam Verlag.

Sein erstes Übersetzungsprojekt entstand zu Beginn der 1960er Jahre. Hubert Witt beabsichtigte zuerst, die in Polen herausgegebene Lyrikanthologie *Dos lid iz geblibn* ins Deutsche zu übersetzen. Diese Anthologie, herausgegeben von Binem Heller, enthält Gedichte von 36 jiddischen Dichtern, die von den Nazis ermordet wurden. 1962 wurden die ersten Übersetzungen in der literarischen Zeitschrift *Sinn und Form* veröffentlicht. Ein Jahr später legte Hubert Witt dem Reclam Verlag sein Manuskript vor: die Anthologie sollte im Jahre 1964 erscheinen. Da es aber an Nachschlagewerken über die jiddische Literatur in der DDR fehlte, reiste Hubert Witt nach Warschau, um den Verlag Yidish Bukh sowie das historische jüdische Institut zu besuchen. Dort lernte er den damaligen Leiter des historischen jüdischen Instituts, Bernard Mark, kennen. Da entschloss Hubert Witt, sein ursprüngliches Projekt gründlich zu verändern. Denn Ber Mark schlug ihm vor, das Spektrum der jiddischen Dichter zu erweitern, um einen Überblick der jiddischen Lyrik aus Polen zu bieten. 207 Gedichte wurden somit ausgewählt. Erst im Jahre 1965 schickte Hans Marquardt, der

damalige Leiter des Reclam Verlags, den zeitgenössischen jiddischen Dichtern einen Brief, in dem er um eine Genehmigung für die Übersetzung ihrer Gedichte bittet. Auch wenn einige Dichter (Sutzkever und Itzik Manger) ihre schriftliche Zustimmung nicht gaben, wurden alle übersetzten Gedichte in der Anthologie veröffentlicht. Der Reclam Verlag unterstützte von Anfang an das Projekt. 1965 bekam der Verlag die von der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel ausgestellte Druckgenehmigung. Die SED hatte schon mit Lin Jaldati verstanden, wie sie die ostjüdische Kultur politisch instrumentalisieren konnte; deshalb konnte die Anthologie der Zensur leicht entgehen.

Obwohl die Einleitung des Buchs dem Paradigma des Antifaschismus stark untergeordnet ist, kennzeichnet sich die Anthologie durch ihre Vielfalt – von der Lyrik der Klassiker und Modernisten über Shoah-Lyrik bis hin zur zeitgenössischen Lyrik. Somit bietet die Anthologie eine neue Auffassung der jiddischen Literatur, die sich nicht mehr in der Folklore erschöpft. Der Grund des Erfolgs der Anthologie liegt in der steigenden Beliebtheit der ostjüdischen Lieder in der DDR. Ein solcher Erfolg war aber unerwartet. Das Buch wurde sowohl in der DDR als auch in der BRD breit rezensiert und stellte somit einen Meilenstein in der Geschichte der Übersetzung jiddischer Lyrik in Deutschland dar.

Zwei Jahre später gab Hubert Witt eine neue Anthologie heraus, die ein Pendant zur ersten Anthologie darstellt: Witt wählte nämlich sechzig Gedichte aus der Anthologie *Der Fiedler vom Getto* aus. Die Shoah ist das Hauptthema der meisten Gedichte dieser Anthologie, die also als Teil der Erinnerungskultur verstanden wird. *Meine jüdischen Augen* ist eine bibliophile Ausgabe, die sich vor allem an den Westen richtet: die antifaschistische Rhetorik ist also nicht so prägend wie in der ersten Anthologie. Im Nachwort wird sogar die ästhetische Dimension der jiddischen Shoah-Lyrik betont und neu reflektiert.

IV- Die jiddische Kultur und Literatur in Deutschland: zwischen Ost und West

Die Gleichzeitigkeit der ersten Veröffentlichungen jiddischer Lyrik in den beiden Deutschlands sollte nicht über die Diskrepanz in der Rezeption jiddischer Literatur im Osten und im Westen hinwegtäuschen.

A- Im Westen: das Paradox eines neuen kulturellen Phänomens

Die Rezeption der ostjüdischen Kultur in der BRD kennzeichnet sich durch ein Paradox: einerseits war eine steigende Begeisterung für die ostjüdische Kultur innerhalb der

westdeutschen Gesellschaft spürbar. Der Erfolg des Musicals *Anatevka* ist das beste Beispiel dafür: die Adaptation des Romans *Tevye der milkhiker* in den Vereinigten Staaten kam im Jahre 1968 auf die westdeutsche Bühne. Dieser Erfolg trug zum Interesse an den Klassikern der jiddischen Prosaliteratur bei. In den 1980er Jahren wurde die ostjüdische Kultur zum Modephänomen. Im Unterschied zu den ersten kulturellen Veranstaltungen in den 1960er Jahren war diese kulturelle Produktion als Teil der Erinnerungskultur verstanden. So werden die berühmten Figuren der klassischen Prosaliteratur zur „Metonymie“ der von den Nazis zerstörten Welt. Einige Journalisten und Philosophen fragten sich dennoch, ob die neuen Veröffentlichungen und Veranstaltungen tatsächlich zur Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit beitragen konnten – oder ob sie im Gegenteil die Schuld und Verantwortung Deutschlands ausblenden.

Daher wurde in Westdeutschland eine starre, idealisierte Vorstellung der ostjüdischen Kultur konstruiert. Das Interesse der Westverlage fokussierte sich auf die Werke, die zum Sehnsuchtsgefühl beitragen konnten: Romane von Sholem Aleykhem oder Isaac Bashevis Singer, wobei die kritische und transgressive Dimension dieser Werke maskiert wurde. Das Spektrum der jiddischen Werke in der BRD beschränkte sich auf einzelne Autoren, und die Erst- und Neuübersetzungen, die auf dem westdeutschen Buchmarkt zu finden waren, kamen fast ausschließlich aus der DDR.

Die Tendenz zur „Musealisierung und Kommerzialisierung“ der jüdischen Kultur¹ sowie die in Westdeutschland vorherrschende Rentabilitätsprinzip verhinderte die Einführung jiddischer Werke, die diese idealisierte und exotische Vorstellung der jiddischen Kultur hätte infrage stellen können.

B- Im Osten: die DDR als Übersetzungskultur

In der DDR erwies sich die ostjüdische Kultur als ein wichtiger Ausdrucksraum der jüdischen Identität. Mit dem neuen geopolitischen Kontext der 1970er Jahre war die ostjüdische Kultur wieder Teil der ostdeutschen kulturellen Szene. Aber erst in den 1980er Jahren wurde die jiddische Kultur von dem Staat tatsächlich gefördert. Im Jahre 1987 fanden die Tage der Jiddischen Kultur in Ostberlin statt. Das von Jalda Rebling und dem Übersetzer Jürgen Rennert organisierte Festival versammelte Künstler, Musiker und Jiddischisten aus dem Osten und Westen. Die Lesungen jiddischer Literatur, die dort stattfanden, zeugen von

¹ Goschler, Constantin ; Kauders, Anthony, « 1968-1989. Positionierungen », in Brenner, Michael (éd.), *Geschichte der Juden in Deutschland von 1945 bis zur Gegenwart. Politik, Kultur und Gesellschaft*, München, C.H. Beck, 2012, S. 295-378, hier S.377.

der neuen Bedeutung der jiddischen Literatur in der DDR. Denn seit den 1970er Jahren entstanden viele Übersetzungsprojekte, für die sich eine neue Generation von DDR-Übersetzern einsetzte.

In der Prosa wurden jiddische Schriftsteller eingeführt, die aus dem Rahmen der traditionellen Vorstellung der *Shtetl*-Literatur fallen (Mark Rasumny, Moyshe Kulbak). In der Lyrik wurden sowjetische sowie in Amerika lebende Dichter übersetzt (Aron Vergelis, Rajzel Zychlinski).

Mehrere Faktoren erklären die differenzierte Rezeption der jiddischen Literatur zwischen der BRD und der DDR: der Kontakt der ostdeutschen Herausgeber und Übersetzer zum Ostblock; das DDR-Verlagswesen, das – trotz der Zensur – für die Förderung der „kleinen Literaturen“ mehr geeignet war; die Rolle einer neuen Generation von DDR-Übersetzern und Lektoren wie Jutta Janke und Jürgen Rennert.

