

<http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.050>

УДК 811.112.28'25

LE YIDDISH, TRÉSOR D'UN MONDE DISPARU. DE L'IMPOSSIBILITÉ DE TRADUIRE LE YIDDISH OU LES LIMITES CULTURELLES DE LA TRADUCTION

Lucie Kaennel

orcid.org/0000-0001-8012-5396

Lucie.Kaennel@gmail.com

*Docteur en théologie, docteur en sciences des religions, chercheur indépendant
Zurich, Suisse – Paris, France*

Résumé. En accueillant l'autre dans sa langue, et en entrebâillant ainsi la porte d'un univers inconnu, la traduction doit relever le défi de l'altérité qui repose sur la capacité, au-delà des mots, de se recevoir dans une culture étrangère. Qu'en est-il, dans ce cas, quand la culture de la langue en question est celle d'un monde que l'on a cherché à anéantir dans une catastrophe sans mots pour la dire ? C'est à l'enseigne du yiddish que je déploierai les deux axes de ma réflexion sur ce qui, au-delà de la traduction comme passage d'une langue et d'une culture à l'autre, peut rendre compte, en dernier ressort, de l'impossibilité de restituer la langue de l'autre, d'un autre monde.

Dans le cas du yiddish, il importe de prendre en considération l'univers mental qu'il représente, le Yiddishland et la *yiddishkayt*. C'est à brosser le portrait de ce monde aujourd'hui disparu, qui ne se trouve sur aucune mappemonde, que je m'attellerai dans un premier temps.

Dans une seconde étape, il conviendra de questionner l'impossibilité même de traduire le yiddish. Avec Isaac Bashevis Singer, qui « retraduit » ses propres textes du yiddish en anglais, et fait de cette traduction anglaise la matrice des traductions dans les autres langues. Que se passe-t-il entre le premier original yiddish et le second original anglais des œuvres de Singer ? Pourquoi ce besoin de corriger les versions anglaises de ses textes yiddish ? Ces questions amènent à s'interroger sur ce que représentent pour Singer le yiddish et l'univers qu'il met en scène : un monde passé, impossible à rendre dans aucune autre langue, l'« autre monde » aujourd'hui disparu ?

Puis avec Élie Wiesel, dont le yiddish est certes la langue maternelle, mais qui choisit le français comme « langue d'écriture ». La « première » œuvre que Wiesel fait paraître, *La nuit*, formera la matrice de l'ensemble de son œuvre romanesque, construite à la manière une fresque où les ouvrages se répondent, dans une « lecture infinie » midrashique. Toutefois, au départ de toute cette œuvre se trouve un récit-fleuve, écrit fiévreusement et publié en yiddish, ... *un di velt hot geshvign*. Ce texte yiddish est un cri de révolte et un témoignage que la version française va confiner au silence, *La nuit* devenant l'expression même du silence. Devant l'impossibilité de traduire le yiddish, de rendre compte de ce qu'a été le monde porté par le yiddish, Wiesel va construire une œuvre littéraire dans laquelle il en ira de raconter une histoire parsemée d'indices de cette culture détruite.

Serait-ce, en dernière instance, le trésor caché de la tradition juive que, précisément par fidélité au judaïsme, l'on ne saurait traduire ? Ce monde qui appartient en propre aux juifs et dont ils sont les seuls héritiers, au risque que cet héritage se perde, faute de transmission ? Ce questionnement pourrait illustrer une réflexion sur les limites de la traduction à l'enseigne de ses enjeux culturels et spirituels.

Mots clés : Élie Wiesel ; Isaac Bashevis Singer ; impossibilité de traduire ; judaïsme ; limites culturelles de la traduction ; yiddish ; Yiddishland.

Si Czernowitz incarne un « lieu de mémoire » du yiddish, car s'y est tenue en 1908 la première conférence sur la langue yiddish qui, en reconnaissant le yiddish comme *une* langue nationale du peuple juif, à côté de l'ivrit, cette langue « vieille-nouvelle » que forme alors l'hébreu renaissant, lui laissait augurer un avenir prometteur après bien des vicissitudes, le destin du yiddish sera irrémédiablement scellé dans ce que le politiquement correct de la novlangue du Troisième Reich, cette *Lingua Tertii Imperii* décryptée par Victor Klemperer (2002), a qualifié de « solution finale de la question juive », dans une catastrophe sans mots pour la dire, à tel point que l'on ne sait même pas comment la nommer : *khurbn* (ou *hurban*), Shoah, Holocauste (Kaennel 2019: p. 84–90)... Un Anéantissement auquel participera aussi la répression stalinienne.

Mais de quoi est-il question lorsque l'on parle de yiddish ? Au-delà de la langue, le yiddish évoque, au sein de la tradition juive, un monde particulier. Il entrouvre les portes des *shtetlekh*, ces petites bourgades

juives de l'Europe centrale et orientale – véritable *topos* de la vie juive traditionnelle –, afin que nous puissions nous replonger dans un monde aujourd'hui disparu (Zborowski et Herzog 1992 ; Terpitz 2008: p. 89–92 ; Miron 2000: p. 1–48 et 375–377).

Ce monde fascinant, à la fois réel et mythique, subsiste d'autant moins que le Yiddishland n'apparaît sur aucune carte du monde. Cette immense région qui englobe la Pologne, la Galicie, l'est de la Hongrie, la Bucovine, la Moldavie, la Roumanie, la zone de résidence dans la Russie tsariste avec l'Ukraine, la Bessarabie, la Biélorussie et la Lituanie, ne survit qu'à travers une langue qui se perd, des images du passé, des *yizker-bikher* (« livres du souvenir ») (Wieviorka et Niborski 1983 ; Adamczyk-Garbowska, Kopciowski et Trzcinski 2014). Gilles Rozier (Rozier 2011: p. 15) en parle comme d'une « cité céleste qui n'existe plus que sur les étagères de [l]a bibliothèque et dans [l]a mémoire ».

Un Yiddishland que content les écrivains juifs. Ceux que l'on a nommés les trois classiques de la littérature yiddish : Shalom Naumovitch Rabinovitch, à l'hospitalité inscrite à même son pseudonyme, Sholem Aleikhem, « La paix soit avec vous », et dont le personnage de *Tévié le laitier* inspirera la comédie musicale *Fiddler on the Roof* (Sholem Aleikhem 1991) ; Shalom Yakhov Abramovitch, connu sous le nom de plume de Mendele Moykher Seforim, « Mendele le colporteur de livres », qui, avec *Les voyages de Benjamin III*, livre un récit picaresque où la paire donquichottesque que forment Benjamin et Sender n'est pas en reste avec ses illustres aînés (Mendele Moïcher Sforim 1998) ; Yitskhok Laybush Peretz qui, entremêlant réalisme et évocation onirique, livre dans *Les oubliés du shtetl* un tableau touchant du Yiddishland, où le temps à part, « hors du temps », du *shabes* et des *yontoyvim* (« fêtes ») rythme un quotidien de misère sociale, fait d'expédients et de tracas, mais aussi nourri de rêves et de contes, se déployant sur fond de stratagèmes pour venir à bout de mille chicanes administratives et d'affrontements entre *hassidim*, *mitnagdim* (juifs orthodoxes qui s'opposent aux *hassidim*) et *maskilim* (promoteurs de la *Haskalah*, les Lumières juives) (Peretz 2007). Ou, pour citer des « enfants du pays » : le fabuliste Eliezer Shteynbarg ; celui qui se qualifiait de « troubadour yiddish », Itzik Manger (Gal-Ed 2016) ; Josef Burg (Kitzmantel 2012).