Zu bemerken ist, dass die wichtigsten DDR-Übersetzer aus dem Jiddischen nicht jüdisch waren. Während Hubert Witt auf seine nicht-jüdische Identität im Nachwort seiner ersten Anthologie hinweist, um sich vor der Kritik an der Auswahl und an der Übersetzung zu schützen, machte Jürgen Rennert aus seiner nicht-jüdischen Identität den Ausgangspunkt seiner Übersetzeraktivität: er betrachtete sich als Mitglied einer Generation von Nachgeborenen, die das ostjüdische literarische Erbe „retten und bewahren“¹ wollte. Die Übersetzung wurde zum Mittel, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen. Die Aktivität gewann eine kollektive und politische Dimension und wurde dadurch legitimiert.

C- Das Streben nach der jiddischen Sprache

Ab den 1980er Jahren wurde der Übersetzungsprozess in der Presse thematisiert. Die Übersetzungen aus dem Jiddischen ins Deutsche wurden nämlich analysiert und kommentiert. Die Journalisten wiesen immer häufiger auf die Schwierigkeiten beim Übersetzungsprozess hin; für einige sei es sogar unmöglich, das Jiddische ins Deutsche zu übersetzen. Diese Einstellung zum Übersetzungsprozess ging mit einem allgemeinen Misstrauen gegenüber der jiddischen kulturellen Produktion in Deutschland einher: die jiddische Musik, die in Deutschland zu hören war, fehle an Authentizität. Man befürchtete eine „Germanisierung“ der ostjüdischen Kultur – umso mehr, als viele Akteure dieser kulturellen Produktion nicht jüdisch waren.

¹ Rennert, Jürgen, « Zur Geschichte dieses Buches », in Rasumny, Mark, *Eine Welt voller Wunder*, Leipzig, Sankt-Benno Verlag, 1985, S. 142.

Im Bereich der Literatur hatte dieses Misstrauen zur Folge, dass immer mehr Journalisten und Kritiker zweisprachige Ausgaben forderten, die einen direkten Zugang zum jiddischen Text ermöglichen könnten. In diesem Kontext wurde das Gedicht *Veytik* von Israil Bercovici in der deutschen Presse zweisprachig veröffentlicht. Dieser Fall stellt die ersten Versuche dar, die Lyrik in jiddischer Sprache in den beiden Deutschlands sichtbar und hörbar zu machen. Dieses Gedicht und die Übersetzung Rennerts wurden sowohl im Osten als auch im Westen veröffentlicht. Denn obwohl die jiddische Literatur in der BRD und der DDR unterschiedlich rezipiert wurde, war die Grenze zwischen den beiden Blöcken eigentlich porös: viele Werke konnten die Grenze überqueren – von Osten nach Westen, und, in einigen Fällen, von Westen nach Osten.

Kapitel 5: Der Aufschwung der jiddischen Lyrik in deutscher Sprache

A- Die Erneuerung des jüdischen kulturellen Lebens im wiedervereinigten Deutschland

Mit der Einwanderung osteuropäischer Juden in den 1990er Jahren erlebte die jüdische Gemeinde in Deutschland einen demographischen Wandel. Dieser Wandel wirkte sich auf die jüdische und jiddische Kultur in Deutschland aus. Immer mehr Veranstaltungen wurden organisiert; darüber hinaus entstanden neue Ausdrucksräume für die jüdische und ostjüdische Kultur. 1993 wurde das Hackesche Hoftheater gegründet: die Truppe stellte dreimal die Woche jiddische Konzerte sowie jiddische Theaterstücke vor. Das Theater wurde aber 2003 aus finanziellen Gründen geschlossen. In Weimar wurde ab 1999 das Festival *Yiddish Summer Weimar* organisiert.

Dieser Aufschwung der jiddischen Kultur in Deutschland wurde mehrfach analysiert und kommentiert: laut Ruth Ellen Gruber geht es um eine „virtuelle“ jüdische Kultur, die sich hauptsächlich durch die Rebellion der jungen deutschen Generation sowie eine „Obsession“ für den Holocaust erklären lässt¹. Dieses Phänomen zeuge außerdem von einer Art Philosemitismus, der sich auch als problematisch erweise. Für Regine Robin handelt es sich auch um eine künstliche Kultur, die vor allem von nicht-jüdischen Akteuren und für ein nicht-jüdisches Publikum hergestellt wird. Dennoch waren auch Juden (vor allem osteuropäische

¹ Ellen Gruber, Ruth, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley, University of California Press, 2002, S. 200-225.

Juden) Teil dieses neuen Aufschwungs. Diese „jüdischen Räume“¹ können also auch als ein Ort des Austauschs zwischen Juden und nicht-Juden betrachtet werden. Es steht aber fest, dass diese Räume durch die Vorstellung der nicht-Juden sowie durch das Prisma der deutschen Geschichte konstruiert wurden.

B – Neue Sammlungen und Anthologien jiddischer Lyrik

Die jiddische Kultur in Deutschland erschöpfte sich aber nicht in der Klezmer-Mode: auch die jiddische Literatur erlebte in den 1990er Jahren einen Aufschwung. Die „Erneuerung des jüdischen Lebens“² schlug sich auch im literarischen Umfeld nieder: die Zahl der Übersetzungen jiddischer Literatur stieg beträchtlich. Dieser Aufschwung kennzeichnet sich durch eine neue Vielfalt von Autoren und Gattungen: die jiddische Lyrik gewann somit an Bedeutung. Das neue politische und sozial-kulturelle Umfeld fungierte dabei als Katalysator.

Mit dem Wiederaufbau des Verlagswesens nach dem Fall der Berliner Mauer wurden viele ostdeutsche Verlage geschlossen und neue Verlagshäuser gegründet. Die einigen ostdeutschen Verlagshäuser, die sich für die jiddische Literatur eingesetzt hatten (Reclam Verlag Leipzig und Volk und Welt), setzten aber ihre Vermittlungsarbeit fort: neue Übersetzungen der klassischen Prosaliteratur wurden nämlich herausgegeben. Die in der jüdischen Kultur spezialisierten Verlagshäuser zeigten in den 1990er Jahren ein neues Interesse an der jiddischen Literatur und veröffentlichten jiddische Dichter: Avrom Sutzkever wurde somit zum ersten Mal von dem Jüdischen Verlag herausgegeben. Obwohl immer mehr Verlagshäuser jiddische Literatur herausgaben, beschränkten sie sich aufgrund der fehlenden Rentabilität meistens auf ein Werk. Bis in die späten 1990er Jahre erwies sich also das deutsche Verlagswesen als ein fragiler Raum für die jiddische Literatur.

Die in den 1990er Jahren veröffentlichten Sammlungen und Anthologien jiddischer Lyrik sind mit der Erinnerungskultur im wiedervereinigten Deutschland eng verbunden. Das *Lied vom Letzten Juden*, die erste Übersetzung von *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, wurde 1992 anlässlich des Jahrestages der Wannseekonferenz veröffentlicht. Innerhalb von vier Jahren wurde das Werk Yitskhok Katzenelsons zweimal neu übersetzt. Diese Sammlungen stehen also nicht mehr am Rande der deutschsprachigen Kultur: sie sind nun in

¹ Pinto, Diana, « The Jewish Space in Europe », in Lustig, Sandra, Leveson, Ian, (éds.), *Turning the Kaleidoscope. Perspectives on European Jewry*, New York, Oxford, Berghahn Books, 2006, S. 179-186.

² Zimmer, Sophie, *Le renouveau juif à Berlin depuis 1989 : aspects culturels et religieux* : https://publishup.uni-potsdam.de/opus4-ubp/frontdoor/deliver/index/docId/9692/file/zimmer_diss.pdf.

der deutschen Gesellschaft integriert und sind sogar Teil der offiziellen Erinnerungskultur. Über jiddische Literatur zu sprechen bedeutete also auch – und noch mehr als früher –, über die deutsche Geschichte und die deutsche Gesellschaft zu sprechen.

Das Bewusstsein der Verbindung zwischen den beiden Kulturen durch ihre Geschichte drückte sich auch im Diskurs zu der jiddischen Sprache aus: in den Paratexten der Übersetzer wurde nun oft auf die Kluft zwischen der „Opfersprache“ und der „Mördersprache“ hingewiesen. Die jiddische Sprache wurde somit thematisiert, wurde aber meistens als Gegenbild zur deutschen Sprache betrachtet. Dennoch wurden der Übersetzungsprozess und seine Legitimität nicht mehr infrage gestellt.

In den späten 1990er Jahren entstanden neue Projekte, bei denen die jiddische Lyrik nicht mehr als Spiegelbild der deutschen Geschichte betrachtet werden sollte. Diese verschiedenen Übersetzungs- und Verlagsinitiativen können als Versuche einer „Dezentrierung“ bezeichnet werden. Der Übersetzer Jost G. Blum gründete 1997 eine neue Zeitschrift, *Metaphorá*, die der „kleinen Literaturen“ im Allgemeinen und im Besonderen der zeitgenössischen jiddischen Lyrik gewidmet ist. Es ging darum, sich nicht nur auf die Opfer der Shoah, sondern auf die Überlebenden zu fokussieren, und daher die jiddische Sprache und Literatur als lebendig anzusehen. Mehrere zeitgenössische jiddische Dichter wie Avrom Sutzkever oder Lev Berinski wurden in der Zeitschrift übersetzt. Ein weiterer wichtiger Vermittler und Übersetzer jiddischer Literatur in den 1990er Jahren ist Andrej Jendrusch. Jendrusch entdeckte die jiddische Literatur in der DDR und begann seine Karriere als Übersetzer jiddischer Literatur in den frühen 1990er Jahren. 1992 veröffentlichte er eine Anthologie, die den von Stalin ermordeten jiddischen Schriftstellern gewidmet ist. Vier Jahre später veröffentlichte er eine neue Anthologie jiddischer Literatur, die sich dieses Mal auf die jiddischen Modernisten fokussiert. Mit *Federmeschen* versuchte er, der exotischen Vorstellung der jiddischen Literatur zu entkommen, ohne sich auf das Prisma der Shoah zu beschränken. 1998 gründete er seinen eigenen Verlag, den Dodo Verlag, in dem er sowohl Itzik Manger als auch Lev Berinski übersetzte und herausgab.

In a Shtodt woss scharbt ist die erste Anthologie jiddischer Lyrik aus Österreich seit 1945. Die 1995 veröffentlichte Anthologie zeugt von der Diskrepanz in der Einführung jiddischer Lyrik zwischen Österreich und Deutschland. Dies ist umso bemerkenswerter, als einer der wichtigsten Übersetzer jiddischer Literatur, Hermann Hakel, gerade aus Österreich kam. Seine Sammlung jiddischer Erzählungen, *Geschichten aus aller Welt*, wurde aber ausschließlich in deutschen Verlagshäusern veröffentlicht. Hängt das späte Interesse an der

jiddischen Literatur mit der komplizierten Auseinandersetzung Österreichs mit seiner Vergangenheit zusammen? Die ersten Veröffentlichungen jiddischer Lyrik in Österreich fielen jedenfalls mit dem Wandel in dem Umgang mit der NS-Vergangenheit zusammen. Für den österreichischen Übersetzer Thomas Soxberger war dieser Wandel in der österreichischen Gesellschaft ausschlaggebend. Der wichtigste Vermittler jiddischer Literatur in Österreich war in den 1990er Jahren Armin Eidherr. Er beschäftigte sich mit der in der österreichisch-ungarischen Monarchie produzierten Literatur sowie der Lyrik der Modernisten, und warf somit einen neuen Blick auf die jiddische Literatur.

Ab den 1990er Jahren setzten sich immer mehr Übersetzer für die jiddische Literatur ein. Dabei wurde ihr Profil vielfältiger. Während die aus der DDR stammenden Übersetzer weiterhin eine wichtige Rolle spielten, waren nun auch evangelische Übersetzer zu finden (Helmut Homfeld), die ihre Übersetzungsaktivität mit der NS-Auseinandersetzung verbinden. Zu Beginn des 21. Jahrhunderts kommen immer mehr Übersetzer aus der Universität: Karina Kranhold [von Tippelskirch] und Efrat Gal-Ed promovierte in Jiddistik. Denn die jiddische Sprache und Kultur wird nun an einigen deutschen Universitäten gelehrt und als wissenschaftliches Fachgebiet anerkannt.

In den 1990er Jahren wurden jiddische Dichter wie Itzik Manger, Katzenelson oder Rajzel Zychlinski neu übersetzt. Während man schon in den 1960er Jahren begann, einige Klassiker der Prosaliteratur neu zu übersetzen, handelt es sich bei der Lyrik um ein neues Phänomen. Bei den Neuübersetzungen Katzenelsons ist der Ausgangspunkt ein neues Übersetzungsprojekt. In den neuen Anthologien Zychlinskis und Mangers sind sowohl Neuübersetzungen als auch Erstübersetzungen zu finden. Es ging also auch darum, weitere Aspekte der lyrischen Werke ans Licht zu bringen. Es steht aber fest, dass die 1990er Jahre die Zeit der Anerkennung und Kanonisierung der jiddischen Literatur darstellen.

C – Die Neureflectierung der Kontakte zwischen der deutschen und der jiddischen Kultur durch die Übersetzung

Zu Beginn des 21. Jahrhunderts erweiterte sich das Spektrum der kanonisierten jiddischen Dichter im deutschsprachigen Raum. 2009 wurden zwei Anthologien des Werks Sutzkevers veröffentlicht. Die neu eingeführten Dichter zeigen den Einfluss der Vereinigten Staaten auf den deutschsprachigen Raum: die Werke jiddischer Dichterinnen, denen mehrere englischsprachige Anthologien gewidmet sind, wurden daher ins Deutsche übersetzt.

Die in den 2000er Jahren veröffentlichten Anthologien zeugen von der Bemühung der Übersetzer und Herausgeber, den Kontakt und Austausch zwischen der jiddischsprachigen

und der deutschsprachigen Kultur innerhalb des deutschsprachigen Raums ans Licht zu bringen. Andrej Jendrusch fokussiert sich in seiner Anthologie *Unter Emigranten* auf die jiddischen Schriftsteller, die in Berlin für eine kurze oder eine längere Zeit lebten. In der Anthologie *Unterbrochenes Gedicht* beschäftigt sich Tamar Lewinsky mit der Lyrik der DP's in Deutschland. Dabei werden Gedichte, die ursprünglich den deutschen Leser ausschloss, nun ins Deutsche übersetzt.

Obwohl immer mehr jiddische Dichter ins Deutsche übersetzt werden, sind noch Teile der jiddischen Lyrik noch unübersetzt: zum Beispiel sind die jiddischen Modernisten noch unterrepräsentiert. Es fehlt auch an einer deutschen Anthologie, die einen Überblick der jiddischen Lyrik bieten könnte. Die einzige Anthologie, die diesen Überblick bietet, *Der Fiedler vom Getto*, wurde 1966 veröffentlicht und 1993 zum letzten Mal herausgegeben.

Ab den 2000er Jahren wurde das Verhältnis zwischen Deutsch und Jiddisch neu reflektiert. Die zweisprachigen Sammlungen, die ab den 1990er Jahren veröffentlicht wurden (zum Beispiel *Das Lied vom letzten Juden*), veranschaulichten das schon in den 1980er Jahren spürbare Streben nach einer sichtbaren jiddischen Sprache. Diese Veröffentlichungen lösten aber auch Debatten um die Transkription der jiddischen Sprache aus. Viele Herausgeber und Übersetzer drücken ein gewisses Misstrauen gegenüber der lateinischen Transkription aus. Denn die Transkription wird als eine Art Aneignung der jiddischen Sprache angesehen, die das Anderssein des Jiddischen maskiert. Trotz alledem betrachten die Herausgeber und Übersetzer die Transkription der jiddischen Texte als eine einmalige Möglichkeit, den Text teilweise hörbar und lesbar zu machen. Um den Text zugänglich zu machen und zugleich auf die Eigenständigkeit der jiddischen Sprache hinzuweisen, schlagen die Herausgeber originelle Ausgaben vor, die mit der lateinischen Transkription, den hebräischen Buchstaben und der deutschen Übersetzung spielen. Jede Ausgabe bildet eine neue Beziehung zum Deutschen und zum Jiddischen.

Im 21. Jahrhundert veränderte sich die Vorstellung des Jiddischen dem Deutschen gegenüber: die beiden Sprachen wurden konkret in Dialog gebracht. Laut dem Übersetzer Peter Comans erweist sich die deutsche Sprache als „Brückensprache“¹: aufgrund der Geschichte Deutschlands trage die deutsche Sprache – gerade als verwandte Sprache – eine Verantwortung für die jiddische Sprache. Sowohl die jiddische Sprache als auch der Übersetzungsprozess werden somit rehabilitiert.