Un Yiddishland que reproduit le lithographe et graveur Anatoli

Kaplan (1979) qui, bien qu'il ait notamment illustré des récits de Sholem Alekheim, reste moins connu que son aîné Marc Chagall, dont les œuvres aux airs peuplés de chèvres, de vaches, d'ânes, de coqs, de chandeliers, de violonistes, de juifs errants et autres êtres fantasmagoriques, véritables *luftmentshn* en apesanteur défiant la loi de la gravitation, rappellent l'atmosphère de son Vitebsk natal et mettent littéralement en images des expressions proverbiales yiddish, comme *er gezt iber di hayzer* (« il marche par-dessus les maisons ») ou *a ku iz gefloygn ibern dakh* (« une vache vole au-dessus des toits »). Profondément imprégnée d'éléments du folklore et de la culture populaire yiddish, animée de motifs qui sont autant de réminiscences du *shtetl*, l'œuvre de Chagall puise dans la tradition biblique et la mystique juive, dont la vision du monde lui fournit les symboles à la base de son langage plastique (Amishai-Maisels 2001 ; Harshav 2006). Atmosphère chagallienne que restitue le poème « Dans le village Chagall » de Rose Ausländer (2008) :

Des pignons tors
s'accrochent
à l'horizon

La fontaine sommeille
éclairée par des yeux de chat

La fermière
trait la chèvre
dans son étable
rêve

Bleu
le cerisier près du toit
où le vieillard à barbe
joue du violon

La promise
regarde dans l'œil de la fleur
plane sur le voile
au-dessus de la steppe nocturne

Dans le village Chagall
la vache pâture
dans le pré de la lune
des loups d'or
protègent les agneaux

Un Yiddishland que rappelle le hassidisme, mouvement populaire de ferveur religieuse fondé par le Baal Shem Tov en Podolie au XVIII^e siècle, en un lieu et un temps d'oppression et de persécution, avec ses cours qui rassemblent les nombreux disciples du maître autour de leur chef spirituel, le *rebbe* ou le *tsadik*, avec ses récits et ses légendes que rapportent par exemple Martin Buber (1996), Élie Wiesel (1994a: p. 533–741 et 743–931) ou Jiří Langer (1997), avec sa part d'ombre aussi qu'évoque le roman *Dos Shterntikhl* (« Le foulard ») de Yisroel Aksenfeld (1989).

Un Yiddishland que font revivre les photographies en noir et blanc prises à la fin des années 1930 par Roman Vishniac (1947 ; 1996) et la collection de cartes postales de Gérard Silvain (Silvain et Minczeles 1999) ainsi que les objets, témoignages et documents de toute sorte recueillis lors de l'expédition ethnographique menée dans la zone de résidence par Shalom An-sky accompagné, entre autres, du folkloriste Avrom Rekhtman et du photographe et peintre Solomon Iudovin (Ansky 2002 ; Rechtman 2021 ; Osadtschy 2017).

Ces traces et ces souvenirs, échos émouvants, nostalgiques, idéalisés d'un Yiddishland disparu, rappellent la richesse de la culture yiddish désormais inaccessible. Une *yiddishkayt* qui, à travers son effervescence littéraire et artistique, son système éducatif et son dispositif pédagogique, son activité éditoriale, sa dimension politique, ses composantes religieuse et séculière, révèle la fécondité et l'inventivité de la condition juive en Europe centrale et orientale, dans les combats quotidiens d'une vie fragile. Une *yiddishkayt* symbole d'atmosphère *spirituelle* au sens large du terme.

* * *

Pour questionner l'impossibilité de traduire le yiddish, je m'attarderai dans un premier temps à la nouvelle d'Isaac Bashevis Singer intitulée « Un mariage à Brownsville » (Singer 1962 ; 1964: p. 190–206 ; 1984: p. 109–129). Le docteur Salomon Margolin est invité

à une noce chez des *landslayt* à Brownsville. Le taxi qu'il prend pour s'y rendre est pris dans un embouteillage. La sirène d'une ambulance hurle. C'est certainement un accident. Le taxi parvient enfin à repartir, se perd dans un dédale de ruelles, dans un quartier mal connu. Et arrive finalement à destination. Parmi les invités, le docteur retrouve une femme qu'il a autrefois aimée en Pologne, une femme qu'il croyait avoir été fusillée par les nazis. Mais est-ce bien elle ? Et tous ces convives sont-ils bien vivants ? Et si le mort dans l'ambulance n'était autre que le docteur ? Dans le texte yiddish, ces questions ouvertes laissent le lecteur en suspens. Une impression de suspense que vient renforcer un élément du récit : à un certain moment du bal, lorsqu'il veut enfin faire savoir à son amour d'antan qu'il souhaite l'épouser en lui donnant une pièce d'un *cent* à la place d'un anneau, Margolin ne retrouve plus sa bourse. Il l'a pourtant sorti pour payer la course du taxi. L'a-t-il perdue à ce moment-là ? Ou dans la bousculade du bal ? Et une question en entraînant une autre : comment se fait-il que Reyzi, la femme aimée, soit là, alors qu'elle a été tuée par les Allemands ? « Si cela est possible, alors tout est possible » se dit le docteur Margolin, bouleversé. Ou, à la fin de la nouvelle, cette autre réflexion de Margolin : « Toute l'affaire est une erreur ; mais où est l'erreur ? » Et si l'erreur était d'« errer dans le monde de l'illusion » ?

En comparant le texte yiddish avec la version anglaise, on constate que Singer a remanié son texte au moment de le traduire. Il l'a explicité. Comme s'il avait craint que le lecteur ne comprenne pas la pensée étrange qui se forme dans l'esprit de Margolin : l'accident qui a obligé le taxi à s'arrêter et que, dans le texte yiddish, Margolin n'a pas vu n'est autre que son propre accident. Dans la version anglaise, Margolin voit la victime que l'on emporte :

Un blessé était porté sur un brancard vers l'ambulance. Au-dessus d'un costume sombre, d'une chemise et d'un nœud papillon tâchés de sang, un visage d'une pâleur crayeuse ; un œil était fermé, l'autre entrouvert et vitreux. Peut-être se rendait-il lui aussi à un mariage, pensa le docteur Margolin. Peut-être au même que moi...

À la fin, le texte yiddish dit que Margolin

[...] se rappela tout à coup l'accident de voiture où il s'était trouvé, sur Eastern Parkway ; un soupçon extraordinaire le saisit. Il fut soudain rempli d'angoisse.

« Un soupçon extraordinaire » que la version anglaise va préciser :

Peut-être était-ce lui, la victime de l'accident ? Cet homme sur le brancard lui semblait étrangement familier. Le docteur Margolin commença à s'examiner [...]. Il ne trouva pas son pouls et ne se sentait pas respirer. Il se sentait curieusement vide, comme s'il lui manquait une dimension physique. La pesanteur, la tension musculaire dans ses membres, les douleurs, il ne sentait plus rien... « Ce n'est pas possible, ce n'est pas possible », murmura-t-il. Peut-on mourir sans s'en rendre compte ?

Ces explications sont-elles vraiment nécessaires ? Le yiddish, dans sa description des quartiers traversés par le taxi après l'accident, est suffisamment suggestif pour faire sentir l'angoisse d'avoir franchi une limite, d'être passé de l'autre côté.

Un instant après le taxi se remit en route. Salomon Margolin allait maintenant dans le genre de ruelles où il n'était jamais venu. C'était New York, mais cela aurait aussi bien pu être Chicago ou Cleveland : des usines, des entrepôts de charbon, de bois, de ferraille. Les Noirs qui se tenaient sur les trottoirs étaient étrangement noirs. De leurs yeux, pleins de pupilles, dardait un égarement ténébreux. Ici et là, la voiture passait devant un tripot. Les gens accoudés au bar avaient quelque chose de pas-de-ce-monde [*nisht-di-veltish*], comme s'ils purgeaient une peine pour des fautes commises dans une autre incarnation. Au moment où Salomon Margolin commençait à soupçonner le chauffeur (qui avait tout le temps obstinément gardé le silence) de s'être égaré ou de l'avoir volontairement conduit sur un mauvais chemin, le taxi entra dans une région habitée, la salle du mariage était éclairée par une enseigne juive et une étoile de David. Le docteur Margolin tendit au chauffeur un dollar de pourboire.

Dans la version anglaise, juste avant d'apercevoir l'enseigne juive, le taxi dépasse une synagogue et une entreprise de pompes funèbres. Ce sont des ajouts qui n'apportent pas grand-chose. De la même manière, que le héros soit mort, que les convives à la noce soient peut-être des fantômes, des âmes en peine, les allusions du texte yiddish suffisent. Le

fait que dès son arrivée le docteur Margolin soit pris dans le tourbillon de la danse et du bavardage a, lui aussi, quelque chose de « pas-de-ce-monde » (*nisht-di-veltish*). La fin de la nouvelle en yiddish laisse perplexe. Le mariage est bien celui de Sylvie, la fille du *landsman*. Reyzl n'est probablement pas Reyzl, mais quelqu'un d'autre. Ou serait-ce quand même Reyzl ? Le doute subsiste. Dans le texte anglais en revanche, Margolin est mort, comme Reyzl ; c'est un corps astral qui vit tout cela, errant dans le « monde du crépuscule ». Ces éléments empruntés à l'occultisme ont remplacé le « monde de l'illusion » (*oylem hadimyen* en yiddish, *'olam ha-dimyon* en hébreu, que l'on peut aussi rendre par « monde de l'imagination » ou « monde de la ressemblance ») des textes hassidiques, ce monde où, après la mort, l'âme, portant en elle l'image fantôme de son existence corporelle, croit encore vivre dans son enveloppe corporelle dans l'ici-bas.

Serait-ce là le moyen qu'a trouvé Singer pour se faire comprendre par son public non juif ? Serait-ce une manière de préserver la spécificité juive et de témoigner de sa fidélité à l'égard de la tradition juive ? Plus fondamental, le mort-vivant, ce personnage dont la présence jalonne l'œuvre de Singer, serait-il Singer lui-même, mort avec tous les juifs de Pologne ? Et comment dès lors appeler la vie du mort qui continue à vivre ? Le monde de l'illusion ? Un monde de l'illusion auquel Singer entend donner un écho au travers de l'étrangeté même de son œuvre ?

La comparaison des deux versions du « Mariage à Brownsville » met en évidence la singularité de l'œuvre de Singer : le fait que le texte yiddish ne correspond pas à sa « traduction » anglaise. Dans l'esprit de Singer, le yiddish n'est pas *la* version originale de son œuvre, mais celle-ci est bien constituée de deux corpus – on observe ce rapport singulier chez d'autres écrivains, Milan Kundera par exemple supervise les traductions françaises de ses écrits tchèques, au point de les considérer comme aussi authentiques que le texte original. Singer n'a pas voulu que l'on traduise son œuvre à partir du yiddish, mais à partir de l'anglais. Chaque semaine, il livrait des passages de son roman en cours à la revue *Forverts*, où il était chargé du feuilleton. Une fois le livre achevé, il profitait de la traduction anglaise pour en réécrire le texte, au point qu'à côté de l'original yiddish va se construire un original anglais, matrice des traductions dans les autres langues, au point aussi que le texte yiddish va quasiment disparaître.

La réécriture ne consiste pas seulement à resserrer le texte et à en éliminer les longueurs et les digressions. Singer va beaucoup plus loin. En yiddish, son texte est extrêmement savant, fouillé, parsemé de citations hébraïques et araméennes. Il multiplie les références bibliques, renvoie au Talmud, fait des allusions au vaste corpus des commentaires, recourt à l'argumentation rabbinique. Autant de subtilités qui, selon Singer, échappent au lecteur non juif. Aussi, lorsqu'il s'attelle à la traduction, coupe-t-il et élimine-t-il des pans entiers du texte yiddish, allant jusqu'à développer une « philosophie de la corbeille, l'outil le plus nécessaire à l'écrivain, comme à Dieu lui-même dans le processus de la création » (Lewi 2003: p. 222). Ne résistent à ce traitement que les éléments indispensables au cadre et les détails essentiels à l'histoire ; le reste – l'hébreu, l'araméen, les allusions trop connotées, les piques antichrétiennes – passe par pertes et profits. Cette christianisation du texte est particulièrement manifeste dans le remplacement d'expressions railleuses par des termes « littérairement corrects » : *shnur patsherkes*, qui signifie littéralement et non sans dérision une « cordelette à Pater », devient un « rosaire » ; *galekh*, « tondu », qualificatif désobligeant du prêtre, est remplacé par « sacristain » ; etc. Singer ne rend pas seulement son texte plus lisible, il le rend plus acceptable.