¹ Comans, Peter, « Nachwort », in Sutzkever, Avrom, *Geh über Wörter wie über ein Minenfeld: Lyrik und Prosa*, Frankfurt am Main, New-York, Campus, 2009, S. 368.

Teil 2: Übersetzungen und Neuübersetzungen der Werke Yitskhok Katzenelsons, Itzik Mangers, Moyshe Kulbaks et Rajzel Zychlinskis

I- *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* in deutscher Sprache: von einer Stimme zur anderen

A – Das Werk Katzenelsons: historische und poetische Aspekte

Am 3. Oktober 1943 begann Yitskhok Katzenelson sein letztes Werk *Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk* zu schreiben. Er befand sich damals im Lager von Vittel, nachdem er drei Jahre lang mit seiner Familie im Warschauer Ghetto eingesperrt worden war. Ein Jahr zuvor waren seine Frau und seine zwei jüngsten Söhne nach Treblinka deportiert und ermordet worden. Sein Werk beendete er am 17. Januar 1944, einige Monate vor seiner Deportation nach Auschwitz, wo er mit seinem letzten Sohn ermordet wurde.

Sein Manuskript wurde in einer Büchse unter einem Baum vergraben und im September 1944 wiedergefunden. Das Zeugnis in lyrischer Form wurde zuerst ins Hebräische übersetzt; die deutsche Übersetzung von 1951 ist die erste Übersetzung in eine europäische Sprache. Die drei deutschen Übersetzungen spielten eine ausschlaggebende Rolle in der Vermittlung des Werks Katzenelsons. Dabei wurde oft die Übersetzung Adlers (und dann die Übersetzung Biermanns) als „zweites Original“ betrachtet, was den Transformationsprozess bei der Übersetzung unsichtbar macht. Durch die Analyse soll gerade dieser Prozess mit Hinsicht auf den sozial-kulturellen Kontext ans Licht gebracht werden.

B- *Lied vom letzten Juden* (Hermann Adler, 1951): Nachträglich übersetzen

Der erste deutsche Übersetzer des Lieds war wie Katzenelson im Warschauer Ghetto eingesperrt worden. Er hatte außerdem selbst inmitten der Shoah Gedichte geschrieben. Nach dem Krieg wurde er zum Vermittler zwischen der jüdischen und der christlichen Welt.

Der Übersetzer weist im Vorwort von *Lied vom letzten Juden* auf die musikalischen Besonderheiten der beiden Sprachen hin, die er gegenüberstellt. Dabei zieht er eine klare Grenze zwischen den beiden Sprachen, die zu dieser Zeit von einer Kluft getrennt werden. Solche Behauptungen erweisen sich auch als ein Mittel, seine eigenen Übersetzungstechniken zu rechtfertigen.

Bei der Textanalyse werden mehrere Aspekte der Übersetzung Adlers ans Licht gebracht: die Distanzierung zum pathetischen Ton, der den Anfang des Lieds kennzeichnet;

die Tendenz zur Abstrahierung; die Anpassung an den christlichen Leser. Durch die neue Interpunktion und die Dekonstruktion der Verse entstehen Leerstellen, die das Schweigen der Toten und des überlebenden Übersetzers widerhallen lassen. Diese Poetik des Schweigens ist mit dem Kontext der unmittelbaren Nachkriegszeit und der Lage der deutschen Sprache eng verbunden. Dabei erinnern einige Aspekte der Übersetzung an die Arbeit der jüdischen deutschsprachigen Dichter nach dem Zweiten Weltkrieg.

C - Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk (Wolf Biermann, 1994): den Schrei übersetzen

Das Projekt einer Neuübersetzung des poetischen Zeugenberichts entstand durch den Historiker Arno Lustiger. Lustiger richtete sich dafür an den Dichter und Sänger Wolf Biermann. Im Vorwort kommt der Übersetzer auf die Gründe für dieses Übersetzungsprojekt zurück: es geht erstens darum, die wachsende Gleichgültigkeit der jungen Generation der Judenvernichtung gegenüber zu bekämpfen. Biermann erwähnt aber auch den Tod seines Vaters in Auschwitz: die Übersetzungsarbeit wird daher als Trauerarbeit dargestellt. Biermann weigert sich zu behaupten, das Jiddische sei unübersetzbar. Er stellt nicht die deutsche und die jiddische Sprachen gegenüber, denn „seine“ deutsche Sprache sei vor allem eine Dichtersprache. Im Unterschied zu Adler wird also der Übersetzungsprozess nicht infrage gestellt, was auch mit dem neuen Kontext der 1990er Jahre zu tun hat. Der Übersetzer schildert auch im Vorwort das Leben Katzenelsons. Dabei wird er als „Widerstandsdichter“ vorgestellt. Während Adler das „Stammeln eines sterbenden“ zu übersetzen versuchte, will Biermann den Schrei des Widerstandsdichters hörbar machen, um die junge deutsche Generation wachzurütteln. Die Neuübersetzung wird in einer zweisprachigen Ausgabe veröffentlicht. Die Gestaltung des Textes ist bemerkenswert: auf der linken Seite findet der Leser nicht nur den transkribierten jiddischen Text, sondern auch die Randnotizen Biermanns, die als Hilfe für den deutschen Leser fungieren können. Im Gegensatz zu der Übersetzung Adlers ist der neue Übersetzer besonders sichtbar und inszeniert in den Peritexten eine Art Symbiose zwischen dem Werk Katzenelsons und seinem eigenen Werk.

Die Übersetzungsanalyse zeigt, dass Biermann sich auf Aspekte des Werks fokussiert, die Adler weggelassen hat: er verstärkt die Mündlichkeit und ist auf die Materialität und den Klang der Sprache Katzenelsons besonders aufmerksam. Im Unterschied zu Adlers Übersetzung gibt es keine Spur von Poetisierung der Sprache. Die Tonfälle, aber auch die Sprachebenen wechseln sich ständig ab. Diese Vielfalt von Registern erinnert eigentlich an den Stil Biermanns. Die Stimme des deutschen Dichters ist nämlich in der Übersetzung

besonders hörbar und scheint an einigen Stellen die Stimme des jiddischen Dichters zu überdecken.

Die Neuübersetzung war so beliebt wie umstritten: laut manchen Kritikern sei der Übersetzer zu sichtbar und hörbar. Solche Behauptungen weisen auf die Erwartungen bei der Übersetzung der Zeugnisse der Shoah hin: der Übersetzer sollte sich möglichst diskret, sogar unsichtbar machen. Die Übersetzung Biermanns erinnert aber, dass die Stimme des Übersetzers zwangsläufig in seiner Übersetzung mitklingt, auch wenn sie nicht immer erkannt wird.

D- Das Lied vom ausgemordeten jüdischen Volk (Helmut Homfeld, 1996): eine Rückkehr zum Original?

Die Kritik an der Übersetzung Biermanns war der Grund für das neue Übersetzungsprojekt Helmut Homfelds. Der Pfarrer hatte bisher kaum Kontakt zu der jiddischen Sprache und Kultur und übersetzte – wie Biermann – mit Hilfe einer lateinischen Transkription. Laut Adler stellt diese Neuübersetzung eine Rückkehr zum Original dar: es handele sich um eine „wörtliche Übersetzung“, die als „Ergänzung“ zu den anderen deutschen Übersetzungen fungiere.

In seiner Übersetzung verändert Adler die Form des Gedichts gründlich. Der Übersetzer bewahrt zwar die Versstruktur, verzichtet aber sowohl auf das jambische Metrum als auch auf den Reim. Die Übersetzung kennzeichnet sich durch ihre lexikalische Genauigkeit. Homfeld bemüht sich, möglichst nah am Original zu bleiben und übernimmt dafür syntaktische Strukturen aus dem jiddischen Text. Er greift auch auf Wörter zurück, deren Klang an die jiddischen Wörter erinnert: an manchen Stellen zieht er die klangliche Nähe der semantischen Genauigkeit vor. Durch die Übernahme der syntaktischen Strukturen und das klangliche Echo auf das Original scheint Homfeld nach einer „durchscheinenden“¹ Übersetzung zu streben. Der Verzicht auf die meisten formalen Merkmale des Gedichts verhindert aber den Zugang zur Stimme des jiddischen Dichters. Die Übersetzung wurde als „holprig“ bezeichnet. Man kann aber auch die Übersetzungstechniken Homfelds als eine Verfremdungsstrategie verstehen, die die spezifische Natur des Zeugnisses der Shoah widerspiegelt.