On voit à quel point parler de « traduction » n'est pas adapté pour qualifier le passage d'une langue à l'autre. À côté du texte yiddish, Singer élabore une seconde œuvre en anglais, ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre. Deux créations distinctes, pensées dans deux langues différentes et, surtout, dans deux référents religieux ; deux visions du monde destinées à des publics qui évoluent dans des univers propres. L'étrangeté de l'œuvre de Singer, ce qui déconcerte le plus chez lui, c'est le fait que l'œuvre anglaise est considérée comme une œuvre originale au même titre que l'œuvre yiddish. Une ellipse à deux foyers qui n'est pas sans interroger : pourquoi avoir créé deux œuvres ? Il est difficile aux yiddishistes d'admettre la valeur de l'œuvre anglaise, qui est la version à partir de laquelle l'œuvre de Singer sera traduite en d'autres langues, Singer ayant formellement refusé que soit traduit le texte yiddish. À leurs yeux, elle est dénaturée, dépouillée de ce qui fait la richesse, la finesse et la subtilité du texte yiddish, lui donne sa saveur, sa force, son âme.

Au-delà de ce regard qui, par contrecoup, considère que la version

anglaise n'est qu'une œuvre « vulgarisée » – certes au sens noble d'une œuvre accessible au grand public –, il convient de reprendre à nouveaux frais cette question d'une œuvre à deux centres. N'y aurait-il pas quelque chose de l'ordre d'un trésor à garder caché, d'où la nécessité de le consigner par écrit en yiddish, afin de le mettre hors de portée de ceux qui pourraient lui nuire et de le réserver aux seuls initiés ? Ne dit-on pas que traduire, c'est trahir ? Sans aller aussi loin, ne pourrait-on pas dire que traduire, c'est convertir ? Les traductions que produit Singer seraient-elles un simulacre de conversion, à l'instar de Shabtaï Tsvi ou de Jakób Frank, dont la conversion doit être regardée comme une manœuvre messianique ? Singer, dans son œuvre, n'a pas été sans manifester un intérêt pour les mouvements sabbatéen et frankiste, intégrant l'hérésie sabbatéenne dans plusieurs de ses textes. Singer aurait donc créé une œuvre à deux centres par fidélité à la tradition juive, s(c)el(l)ant ainsi son œuvre pour protéger un monde passé, impossible à rendre dans aucune autre langue, l'« autre monde » aujourd'hui disparu, pour transmettre ce trésor à ceux qui seuls sont dignes de le recevoir.

* * *

Venons-en au destin du yiddish dans l'œuvre d'Élie Wiesel. Hormis des textes plus académiques, Wiesel a délibérément choisi d'écrire son œuvre en français. Il s'est imposé ce choix pour marquer la brisure qui, à jamais, a coupé sa vie en deux. Pour signifier que la vie de ce petit garçon qui, dans la ville transylvaine de Sighet (Sighetu Marmăției), avait reçu une éducation juive traditionnelle, de cet adolescent qui avait pris goût à l'étude du Talmud et que sa quête mystique avait conduit à s'aventurer sur les voies de la kabbale, afin de forcer le Messie à hâter sa venue, cette vie-là s'est définitivement brisée au cours de la première nuit passée à Auschwitz (Wiesel 1958: p. 60–64). Après Auschwitz, tout ce que représentait le yiddish a disparu, tout l'univers qu'il déployait est parti en fumée. Que le yiddish ait été la *mameloshn*, la langue maternelle de Wiesel, certes. Mais il ne sera pas sa langue d'écriture.

Chantre de la mémoire, Wiesel se comprend comme un témoin (Wiesel 1977: p. 14 et 180). Il sera le « messenger des morts parmi les vivants » (Wiesel 1961: p. 53). Pour lui, la littérature est « une *Matzeva*, une pierre tombale invisible, érigée à la mémoire des morts sans

sépulture » (Wiesel 1966: p. 15). Comme compagnon de ceux auxquels on a volé la vie et qui ont été profanés jusque dans leur mort, et non comme leur porte-parole, car « vouloir parler au nom des disparus [...] c'est [...] les humilier » (Wiesel 1966: p. 197), car nul ne peut transmettre le silence auquel ils ont été réduits, Wiesel peut engager un procès contre Dieu, non qu'il ait perdu la foi en Dieu ou cessé de croire en lui ou encore que Dieu n'existe pas, mais justement parce que Dieu est et parce que l'homme, comme Job, peut demander des comptes à Dieu :

J'aime [...] Rabbi Ishmaël pour son enseignement courageux en matière de foi. C'est de son école que nous parvient le jeu de mots transformé en cri bouleversant : « Qui parmi les dieux peut se comparer à toi ? [...] qui est aussi muet que toi, car tu vois l'humiliation de tes enfants, et tu te tais [?] » Peu ont osé formuler pareille protestation : protestation non contre la foi mais au nom de la foi, non contre Dieu mais pour Dieu. C'est parce que l'homme juif a foi en Dieu qu'il a le droit de le prendre à partie ! C'est parce que nous aimons Dieu qu'il nous est donné d'exiger qu'il se montre charitable envers ses enfants ! À l'intérieur de la foi l'on peut tout dire ; sans la foi, l'on n'a rien à dire (Wiesel 1994a: p. 308).

Et Wiesel d'interpeller Dieu :

Maître de l'univers, je sais ce que tu veux [...]. Tu veux m'acculer au désespoir. Tu veux que je cesse de croire en toi, que je cesse de te dire mes prières, que je cesse d'invoquer ton nom pour le glorifier et le sanctifier – eh bien, je te dis : non, non et mille fois non ! Tu n'y arriveras pas ! Malgré moi et malgré toi, je crierai le Kaddish qui est un chant de fidélité à toi et contre toi – ce chant, tu ne le feras pas taire, Dieu d'Israël ! (Wiesel 1977: p. 158).

La quête désespérée de Wiesel, le combat de toute sa vie, n'est autre que de faire sortir Dieu de son mutisme, si besoin est, en le provoquant. De fait, ce dont il est fait grief à Dieu, c'est qu'il oppose son silence aux souffrances et aux tribulations que les juifs ne cessent d'endurer. Wiesel ne remet donc pas en question l'existence de Dieu. Tout au contraire. C'est parce qu'il continue de croire en lui qu'il s'escrime à le faire réagir. Cette foi envers et contre tout, même malgré

Dieu et contre Dieu s'il le faut, Wiesel la proclame dans un poème justement intitulé « Je crois » : « *Ani Maamin*, un chant perdu et retrouvé ».

Ani maamin.
Priez, hommes,
Priez Dieu
Contre Dieu
Pour Dieu :
Ani maamin.
[...]
Ani maamin.
Que Dieu se taise
Ou pleure,
Ani maamin.
Ani maamin pour lui.
Et malgré lui.
Je crois en toi,
Même si tu t'y opposes.
Même si tu m'en punis (Wiesel 1977: p. 248–249).

On considère généralement *La nuit* de Wiesel comme la matrice de son œuvre, où les écrits successifs, tels des ricochets de l'expérience traumatisante des camps de la mort exprimée sous forme d'épuration dans *La nuit*, explorent toutes les options possibles après tant d'horreur et de souffrance : le suicide, la folie, l'oubli, la vengeance, la rébellion, l'action politique, la haine, l'amitié, le désespoir, la foi, le blasphème, l'incroyance, l'athéisme. Mais ce que l'on sait peut-être moins, c'est qu'en amont de cette épuration se trouve un récit-fleuve, publié sous une forme déjà fort condensée en yiddish, ... *un di velt hot geshvign* (« ... et le monde se taisait »).