Trotz der Behauptungen der Übersetzer zeigt die Untersuchung der drei Übersetzungen, dass kein Übersetzer sich unsichtbar macht. Die Übersetzungstechniken der

¹ Benjamin, Walter, « Die Aufgabe des Übersetzers. », in *Gesammelte Schriften*, vol. 4.1., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972, S. 9-21.

drei Übersetzer lassen jedes Mal einen Abstand zwischen dem Original und der Übersetzung entstehen und weisen somit auf die Unterschiede und Konflikte zwischen den Sprachen und Kulturen hin. Diese Übersetzungen kann man daher als verschiedene Antworten betrachten, die in einem bestimmten politisch-kulturellen Kontext auf das Zeugnis Katzenelsons gegeben wurden.

III- Itzik Manger in deutscher Sprache - nah und fremd

A – Itzik Manger und der deutschsprachige Raum: ein vertrauter Dichter?

Das Werk Itzik Mangers, 1901 in Czernowitz geboren, wurde in den 1960er Jahren in Deutschland eingeführt – und dies, obwohl Manger nach dem Krieg sein Werk in Deutschland nicht gedruckt sehen wollte. Dennoch war der Einfluss der europäischen Literatur und im Besonderen der deutschen Literatur auf die Poetik Mangers ausschlaggebend. Er übernimmt poetische Formen aus der europäischen Literatur wie die Ballade und bringt sie in Dialog mit der ostjüdischen Tradition. Bei der Übersetzung ins Deutsche geht es also darum, sowohl das Vertraute als auch das Fremde hörbar zu machen.

B- Andrej Jendrusch und Efrat Gal-Ed: zwei Profile, zwei Übersetzungsprojekte

Andrej Jendrusch veröffentlichte 1998 die erste deutsche Anthologie des poetischen Werks Mangers, *Ich, der Troubadour*. 2004 wurde eine zweisprachige Anthologie vom Jüdischen Verlag herausgegeben, *Dunkelgod*, übersetzt von Efrat Gal-Ed.

Der aus der DDR stammende Übersetzer Andrej Jendrusch kommt selten auf seine Übersetzungsaktivität zurück. In einem persönlichen Gespräch erwähnt er Jürgen Rennert, den er als den „beste[n] Nachdichter“ der jiddischen Literatur betrachtet, und distanziert sich dabei von Hubert Witt. Jendrusch scheint somit sich von der Strategie der Wörtlichkeit zu distanzieren und nach einer Übersetzung zu streben, die den literarischen Wert der Jiddischen Werke ans Licht bringt.

Efrat Gal-Ed hat ein einzigartiges Profil unter den Übersetzern jiddischer Literatur ins Deutsche. Sie kommt nämlich aus Israel und ist also Hebräisch-Muttersprachlerin. Sie lernte Deutsch während ihres Studiums. Die Wissenschaftlerin und Übersetzerin hat eine spezifische Einstellung zur Übersetzung. Sie beruft sich auf jüdische deutschsprachige Philosophen wie Franz Rosenzweig, Martin Buber und Walter Benjamin, um ihr Übersetzungsprojekt zu erläutern: sie will das Fremde an der jiddischen Sprache in ihrer deutschen Übersetzung mitklingen lassen. Denn laut Efrat Gal-Ed besteht eine „existenzielle Kluft“ zwischen

Deutsch und Jiddisch; diese Kluft sei aber nicht nur auf den Zweiten Weltkrieg, sondern auf die Besonderheit der Geschichte und Kultur der jiddischen Sprache zurückzuführen. Das Jiddische ins Deutsche zu übersetzen bedeutet für die Übersetzerin vor allem, eine jüdische Sprache in eine nicht-jüdische Sprache zu übersetzen. Sie weist auch auf die rhythmischen und klanglichen Besonderheiten des Jiddischen hin, die es in der deutschen Übersetzung möglichst zu bewahren gilt.

C- Von der jiddischen bis zur deutschen Ballade

Die Untersuchung der zwei Übersetzungen des Gedichts *Di balade fun dem yid vos iz dergangen fun gro biz blo* veranschaulicht die Diskrepanz zwischen den beiden Übersetzungsprojekten. In seiner Übersetzung verändert Jendrusch die formalen Merkmale der Ballade: er ersetzt den Zweizeiler durch Vierzeiler, die freien Rhythmen durch jambisches Metrum, und verwendet Kreuzreim. Der Übersetzer greift auf eine Form zurück, die dem deutschen Leser vertraut ist. Jendrusch spielt vor allem mit dem deutschen Intertext – einige Stellen erinnern an Goethes Ballade *Der Fischer*. Die Verwendung eines regelmäßigen Metrums maskiert aber die rhythmischen Brüche, die die Schlüsselmomente der jiddischen Ballade markieren. In der Mitte der Ballade wechselt Jendrusch die Strophe und das Reimschema: dabei werden die Verse länger. Die Übersetzung bleibt aber viel dichter als das Original und der blaue Atem, der sich am Ende der Ballade dehnt, ist in der Übersetzung kaum spürbar.

Efrat Gal-Eds Übersetzung bleibt näher am jiddischen Original. Die Strophe sowie die lockere Reimstruktur werden beibehalten. Die Übersetzerin ist auf den semantischen und klanglichen Inhalt aufmerksam; sie greift auf Archaismen und übernimmt auch syntaktische Strukturen aus dem Jiddischen, um das jiddische Original mitklingen zu lassen. Dafür ist der Rhythmus an einigen Versen etwa holprig. Am Ende der Ballade arbeitet sie aber besonders an der rhythmischen Struktur der Strophen, so dass der blaue Atem hörbar und greifbar wird.

In der zweiten Ausgabe der Anthologie *Dunkelgold* (2016) legt Gal-Ed eine zweite Fassung der Übersetzung vor. Die Änderungen befinden sich sowohl auf der rhythmischen als auch auf der lexikalischen Ebene. Nun versucht sie an einigen Versen, den Rhythmus zu harmonisieren – ohne aber auf ein regelmäßiges Metrum zurückzugreifen. Sie verzichtet zudem auf einige Apokopen, die an den Klang des Jiddischen erinnern, sowie auf Wörter und Ausdrücke aus dem Jiddischen wie „reb jid“. Gal-Ed distanziert sich also von ihrer ersten Übersetzungsstrategie und nähert sich der deutschen Sprache.

In mancher Hinsicht steht die Übersetzung Gal-Eds der Übersetzung Jendruschs gegenüber: einerseits kehrt Jendrusch zur deutschen Quelle zurück und verstärkt somit die Vertrautheit des Werks für den deutschen Leser; andererseits lässt Gal-Ed das Fremde mitklingen. Die Bearbeitung der Übersetzung in der zweiten Ausgabe zeigt aber, dass die Einstellung Gal-Eds nicht so radikal ist, wie ihr Diskurs vermuten lässt.

D- Die Übersetzungen der *Khumesh-lider*

In der Gedichtsammlung *Khumesh lider* rückt die Atmosphäre der Ballade in den Hintergrund. In dieser Sammlung beschäftigt sich Itzik Manger mit der biblischen und ostjüdischen Tradition, indem er biblische Szenen in das ostjüdische *Shtetl* des späten 19. Jahrhunderts versetzt. Das Werk veranschaulicht die Poetik Mangers, die sich durch die Verschmelzung von ostjüdischer Tradition und literarischen Verfahren aus dem europäischen Modernismus kennzeichnet.

In der ganzen Sammlung spielt Itzik Manger mit fremden und zugleich vertrauten Sprachen: die Poetik Mangers beruht auf dem „component-consciousness“ der Jiddischsprecher – das heißt das Bewusstsein der verschiedenen Komponente sowie der Bedeutung, die die Verwendung einer bestimmten Komponente herbeiführen kann¹. Manger übersetzt eine Komponente in eine andere und verwischt dadurch die Hierarchie zwischen den verschiedenen Komponenten innerhalb der jiddischen Sprache. Er greift auch oft auf das *daytshmerish*, ein stark germanisiertes Jiddisch, zurück.

Das Gedicht *Yankev ovinu bagegnt zikh mit Rokhlen* veranschaulicht diese Inszenierung der Sprachen und deren Beziehungen in der Poetik Mangers. Die Übersetzung dieses Gedicht konfrontiert die Übersetzer mit offensichtlichen Schwierigkeiten: erstens beruht das Gedicht auf einem biblischen Intertext, mit dem der jiddischsprachige Leser vertraut ist, der aber den zeitgenössischen deutschen Lesern meistens unbekannt ist. Der komische Effekt liegt aber gerade in der anachronistischen Übertragung des biblischen Textes. Zweitens ist die Inszenierung der Sprachen und das Spiel mit den Komponenten eng mit der jiddischen Sprache und einem bestimmten sozial-kulturellen Umfeld verbunden: wie kann man die „Karnevalisierung“ der Sprachen auf Deutsch hörbar machen?

Andrej Jendrusch und Efrat Gal-Ed greifen auf grundverschiedene Übersetzungstechniken zurück: in der Übersetzung Jendruschs wird das Spiel mit den fremden/vertrauten Sprachen nur teilweise bewahrt. Der Übersetzer verwendet französische

¹ Weinreich, Max, *History of the Yiddish Language*, New Haven, London, Yale University Press, 2008, S. 656-657.

Ausdrücke, um die Stellen auf *daytshmerish* zu übertragen. Der komische Effekt wird dadurch beibehalten. In der Übersetzung Efrat Gal-Eds wird das *daytshmerish* nicht übertragen. Die Übersetzung inszeniert die Beziehung zwischen Deutsch und jiddisch nicht; dies wird bloß am Ende des Buchs erklärt. Die Spuren des Hebräischen werden aber durch die Transkription und die Nicht-Übersetzung hebräischer Wörter sichtbar gemacht.

In den von Efrat Gal-Ed übersetzten Gedichten werden die meisten Ausdrücke und Begriffe, die sich auf das kulturelle und religiöse ostjüdische Leben beziehen, nicht übersetzt und in den Peritexten erklärt. Diese Strategie trägt hauptsächlich zur Vermittlung der jüdischen Kultur durch die Übersetzung und die Peritexten bei. Wir stellen aber die Hypothese auf, dass dies auch von einer bestimmten Poetik und Politik der Übersetzung zeugt, die die deutsche Sprache durch die Begegnung und die Konfrontation mit der jiddischen Sprache hybrid macht.

Die Übersetzungsanalyse bestätigt die differenzierte Einstellung der beiden Übersetzer zum Übersetzungsprozess. Eignet sich für diese Übersetzungen der Analyserahmen Antoine Berman, der die „ethnozentrische Übersetzung“ von der „ethischen“ Übersetzung unterscheidet? In mancher Hinsicht entspricht die Übersetzung Jendruschs der von Berman definierten „ethnozentrischen Übersetzung“: in seinen Übersetzungen ist kaum eine Spur der fremden Sprache und Kultur zu finden. Dafür bemüht sich Jendrusch, den Effekt auf den Leser möglichst zu bewahren; darüber hinaus lesen sich die übersetzten Gedichte unmittelbar, ohne Hilfe von Peritexten – und gerade diese Unmittelbarkeit kennzeichnet das Werk Mangers. Wichtige Aspekte des jiddischen Werks werden daher durch seine Übersetzung vermittelt. Man kann davon ausgehen, dass das Übersetzungsprojekt Gal-Eds, das sich auf die Vermittlung der jüdischen Kultur und die Verfremdung der deutschen Sprache fokussiert, erst nach dieser ersten Anthologie Jendruschs entstehen konnte.

IV- Die deutsche Übersetzung des jiddischen Modernismus: *Disner Tshayld Harold*

A- Der jiddische Modernismus im deutschsprachigen Raum: die Gründe für eine späte Rezeption

Moyshe Kulbak gehört zu den bedeutendsten jiddischen Modernisten des 20. Jahrhunderts. Obwohl die Modernisten eine ausschlaggebende Rolle in der Entwicklung der jiddischen Literatur im 20. Jahrhundert gespielt haben, wurden ihre Werke im

deutschsprachigen Raum – sowie im englisch- und französischsprachigen Raum – erst spät rezipiert. Dieser späten Rezeption liegen hauptsächlich zwei Faktoren zugrunde: erstens kam der jiddischen Literatur seit der „Jüdischen Renaissance“ eine bestimmte Funktion zu: eine idealisierte, vermeintlich authentische und vergangene Welt zugänglich zu machen. Die Poetik der Modernisten, die sich mit der europäischen Modernität auseinandersetzt, fällt aus diesem Rahmen und wurde daher nicht berücksichtigt. Zweitens ging es nach dem Zweiten Weltkrieg darum, die von den Nazis zerstörte Welt zu dokumentieren. Das Kriterium, das der Auswahl der Autoren und Werke zugrunde lag, war daher nicht die Ästhetik, sondern die Repräsentativität.

B- Ein Sonderfall: Moyshe Kulbak

Im Unterschied zu den meisten Modernisten wurde aber das Werk Moyshe Kulbaks schon in den 1960er Jahren in den deutschsprachigen Raum eingeführt. Seit 2010 ist sogar von einer „Kulbakomania“¹ die Rede: mehrere Romane (sowohl Erstübersetzungen als auch Neuübersetzungen) wurden innerhalb ein paar Jahre in Deutschland veröffentlicht. Das Werk *Disner Tshayld Harold*, fünf Jahre nach dem Aufenthalt Kulbaks in Berlin geschrieben, wurde nur teilweise ins Französische und ins Englische übersetzt; dafür sind aber schon zwei deutsche Übersetzungen des Werks zu finden. Die erste Übersetzung wurde von Andrej Jendrusch in seiner Anthologie *Unter Emigranten* veröffentlicht; das Werk wurde 2017 von Sophie Lichtenstein neu übersetzt.

C- Disner Tshayld Harold: Die Begegnung der jiddischen Lyrik mit dem deutschen Modernismus

In dem langen Gedicht, das sich auf den Aufenthalt Moyshe Kulbaks in Berlin bezieht, rückt die traditionelle ostjüdische Welt in den Hintergrund. Der Stil Kulbaks kennzeichnet sich durch eine modernistische Ästhetik, die hauptsächlich an den deutschen Expressionismus anknüpft: Kulbak übernimmt bestimmte Stilmittel der deutschen Expressionisten wie den Reihungsstil. Zugleich erinnert der ironische, subversive und an einigen Stellen scharf kritische Blick, den Kulbak auf die Hauptstadt der Weimarer Republik wirft, an Heines *Deutschland, ein Wintermärchen*. Es gilt zu untersuchen, inwiefern diese modernistische Ästhetik und die Intertexte ins Deutsche übertragen werden.

¹ Jurjew, Oleg, « Kulbakomania », *Frankfurter Rundschau*, 27. April 2018, <https://www.fr.de/kultur/literatur/kulbakomania-11007906.html>.

D- *Disner Childe Harold* (Andrej Jendrusch, 2003)

Schon in den ersten Strophen der Übersetzung Jendruschs fällt die Diskrepanz zwischen Kulbaks und Jendruschs Stil auf: während Kulbak auf den für den Expressionismus charakteristischen Reihungsstil zurückgreift, ist der Stil Jendruschs viel klassischer. Darüber hinaus verwendet Jendrusch – im Unterschied zu Kulbak – ein festes Metrum. Im ersten Teil der Übersetzung kennzeichnet sich die Übersetzung Jendruschs durch mehrere Aspekte: einen fließenden Rhythmus; eine Neigung zur Harmonisierung, Poetisierung und Vereinfachung. All diese Aspekte scheinen im Widerspruch zu dem Stil Kulbaks zu stehen.

Jedoch entwickeln sich die Übersetzungstechniken Jendruschs im Laufe des Gedichts. Im zweiten Teil kommen immer mehr rhythmische Brüche vor: je mehr der Antiheld sich isoliert und seine Individualität sich in der Großstadt auflöst, desto fragmentierter wird die Sprache Jendruschs – wobei der Fragmentierungsprozess in der Übersetzung nicht so weit geht wie im jiddischen Original. Das schrittweise Einsetzen dieser Stilmittel trägt zur Lesbarkeit und zum Verständnis des Werks bei, indem es die allmähliche Auflösung des Individuums in der modernen Stadt widerspiegelt. Das Streben nach Lesbarkeit ist für die ganze Übersetzung Jendruschs charakteristisch.

Jendrusch ist auf Heines Intertext besonders aufmerksam. Dieser wird unter anderem bei der Schilderung des „Goethe-Tags“ ans Licht gebracht: durch einen stark ironischen Tonfall sowie das feste Metrum, das ans Volkslied und an das Werk Heines anknüpft, verschärft Jendrusch die Kritik an der deutschen Bourgeoisie und ihrem Nationalismus.