Attardons-nous quelques instants sur ces deux œuvres. Et commençons par *La nuit*, qui vient certes après le récit yiddish, mais a été posée et reçue comme œuvre originelle. L'ouvrage paraît en 1958, et Wiesel dit briser un moratoire de dix ans qu'il s'était imposé à la sortie des camps. Aussi paradoxal que cela puisse paraître pour un témoignage, pour quelqu'un qui prend la parole, c'est un silence que ressent d'emblée le lecteur de *La nuit*. Le mystère du silence de Dieu face au mal absolu. Le silence des morts. Le silence devant l'indicible horreur des camps. Le

silence du lecteur qu'un tel témoignage laisse sans voix. Le silence de l'auteur aussi, un auteur hanté par un silence cosmique habité par la mort. Le silence comme seule réponse à la surdité du monde qui ne comprend pas la langue des juifs. Ce qui est dicible dans la langue des exterminés – comme en témoigne la prolifique production littéraire sur l'Anéantissement en yiddish – étant inaudible pour le reste du monde, il n'y a pas d'autre choix que de « hurler en silence, [de] survivre en silence » (Wiesel 1977: p. 154)...

Qu'est-ce qui vient briser ce silence ? Wiesel écrira que ce sont les encouragements de François Mauriac qui lui permirent de commencer à raconter. Mais le journaliste hésitant que Mauriac dut presque supplier pour qu'il écrive son récit dix ans après son retour des camps avait déjà rédigé son témoignage, au cours d'une traversée maritime vers le Brésil en 1954 :

Je passe tout mon temps dans ma cabine, à rédiger en yiddish mon récit sur les années concentrationnaires. [...] Fiévreux et comme hors d'haleine, j'écris vite, sans me relire. J'écris pour témoigner, j'écris pour empêcher les morts de mourir, j'écris pour justifier ma survie. J'écris pour parler aux disparus. Aussi longtemps que je m'adresserai à eux, ils continueront de vivre dans ma mémoire. Mon vœu de silence arrivera bientôt à son terme : l'an prochain, ce sera le dixième anniversaire de ma libération. Il va falloir parler, ouvrir les portes de la mémoire, briser le silence tout en le sauvegardant : y parviendrai-je ? Des pages et des pages s'entassent sur mon lit. Je dors peu, je ne participe pas aux activités du bateau ; je ne fais que taper, taper sur ma petite machine à écrire portative, craignant non de déranger mes compagnons de voyage, mais d'arriver trop tôt à São Paulo (Wiesel 1994b: p. 302).

L'éditeur d'ouvrages en yiddish Mark Turkov (1904–1983), originaire de Pologne et installé à Buenos Aires, avait presque immédiatement accepté de publier le tapuscrit de Wiesel dans sa collection sur le judaïsme polonais, *Dos poylishe yidntum*, collection qui, dans sa volonté de documenter l'histoire des juifs en Pologne, se veut à la fois trace d'un monde disparu et témoignage ou compte rendu de l'expérience du *khurbn* (Kuhn Kennedy 2015 ; Lindenberg 2015 ; Schwarz 2015, p. 92–117 et 303–307). Si dans le contexte littéraire européen de 1958, *La nuit* apparaît comme une production bien isolée, la parution de ... *un di velt hot geshvign* en 1956, soit deux ans avant le

livre écrit en français, est loin de relever du même isolement. C'était le cent dix-septième volume de la collection dirigée par Turkov, qui comprenait déjà plusieurs récits de victimes de la Shoah (Schwarz 2015: p. 253–268). Le témoignage d'Eliezer Vizl (selon la graphie yiddish) était un récit en yiddish parmi d'autres.

On a souvent voulu voir dans le texte yiddish la version originelle de *La nuit*. Mais bien des différences sont à noter entre les deux versions (Astro 2014 ; Ertel 1996 ; Schwarz 2007). D'abord, comme nous venons de le souligner, le contexte dans lequel elles ont paru. Puis leur longueur. Le texte yiddish est bien plus long que la version française. En d'autres termes, là où le premier prêtait une attention plus grande aux détails, la seconde propose un style plus sobre, comme une épure. Leur genre ensuite. Là où le premier est un cri de révolte et accuse le monde de n'avoir rien tenté pour mettre un terme à la folie des nazis, la seconde va confiner au silence, créant quelque chose comme un récit mythopoétique, comme un métarécit. Leur visée enfin. Si, dans les tout derniers paragraphes, le premier montre un Wiesel animé d'une rage de vivre, qui choisit de tuer le mort en lui que révèle l'image dans le miroir, la seconde se fait quintessence du silence et de la mort dans l'image au-delà du miroir.

Voici ce que l'on peut lire à la fin du texte yiddish :

Je me regarde dans le miroir. Un squelette me renvoie mon regard.

Rien que la peau et les os.

J'ai vu l'image de moi-même après ma mort. À ce moment-là se réveilla en moi la volonté de vivre.

Sans savoir pourquoi, j'ai levé mon poing et cassé le miroir, cassé l'image qui y vivait.

Je perdis connaissance.

À partir de ce moment-là, mon état de santé s'améliora (Wiesel 1994b: p. 413).

Quant à la version française, elle se termine sur ces mots :

Du fond du miroir, un cadavre me contemplait.

Son regard dans mes yeux ne me quitte plus (Wiesel 1958: p. 178).

Ce miroir qui cristallise un moment charnière dans la vie de Wiesel, nous le retrouverons dans un de ces dialogues à la poignante

clairvoyance entre un « revenant » et ceux qui sont restés là-bas qui jalonnent l'œuvre de Wiesel, tels les *Stolpersteine*, ces pierres – encastrées de sorte à trébucher sur leur plaque en laiton – devant le dernier domicile de victimes du nazisme pour honorer leur mémoire :

– Fais-moi plaisir : ne touche pas au miroir. Tu risques de le casser. Je ne puis m'en passer, j'en ai besoin, m'entends-tu, j'en ai besoin !

– *Plus que moi ?*

– Plus que vous tous. Vous, il vous permet de rêver, tandis que moi, il m'incite à agir.

– *Ne t'en fais pas. Ton miroir, ce n'est pas moi qui te le casserai, c'est l'enfant. Et tu ne peux rien contre lui. Il n'est pas prisonnier du regard. Il ne tremble pas, lui. Il est mort. Tu lui as permis d'échapper à ton emprise.*

– Décidément, tu refuses de comprendre. Ce n'est pas moi qui l'ai tué. C'est toi (Wiesel 1970, p. 186–187).

Il y a donc deux survivants : un juif parmi le petit « reste des réchappés » (*she'erit ha-pletah*) juifs d'Europe de l'Est et un juif qui s'adresse aux *goyim*, aux non-juifs ; un rescapé maintenu en vie par sa rage de témoigner, et un autre tourmenté par le silence du mort qui était en lui. Si l'on s'est beaucoup arrêté au « silence » de Wiesel, donc à ce qui ne peut être dit, ne semble-t-il pas qu'il faille davantage s'interroger sur ce qui ne peut être dit en français, à savoir le « cri » de colère du juif qui refuse d'incarner la souffrance aux yeux de ceux qui ne veulent voir en lui qu'une victime. L'image qui domine dans *La nuit* et que la « sollicitude » de Mauriac a aussi contribué à façonner est précisément celle-là même que Wiesel brise à la fin du texte yiddish. Il faudrait ici s'arrêter à la préface rédigée par Mauriac pour *La nuit* (Wiesel 1958: p. 9–14) et au récit que donne Wiesel de sa rencontre avec Mauriac (Wiesel 1977: p. 25–31). Mais cela m'amènerait trop loin. J'en dirai juste un mot : dans sa préface, Mauriac établit un parallèle entre l'« Israélien » Wiesel et cet autre « Israélien, ce frère qui lui ressemblait peut-être, ce crucifié dont la croix a vaincu le monde » (Wiesel 1958: p. 14). Avec de tels propos, Mauriac induisait incontestablement une lecture des plus récupératrices, comme si l'on pouvait faire du jeune Élie une figure christique.

Si le texte yiddish n'a pas eu de postérité, cela tient peut-être à

deux raisons. La première, c'est qu'il était destiné à un public juif, qu'il voulait rendre témoignage et demeurer fidèle au judaïsme et qu'il n'y avait somme toute pas lieu de le faire sortir de cette confidentialité que lui conférait précisément le yiddish. La seconde raison ne tiendrait pas tant au texte yiddish lui-même qu'à l'intention de Wiesel lorsqu'il publie *La nuit*, ce livre dont il fait l'expression même du silence. C'est justement ce silence qui va devenir la trame de l'œuvre de Wiesel. Comme il n'est désormais plus possible de témoigner et de répondre du monde porté par le yiddish, Wiesel va se faire conteur, il va raconter des histoires faites de traces de la culture détruite. Que l'on pense à tous ces personnages qui hantent l'œuvre de Wiesel, ces fous, ces mendiants, ces vagabonds, ces visionnaires. Personnages qui ne sont pas sans renvoyer à leurs ancêtres qui animaient les *shtetlekh*. Comme si Wiesel voulait faire revivre et redonner corps à ce qui lui a été ravi par la Shoah, comme s'il voulait évoquer la vie qui aurait été ou aurait pu être la sienne s'il n'y avait pas eu la déportation et les camps de la mort. Mais aussi personnages qui, par leur naïveté, leur innocence, leur folie, permettent d'échapper à la folie meurtrière des hommes et renvoient à ce que nous sommes en réalité, au plus profond de nous-mêmes ; ils sont donc ceux qui sont le plus aptes à porter un message au monde, à transmettre sagesse et tradition au monde. Que l'on pense aussi au *purimshpil*, occasion de tourner l'ordre des grands de ce monde en dérision – un *purimshpil* qu'illustre magnifiquement *Le procès de Shamgorod*, où Dieu se trouve sur le banc des accusés et où le seul qui accepte de prendre sa défense n'est autre que le diable (Wiesel 1979 ; Kaennel 2019: p. 98–107).

* * *

Les exemples de Singer et Wiesel montrent le rapport difficile au yiddish, avec tout ce que la langue représente d'indicibilité et d'impossibilité de rendre compte du monde qu'elle a porté, de ce Yiddishland presque entièrement anéanti et réduit de force au silence, et désormais pour une grande part fantasmé.

Il convient donc de se demander ce que représente le yiddish. Serait-il la langue de tous les possibles, rêvés ou anéantis ? D'où son « absence-présence », sa *Heimatlosigkeit*, son apatridie, son impossibilité à être traduit ? Serait-il le trésor caché de la tradition juive que,

précisément par fidélité au judaïsme, l'on ne peut pas traduire ? Serait-il l'écho de ce monde qui appartient en propre aux juifs et dont ils sont les seuls héritiers, au risque que cet héritage se perde, faute de transmission ? Rachel Ertel (Ertel 2019: p. 165) considère que ce qui se joue dans la transmission du yiddish pourrait se comprendre comme l'impossibilité d'un « passage de l'ésotérique à l'exotérique ». Le yiddish est tout ce qui reste du passé anéanti, du monde englouti : il est « le chant du peuple juif assassiné » (Katzenelson 2007). Du coup, mettre cette langue à la portée de tout le monde porterait atteinte à l'intimité du peuple juif, profanerait l'héritage qu'il a tiré des cendres et qui doit lui revenir en propre et en exclusivité.

Si la traduction, dans son geste généreux d'offrir à l'autre ce que l'on a de plus intime, assavoir la langue, est un acte d'un subtil dosage d'interprétation qui invite à entrer quasiment sur la pointe des pieds – la tradition juive dirait en « ôtant ses sandales » par respect pour le lieu dans lequel on pénètre (Exode 3,5) – dans un monde inconnu et entrouvre la porte d'une culture étrangère, n'est-ce pas aussi là le défi, à la fois d'ordre culturel et spirituel, qu'elle doit relever, celui de la compréhension d'un univers autre ? Ce pari de l'altérité repose sur la possibilité ou non d'accoucher des connivences, de créer des complicités, d'établir des affinités – en d'autres termes : sur la capacité, au-delà des mots, de se recevoir dans une culture autre, étrangère.

Qu'en est-il, dans ce cas, quand la culture de la langue en question est celle d'un monde que l'on a cherché à réduire à néant et au silence ? N'y a-t-il pas alors une impossibilité de traduire la langue d'une culture anéantie, dans la mesure où l'on a porté atteinte à son âme, à sa *Geistigkeit* ? Le yiddish marquerait-il dès lors l'impossibilité culturelle et spirituelle de restituer la langue d'un autre monde ? Ce qui serait une manière d'atteindre aux limites de la traduction...