Nach der Übersetzungsanalyse steht fest, dass die modernistische Ästhetik Kulbaks nur teilweise übertragen wird. Der Grund dafür kann sowohl in dem Profil des Übersetzers als auch in dem kulturellen Kontext liegen: einerseits ist es klar, dass Jendrusch mit dem festen Metrum und dem klassischen – aber auch ironischen und subversiven – Stil besonders vertraut ist; andererseits mag die Radikalität der modernistischen Ästhetik vorerst als Hindernis zur Anerkennung des jiddischen Werks betrachtet worden sein.

E- *Childe Harold aus Disna*: Sophie Lichtensteins Neuübersetzung (2017)

Sophie Lichtenstein, die 2017 das Gedicht neu übersetzt, studierte Germanistik und Jiddistik und spezialisierte sich auf jüdische Sprachen. Im Nachwort von *Disner Childe Harolde* legt sie den Akzent auf die deutschen Intertexte, die im Gedicht zu finden sind, sowie auf den expressionistischen Stil Kulbaks. Die Übersetzerin drückt sich aber nicht über ihr Übersetzungsprojekt aus; die erste Übersetzung Jendruschs wird übrigens nicht erwähnt.

Sophie Lichtenstein bleibt viel näher am Original als Jendrusch: zu bemerken sind die lexikalische Genauigkeit sowie der Reihungsstil, der im ganzen Gedicht bewahrt wird. Was die formalen Aspekte betrifft, verwendet Sophie Lichtenstein kein festes Metrum; sie bewahrt aber das Reimschema. Sie bemüht sich auch, möglichst nah am Klang der jiddischen Wörter zu bleiben; sie zieht aber meistens die semantische Genauigkeit der klanglichen Nähe vor. Die einigen jiddischen Wörter, die schwer zu übersetzen sind, sind in der deutschen Übersetzung bewahrt: sie werden kursiv geschrieben und in einer Notiz erklärt. Die Übersetzerin behält also die wenigen Spuren der ostjüdischen Kultur in ihrer Übersetzung bei.

Beim Vergleich der beiden Übersetzungen fällt die unterschiedliche Länge der Verse auf: während Jendrusch zur Knappheit neigt, sind die Verse in der Übersetzung Lichtensteins meistens länger als im Original. Die Übersetzerin strebt offensichtlich nach Klarheit. Im Unterschied zu Jendrusch lässt sie zudem keine Referenz weg; falls sie für den deutschen Leser unklar sind, werden sie in den Peritexten erklärt.

Da Sophie Lichtenstein sich eng am Original hält, werden die Wortspiele sowie die deutschen Ausdrücke im jiddischen Text nicht übertragen. Dies hat zur Folge, dass der komische Tonfall nicht so prägend ist wie im Original: nur ein schwaches Echo auf die Ironie Kulbaks ist zu hören. Dafür wird aber an manchen Stellen der Fragmentierungsprozess der Sprache verstärkt: das neue Zusammensetzen der Satzglieder, das sich vor allem durch das Reimschema erklärt, trägt zur Zersplitterung der Sätze bei und spiegelt somit die chaotische Bewegung in Berlin wider. Die modernistische Ästhetik wird daher in der Neuübersetzung viel spürbarer als in der ersten Übersetzung.

Die charakteristischen Merkmale der Übersetzung Lichtensteins erinnern in mancher Hinsicht an die Übersetzungstechniken Efrat Gal-Eds: Lichtensteins Übersetzung kennzeichnet sich durch semantische und klangliche Nähe am Original und legt den Akzent auf die Vermittlung der ostjüdischen Kultur. Dies kann von einer neuen Etappe in der Übersetzung jiddischer Lyrik zeugen, bei der es nicht nur um die Legitimierung und Anerkennung der jiddischen Literatur geht, sondern um die Annäherung an eine einzigartige Poetik.

Kapitel 9: Rajzel Zychlinski in deutscher Sprache: Entwicklung des Übersetzers Hubert Witt

A – Geschichte einer deutschen Rezeption

Rajzel Zychlinski, 1910 in Gombin (Polen) geboren, veröffentlichte ihre erste Lyriksammlung im Jahre 1936. 1939 flüchtete sie in die Sowjetunion; nach dem Krieg kehrte sie nach Polen zurück, musste aber aufgrund des steigenden Antisemitismus das Land verlassen. Sie blieb dann für eine kurze Zeit in Paris und ließ sich schließlich in den Vereinigten Staaten nieder.

Ihre erste Sammlung wurde von dem literarischen Umfeld – und besonders von den Introspektivisten – gelobt; jedoch ist die Dichterin immer abseits der literarischen Kreise geblieben. Dies ist ein Grund, warum ihr Werk erst spät ins Englische und Französische übersetzt wurde: obwohl sie sich in den Vereinigten Staaten niedergelassen hatte, wurde die erste englischsprachige Anthologie ihres Werks erst 1997 veröffentlicht. 2007 übersetzte Rachel Ertel eine Sammlung (*Portes muettes*) ins Französische. In diesem Kontext fällt die Rezeption Zychlinskis in Deutschland umso mehr auf: drei Anthologien wurden zwischen 1981 und 2003 veröffentlicht. Ein Grund für diese differenzierte Rezeption ist die Verbindung der Dichterin mit ihrem ersten deutschen Übersetzer, Hubert Witt: Zychlinski hatte nämlich in einem (auf Deutsch verfassten) Brief auf die Übersetzung einiger Gedichte in der Anthologie *Der Fiedler vom getto* reagiert; dieser erste Kontakt führte zu der Anthologie *Vogelbrot*, 1981 in der DDR veröffentlicht. Die zweite Anthologie wurde von Karina von Tippelskirch herausgegeben; sie schrieb damals eine Doktorarbeit über Zychlinski. Mehr als zwanzig Jahre nach *Vogelbrot* gab Witt ein weiteres Buch heraus, das erstmals das gesamte poetische Werk Zychlinskis versammelt.

Die Übersetzungsanalyse fokussiert sich auf die erste und die letzte Anthologie; dabei soll die Entwicklung der Arbeit Hubert Witts ans Licht gebracht werden.

B- Die Poetik Zychlinskis – „Durkh a glezerner tir“

Die Merkmale der Poetik Zychlinskis erinnern an die Introspektivisten: die Dichterin greift auf den freien Vers zurück und bildet kurze Gedichte, die sich durch ihre Anspielungskraft kennzeichnen. Die Sammlungen, die nach der Shoah veröffentlicht werden, sind von Trauer geprägt: diese nimmt aber eine kosmische, ja animistische Dimension an, die

die Grenze zwischen Lebenden und Toten, Lebewesen und Objekten verwirrt. Bemerkenswert ist zudem die Zersplitterung der Verse, die ab den 1960er Jahren immer prägender wird.

Charakteristisch für die Sprache Zychlinskis ist ihre Schlichtheit, ihr Streben nach einer Art Dursichtigkeit. Auf den ersten Blick besteht daher kein Hindernis zur Übersetzung ins Deutsche. Zugleich geht es darum, die Unmittelbarkeit der poetischen Vision zu übertragen.

C- Die Anfänge Hubert Witts: Poetik der Fremdheit

Hubert Witt begann seine Arbeit als Übersetzer in den 1960er Jahren und war daher der erste Übersetzer jiddischer Lyrik in Deutschland seit 1945. Im Nachwort seiner ersten Anthologie *Der Fiedler vom Getto* erwähnt er seine nicht-jüdische Identität und skizziert sein Übersetzungsprojekt: er strebt danach, „möglichst viel vom Original zu vermitteln“. Dafür verwirft er sowohl die „strenge Transkription“ als auch die „rein neuhochdeutsche Fassung“: seine Arbeit stelle einen Mittelweg zwischen diesen „Extremen“ dar. Der übersetzerische Gestus geht also nicht von einer Sprache zu der anderen, sondern scheint zwischen den beiden zu schwanken. Die Ablehnung einer neuhochdeutschen Fassung kann zudem vermuten lassen, dass die jiddische Sprache durch die Verwendung von Archaismen vermittelt werden könnte.