ЇДИШ ЯК СКАРЬ ЗНИКЛОГО СВІТУ. ДО ПРОБЛЕМИ МОЖЛИВОСТЕЙ І НЕМОЖЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ

Люсі Кеннель

orcid.org/0000-0001-8012-5396

Lucie.Kaennel@gmail.com

Доктор теології, доктор релігієзнавства

Незалежний науковець

Цюрих, Швейцарія – Париж, Франція

Анотація. Приймаючи Іншого у своїй мові й відчиняючи йому двері у незнаний світ, переклад оперує поняттям інакшості й покликаний не лише передавати іншомовні слова, а й гостинно приймати в себе чужу культуру. Однак ситуація стає проблематичною, коли йдеться про мову й культуру, котрі намагалися винищити та які втратили здатність розповісти про катастрофу. Статтю присвячено перекладам з їдишу та питанню неможливості – навіть не відтворити (як перехід з однієї мови на іншу) – а відшкодувати мову Іншого, передати культурний світ, носієм якого вона є. При вивченні функціонування в перекладі мови їдиш береться до уваги ментальний простір, який вона представляє, тобто Їдишленд та Їдишкейт. Тому спершу накреслюються обриси цього зниклого світу, а також культурні особливості мовної спільноти, що не існує на жодній мапі. Відтак досліджується проблема неможливості перекладу з мови їдиш на матеріалі творчості двох письменників. Перший – це Ісаак Башевіс Зінгер, котрий не лише „ретранслює” англійською мовою свої тексти, створені на їдиш, а воліє, щоб переклади його текстів іншими мовами здійснювалися власне з їх англійських перекладів. Отже, виникає питання причини такого виправлення першотексту за допомогою іншої мови. Зіставлення першого (на їдиш) та другого (англійською) оригіналів твору дозволяють визначити, що являють собою для письменника мова їдиш та репрезентований нею світ – минуле й назавжди втрачений світ, котрий неможливо передати жодною іншою мовою, зниклий „поза-світ”. Другий приклад функціонування культурних меж перекладу становить творчість Елі Візеля. Його рідною мовою був їдиш, але письменник обирає „мовою письма” французьку. Перший твір „Ніч” стає своєрідною матрицею всієї романічної творчості автора, що утворює собою складну форму, де один роман відлунує іншим, що зумовлює безкінечність їх прочитання на зразок мідрашів. Разом із тим, цей письменницький задум був започаткований публікацією повісті-ріки, нагально написаної на їдиш під назвою ... *Un di velt hot geshvign* (І світ мовчав). Цей текст являє собою крик спротиву та історичне свідчення про Голокост, котрі французький текст укрис за замком мовчання. Назва твору „Ніч” власне уособлює цю безмовність. Чітко усвідомлюючи неможливість перекладу з їдишу свідчень про зниклий світ східноєвропейського єврейства, Елі Візель вирішує дати життя літературному творінню з розкиданими по ньому підказками про існування знищеної культури. У висновках статті висувається теза, що неможливість перекладу становить для письменників єдино можливий спосіб уберегти єврейську традицію, сховавши її мов скарб, та передати його єдино можливим спадкоємцям – носіям зниклої мови, які зможуть прийняти та передати наступним поколінням цей культурний та духовний спадок.

Ключові слова: Елі Візель; Ісаак Башевіс Зінгер; неможливість перекладу; юдаїзм; культурні межі перекладу; їдиш; Їдишленд.

YIDDISH, TREASURE FROM A VANISHED WORLD. THE IMPOSSIBILITY TO TRANSLATE YIDDISH OR THE CULTURAL LIMITS OF TRANSLATION

Lucie Kaennel

orcid.org/0000-0001-8012-5396

Lucie.Kaennel@gmail.com

*Doctor of Theology, doctor of Philosophy in Religious Studies, independent scholar
Zürich, Switzerland – Paris, France*

Abstract. By welcoming the other in his language and thus opening the door to an unknown universe, the translation must take up the challenge of otherness which rests on the capacity, beyond words, to be received in a foreign culture. What happens, in this case, when the culture of the language in question is that of a world that one sought to annihilate in an unspeakable catastrophe? It is in the light of Yiddish that I will deploy the two axes of my reflection on what, beyond translation as a passage from one language and from one culture to another, can ultimately account for the impossibility of rendering the language of the other, of another world.

In the case of Yiddish, it is important to consider the mental universe it represents, the Yiddishland and the *yiddishkayt*. It is to paint the portrait of this now disappeared world, which is not on any world map, that I will apply myself firstly.

In a second step, it will be necessary to question the very impossibility of translating Yiddish. With Isaac Bashevis Singer, who “retranslates” his own texts from Yiddish into English, and makes this English translation the matrix of translations into other languages. What happens between the first Yiddish original and the second English original of Singer’s works? Why this need to correct the English versions of his Yiddish texts? These questions raise issues about what Yiddish and the universe it stages represent for Singer: a past world, impossible to render in any other language, the “other world” which has now disappeared?

And with Elie Wiesel, whose mother tongue is Yiddish, but who chooses French as the “language of writing”. Wiesel’s “first” work, *La nuit*, will form the matrix of his novels, built like a fresco in which the works respond to each other, in a Midrashic “infinite reading”. However, at the start of those novels is a story written feverishly and published in Yiddish, ... *a di velt hot geshvign*. This Yiddish text is a cry of revolt and a testimony that the French version will confine to silence, *La nuit* becoming the very expression of silence. Faced with the impossibility of translating Yiddish, of accounting for the world carried by Yiddish, Wiesel constructs a literary work that will tell a story strewn with clues of this destroyed culture.

Could it be, in the last instance, the hidden treasure of Jewish tradition

which, precisely out of loyalty to Judaism, cannot be translated? This world which belongs to the Jews and of which they are the only heirs, at the risk of this heritage being lost, for lack of transmission? This questioning could illustrate a reflection on the limits of translation in the light of its cultural and spiritual issues.

Keywords: Elie Wiesel; Isaac Bashevis Singer; impossibility to translate; Judaism; cultural limits of translation; yiddish; Yiddishland.

References

- Adamczyk-Garbowska, M., Kopciowski, A. et Trzcinski, A. (2014). Les livres du souvenir, une source de savoir sur l'histoire, la culture et l'extermination des juifs polonais. *Revue d'histoire de la Shoah*, no. 200, pp. 21–82. <https://doi.org/10.3917/rhsho.200.0021>
- Aksentfeld, Y. (1989). The Headband [*Dos Shterntikhl*, 1861]. In : Neugroschel, J. (ed.). *The Shtetl. A Creative Anthology of Jewish Life in Eastern Europe*. New York : Marek, pp. 49–172.
- Amishai-Maisels, Z. (2001). Jüdische Tradition in der Kunst Marc Chagalls. In : Chiappini, R. (ed.). *Marc Chagall*. Milano : Skira, pp. 49–68.
- Ansky, S. (2002). *The Enemy at His Pleasure. A Journey through the Jewish Pale of Settlement during World War I* [*Khurbn Galitsye. Der yidisher khurbn fun Poyln, Galitsye un Bokovina, fun togbukh 5674–5677, 1921–1922*]. New York : Metropolitan Books, 344 p.
- Astro, A. (2014). Revisiting Wiesel's *Night* in Yiddish, French and English. *Partial Answers*, vol. 12, no. 1, pp. 127–153. <https://doi.org/10.1353/pan.2014.0012>
- Ausländer, R. (2008). Dans le village Chagall [Im Chagall-Dorf, 1965]. In : Mathieu, F. (éd.). *Poèmes de Czernovitz. Douze poètes juifs de langue allemande*. Paris : L. Teper, pp. 72–73.
- Buber, M. (1996). *Les récits hassidiques* [*Die Erzählungen der Chassidim*, 1949]. Paris : Éditions du Seuil, 2 vol., 438 et 322 p.
- Ertel, R. (1996). Écrits en yiddish. In : Saint Cheron, M. de (éd.). *Autour de Élie Wiesel. Une parole pour l'avenir*. Paris : O. Jacob, pp. 21–40.
- Ertel, R. (2019). *Mémoire du yiddish. Transmettre une langue assassinée*. Entretiens avec Stéphane Bou. Paris : A. Michel, 217 p.
- Gal-Ed, E. (2016). *Niemandssprache. Itzik Manger – ein europäischer Dichter*. Berlin : Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag, 784 p.
- Harshav, B. (2006). *Marc Chagall and the Lost Jewish World. The Nature of Chagall's Art and Iconography*. New York : Rizzoli, 256 p.
- Kaennel, L. (2019). Le « jeu des sorts » (*Purimshpil*) ou l'existence juive entre tragique et comique. *Dieu est humour : rire et spiritualité*. Actes du colloque doctoral interdisciplinaire, Universités de Neuchâtel et de Fribourg, 1^{er} et 2 avril 2015. Basel : Schwabe, pp. 67–107.
- Kaplan, A. (1979). *Das zeichnerische Werk 1928 bis 1977. Zeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Temperamalereien und Pastelle*. Leipzig : Insel, 305 p.

- Katzenelson, Y. (2007). *Le chant du peuple juif assassiné* [*Dos lid fun oysgehargetn yidishn folk*, 1945]. Paris : Zulma, 157 p.
- Kitzmantel, R. (2012). *Die jiddische Welt von gestern. Josef Burg und Czernowitz*. Wien : Mantelbaum, 189 p.
- Klemperer, V. (2002). *LTI, la langue du III^e Reich. Carnets d'un philologue* [*LTI. Notizbuch eines Philologen*, 1947]. Paris : Pocket, 376 p.
- Kuhn Kennedy, F. (2015). Mark Turkov et sa « communauté imaginée » : l'activité éditoriale comme engagement intellectuel. *Plurielles*, no. 19, pp. 140–150.
- Langer, J. (1997). *Les neuf portes du Ciel. Les secrets du hassidisme* [*Devět bran*, 1937]. Paris : A. Michel, 347 p.
- Lewy, H. (2003). Pourquoi IBS ne voulait pas être traduit du texte yiddish. *L'inconscient du yiddish*. Actes du colloque international, 4 mars 2002. Paris : Anthropos, pp. 219–244.
- Lindenberg, J. (2015). La collection « Dos poylisher yidntum » (1946–1966) : histoire et mémoire d'une collection au lendemain de la Catastrophe. *Plurielles*, no. 19, pp. 134–139.
- Mendele Moïcher Sforim (1998). *Les voyages de Benjamin III* [*Masoës Binyomin hashlishi*, 1878]. Belfort : Circé, 158 p.
- Miron, D. (2000). *The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*. New York : Syracuse University Press, 427 p.
- Osadtschy, O. (2017). « Solomon Yudovin. An Archive of People and Places ». In : Helfenstein, J. and Osadtschy, O. (ed.). *Chagall. The Breakthrough Years 1917–1919*. Basel/Köln : Kunstmuseum Basel/W. König, 2017, pp. 62–93.
- Peretz, Y. L. (2007). *Les oubliés du shtetl. Yiddishland* [*Bilder fun a provints-rayze in Tomashover poviat um yor 1890, 1891*]. Paris : Plon, 537 p.
- Rechtman, A. (2021). *The Lost World of Russia's Jews. Ethnography and Folklore in the Pale of Settlement* [*Yidishe etnografye un folklor. Zikhroynes vegn der etnografisher ekspeditsye, ongefirt fun Sh. An-ski*, 1958]. Bloomington : Indiana University Press, 330 p.
- Rozier, G. (2011). *D'un pays sans amour*. Paris : Grasset, 442 p.
- Schwarz, J. (2007). The Original Yiddish Text and the Context of *Night*. In : Rosen, A. (ed.). *Approaches to Teaching Wiesel's Night*. New York : Modern Language Association of America, pp. 52–58.
- Schwarz, J. (2015). *Survivors and Exiles. Yiddish Culture after the Holocaust*. Detroit : Wayne State University Press, 366 p.
- Sholem Aleichem (1991). *Tévié le laitier* [*Tevye der milkhiker*, 1894]. Paris : Messidor, 262 p.
- Silvain, G. et Minczeles, H. (1999). *Yiddishland*. Paris : F. Hazan, 1999, 587 p.
- Singer, I. B. (1962). A khasene in Bronzvil [Un mariage à Brownsville]. *Di goldene keyt*, no. 42, pp. 25–35.
- Singer, I. B. (1964). *Short Friday, and Other Stories*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 243 p.

- Singer, I. B. (1984). *Yentl et autres nouvelles*. Paris : Stock, 154 p.
- Terpitz, O. (2008). *Die Rückkehr des Štetl. Russisch-jüdische Literatur der späten Sowjetzeit*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 307 p.
- Vishniac, R. (1947). *Die farshvundene velt. Idishe Shtet, Idishe mentshn/A Vanished World. Jewish Cities, Jewish People*. New York : Forverts, 575 p.
- Vishniac, R. (1996). *Un monde disparu [A Vanished World, 1983]*. Paris : Éditions du Seuil, 180 p.
- Wiesel, É. (1958). *La nuit*. Paris : Éditions de Minuit, 178 p.
- Wiesel, É. (1961). *Le jour*. Paris : Éditions du Seuil, 142 p.
- Wiesel, É. (1966). *Le chant des morts. Nouvelles*. Paris : Éditions du Seuil, 219 p.
- Wiesel, É. (1970). *Entre deux soleils. Textes*. Paris : Éditions du Seuil, 253 p.
- Wiesel, É. (1977). *Un Juif aujourd'hui. Récits, essais, dialogues*. Paris : Éditions du Seuil, 254 p.
- Wiesel, É. (1979). *Le procès de Shamgorod tel qu'il se déroula le 25 février 1649*. Paris : Éditions du Seuil, 139 p.
- Wiesel, É. (1994a). *Célébrations. Portraits et légendes*. Paris : Éditions du Seuil, 956 p.
- Wiesel, É. (1994b). *Tous les fleuves vont à la mer. Mémoires*. Paris : Éditions du Seuil, 558 p.
- Wieviorka, A. et Niborski, I. (1983). *Les livres du souvenir. Mémoires juifs de Pologne*. Paris : Gallimard/Julliard, 185 p.
- Zborowski, M. et Herzog, E. (1992). *Olam. Dans le shtetl d'Europe centrale avant la Shoah [Life Is with People. The Jewish Little-Town of Eastern Europe, 1952]*. Paris : Plon, 571 p.

Suggested citation

Kaennel, L. (2021). Le yiddish, trésor d'un monde disparu. De l'impossibilité de traduire le yiddish ou les limites culturelles de la traduction. *Pitannâ literaturoznavstva*, no. 103, pp. 50–71. <http://doi.org/10.31861/pytlit2021.103.050>

Стаття надійшла до редакції 1.06.2021 р.

Стаття прийнята до друку 20.08.2021 р.