Dies ist umso bemerkenswerter, als Hubert Witt auch mittelhochdeutsche Lyrik übersetzt hat. Die Anthologie, die Witt dem Dichter Walther von der Vogelweide widmet, *Frau Welt, ich hab von dir getrunken*, wird zwei Jahre vor *Vogelbrot* veröffentlicht. Im Nachwort schildert er seine Einstellung zur Übersetzung ausführlich: Witt weigert sich, sich an die hochdeutsche Syntax anzupassen und zieht die klangliche Nähe der semantischen Genauigkeit vor. Diese Einstellung hat eine poetische Grundlage: denn solche Techniken bewahren laut Witt die poetische Kraft der Lyrik. Ins Deutsche zu übersetzen bedeutet also für Witt keinesfalls, das fremde Werk an die hochdeutsche Sprache anzupassen.

Die übersetzten Gedichte der Anthologie *Vogelbrot* bestätigen diese Einstellung: Witt bleibt möglichst nah am Klang und an der Struktur des Originals. Oft greift er auf Archaismen sowie auf Apokopen zurück, die das jiddische Wort mitklingen lassen. Er übernimmt auch manche syntaktischen Strukturen aus dem Jiddischen, die auf Deutsch seltsam klingen. Daraus ergibt sich eine Übersetzung, die zwar die Fremdheit spürbar macht, die aber die Sprache viel dunkler, ja manchmal undurchdringlich macht – und scheint somit zur Poetik Zychlinskis in Widerspruch zu stehen. In einigen Gedichten nimmt dennoch Witt mehr Freiheiten zum Original, um die poetische Vision sichtbar zu machen.

D- Di lider: Die (Neu)Übersetzung der Poetik Zychlinskis

Das Vorwort der letzten Anthologie, *Di lider*, lässt ein neues Ethos des Übersetzers zum Vorschein kommen und zeugt zugleich von einer veränderten Einstellung zur Übersetzung. Erstens erwähnt Witt seine nicht-jüdische Identität nicht mehr: die Übersetzungsarbeit braucht offensichtlich nicht mehr legitimiert und gerechtfertigt zu werden. Darüber hinaus gehören die Übersetzungstechniken, die für seine frühe Einstellung zur Übersetzung charakteristisch waren, nicht mehr zu seinem Übersetzungsprojekt. Es geht nämlich nicht mehr um klangliche Nähe, um Wörtlichkeit oder um die „Farbe der Fremdheit“, sondern um „Genauigkeit“, wobei Witt „gelegentliche Freiheiten“ zum Original zugibt.

Witt hat tatsächlich die meisten Übersetzungen aus Vogelbrot für die neue Anthologie neu bearbeitet. Mit Hilfe von Karina von Tippelskirch, die als Lektorin für die Herausgabe der Anthologie arbeitete, korrigiert er die Fehler und passt seine Übersetzungen an die deutsche Sprache an – sowohl auf der lexikalischen als auch auf der syntaktischen Ebene. Der Übersetzer beschränkt sich aber nicht darauf, seine Übersetzungssprache zu normalisieren. Die neuen Übersetzungen zeugen von einer Arbeit an der Poetik Zychlinskis. Um die Poetik Zychlinskis zu vermitteln, greift Witt auf mehrere Übersetzungstechniken zurück: er verstärkt den Fragmentierungs- und Verdichtungsprozess und radikalisiert die poetischen Visionen, die in den jiddischen Gedichten entstehen. Die Übersetzung wird daher zur Vertiefung des poetischen Gestus Zychlinskis.

Durch die Analyse kommt die Entwicklung der Arbeit Witts zum Vorschein. Diese Entwicklung zeigt, dass eine Neuübersetzung – im Gegensatz zur Behauptung Bermans – nicht zwangsläufig mehr Fremdheit und Wörtlichkeit bedeutet. Der Fall der Übersetzungen aus dem Jiddischen zeigt oft den umgekehrten Weg: die Wörtlichkeit, die manchmal die ersten Übersetzungen kennzeichnet, wird von mehreren Übersetzerinnen im Nachhinein als das Ergebnis einer „naiven Faszination“¹ für die jiddische Sprache betrachtet. Bei Witt ist diese Strategie mit der Nähe und den Ähnlichkeiten zwischen Jiddisch und Deutsch eng verbunden. Je mehr er sich von dem jiddischen Wort gelöst hat, desto fruchtbarer wurde sein Dialog mit der Poetik Zychlinskis.

*

Durch die historische Perspektive wurden die Einführung und Anerkennung der jiddischen Lyrik im deutschsprachigen Raum ans Licht gebracht. Dabei wurden die Konflikte

¹ Ksiazenicer-Matheron, Carole, « De la trahison », *Translittérature*, n°10, 1995, S. 61-63.

und Spannungen auf der sprachlichen und kulturellen Ebene veranschaulicht. Durch die textuelle Analyse wurden bestimmte Tendenzen in der Entwicklung der Übersetzungstechniken hervorgehoben: die Strategie der Wörtlichkeit ist in den Neuübersetzungen nicht so prägend wie in den Erstübersetzungen; dafür fokussieren sich die Übersetzer aus der letzten Generation auf die kulturelle Vermittlung und die charakteristischen Merkmale einer Poetik. Der neue Blick auf die jiddische Lyrik zeugt von der Anerkennung und Kanonisierung einer Literatur, die an sich eine Weltliteratur darstellt.

Histoire des traductions de la poésie yiddish en langue allemande à partir de 1945

En 1945, la langue yiddish a perdu la majorité de ses locuteurs. La traduction devient alors l'une des conditions essentielles à la médiation et la transmission de la culture yiddish. Pourtant, l'acte de traduction, *a fortiori* en allemand, se heurte alors à des obstacles d'ordre social et idéologique. Tandis que plusieurs écrivains yiddish refusaient de voir leur œuvre traduite en allemand et publiée en Allemagne après 1945, des premières traductions de poésie yiddish sont publiées dès l'immédiate après-guerre. Ce travail se propose d'étudier ces traductions dans une perspective historique de manière à comprendre l'introduction et la reconnaissance progressive de la poésie yiddish dans l'espace germanophone de 1945 au début du XXI^e siècle. La première partie retrace l'histoire des traductions à la lumière du contexte politique et socio-culturel dans lequel elles s'inscrivent et du rôle joué par les différentes figures de médiateur. Il s'agit de comprendre les conditions ayant rendu possible ces projets de traduction, mais aussi de prendre en compte les conflits qu'ils ont pu entraîner. Dans une seconde partie, l'analyse textuelle des traductions et retraductions allemandes de Yitskhok Katzenelson, Itzik Manger, Moyshe Kulbak et Rajzel Zychlinski met en lumière l'évolution des pratiques traductives depuis 1945. Chaque traduction est alors comprise comme la matérialisation d'un rapport à la langue yiddish, un rapport propre à chaque traducteur mais aussi déterminé par le contexte de la culture d'accueil. Il s'agit de voir la façon dont les traducteurs négocient à la fois la proximité des deux langues et les différences culturelles.

Mots-clés : poésie yiddish ; traduction ; Allemagne après 1945 ; témoignage ; histoire culturelle ; transferts culturels et littéraires ; Yitskhok Katzenelson ; Moyshe Kulbak ; Itzik Manger ; Rajzel Zychlinski

A History of the Translations of Yiddish Poetry into German since 1945

In 1945, the Yiddish language had lost the majority of its speakers. Translation then became one of the essential modes of transmission of Yiddish culture. However, the act of translation, especially into German, encountered social and ideological obstacles. While several Yiddish writers refused to see their work translated into German and published in Germany after 1945, a few translations of Yiddish poetry were published immediately after the war. This thesis looks at those translations from a historical point of view in order to understand the introduction and progressive recognition of Yiddish poetry in the German-speaking world, from 1945 to the beginning of the 21st century. The first part retraces the history of the translations in light of the political and socio-cultural context in which they were produced, as well as the role played by various mediators in the publication process—the purpose is to understand the conditions that made those translations possible, while also taking into account the conflicts they may have led to. In a second part, the textual analysis of German translations and retraductions of Yitskhok Katzenelson, Itzik Manger, Moyshe Kulbak and Rajzel Zychlinski highlights the evolution of translation practices since 1945. Each translation is understood as the materialization of a relationship to the Yiddish language, one that is unique to each translator but also determined by the context of the host culture. The aim is to see how translators negotiate both the proximity of the two languages and the cultural differences that separate them.

Keywords : Yiddish poetry ; translation ; literary and cultural transfers ; testimonies ; Germany since 1945 ; Yitskhok Katzenelson ; Moyshe Kulbak ; Itzik Manger ; Rajzel Zychlinski.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ED4 - Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 PARIS

DISCIPLINE : Langue, littérature