



HAL
open science

Sous l'hébreu, un palimpseste de langues : le cas Yoel Hoffmann

Michèle Tauber

► **To cite this version:**

Michèle Tauber. Sous l'hébreu, un palimpseste de langues : le cas Yoel Hoffmann . 2015. hal-01530921

HAL Id: hal-01530921

<https://hal.science/hal-01530921>

Preprint submitted on 1 Jun 2017

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.

Sous l'hébreu, un palimpseste de langues : le cas Yoel Hoffmann

Michèle Tauber (Paris 3 – Sorbonne Nouvelle)

ספר שאת נוגעת בו מתחיל לקרוא את עצמו

מצבי רוח

יואל הופמן

« Un livre que tu touches commence à se lire lui-même »

Humeurs

Yoël Hoffmann

Yoël Hoffmann est l'un des écrivains israéliens les plus atypiques et les plus originaux de sa génération. Son parcours linguistique et culturel est suffisamment éloquent à cet égard. Il naît à Braşov (Kronstadt) en Roumanie en 1937 dans une famille d'origine hongroise et allemande. Sa mère meurt peu après sa naissance et sa tante maternelle germanophone l'élève. La famille émigre en Palestine en 1938. L'enfant parle le hongrois et l'allemand avant même de savoir parler l'hébreu. Après des études de littérature hébraïque et anglaise, il enchaîne avec un diplôme en philosophie. Passionné par les philosophies d'Extrême-Orient, il part faire un doctorat à l'université théologique de Kyoto. En parallèle, il entreprend une formation en bouddhisme zen à l'université Hanazono et acquiert une renommée internationale par sa connaissance des écrits bouddhistes et ses traductions vers l'anglais et l'hébreu de recueils de textes kôan.

Yoël Hoffmann enseigne ensuite les littératures extrême-orientales et comparées à l'université de Haïfa et devient l'un des plus éminents traducteurs de poésie japonaise et chinoise en hébreu. Il se distingue particulièrement par ses traductions de poèmes *haïkus*.

Ce n'est qu'en 1986 qu'il écrit sa première nouvelle *Kätzchen*, traduite en français sous le titre *À la recherche du troisième œil*, et qu'il inclura en 1989 dans le recueil *Le livre de Joseph / Sefer Yossef*. Suivront neuf autres ouvrages de fiction qu'il est très malaisé de définir : romans ? Poèmes en prose ?, ainsi que de multiples traductions vers l'hébreu ou l'anglais de poésie japonaise et chinoise. Son attachement indéfectible à la culture familiale de la Mitteleuropa, sa grande connaissance de la philosophie occidentale ainsi que de la pensée juive et son adhésion spirituelle aux religions extrême-orientales caractérisent l'ensemble de son œuvre. Celle-ci semble échapper à tout système de classification ou de genre et il est difficile d'y déceler des influences littéraires précises.

L'originalité de Yoël Hoffmann réside dans le fond autant que dans la forme de ses écrits. La typographie originale des ouvrages et la présence récurrente de certains éléments

constituent une sorte de partition musicale où l'auteur joue simultanément sur la mise en page, la multiplicité linguistique, et la relation entre les personnages et le narrateur. Si l'ensemble est savamment orchestré dans une brillante polyphonie, celle-ci est souvent mise à mal par une disharmonie et des dissonances qui s'installent entre les différentes composantes. La plupart des romans ne sont pas paginés en fonction des pages recto-verso mais obéissent à un découpage en paragraphes, ou sections, imprimés seulement sur le recto de la page et numérotés. La page blanche du verso introduit un élément de discontinuité, une brisure dans l'énoncé romanesque. De plus, les nombreux changements de voix perturbent le lecteur qui peut avoir le vertige rien qu'en essayant d'identifier, de cerner l'intrigue, les personnages, les différents points de vue et les lieux. Voilà qui remet en cause la tradition du roman monologique pour ouvrir sur « cette liberté fantastique des voix » dont parle Bakhtine¹.

Cette année-là, l'océan Atlantique s'emplit d'une infinité de sons. Igor Stravinsky le traverse. Arnold Schönberg aussi. De même que Paul Hindemith, Béla Bartók, Darius Milhaud et Kurt Weill (fuyant l'Allemagne pour se réfugier aux États-Unis) Et en décembre, le premier secrétaire du gouvernement (de Palestine) annonce que le gouvernement proscritra l'usage du *shofar* à la synagogue parce que sa sonnerie évoque une sirène d'alerte. Bernhard se représente le Messie arrivant (de Lisbonne) au signal des sirènes d'alarme. En sortant du port, il regardera autour de lui et, remarquant l'inscription sur le mur (Kolodny & Fil - Matériaux de construction), il dira : "J'ai entendu une voix céleste roucoulant comme un pigeon", il se rendra à pied rue Allenby et prendra un taxi pour Qyriat Motzkin où il rencontrera Sara Zitronenboim, non loin de l'épicerie. "Je suis le Messie fils de David", déclarera-t-il, à quoi Sara rétorquera : "*Vus nokh ?*"* *Et puis quoi encore²

Dans le roman *Bernhard*, la dernière phrase de chaque paragraphe annonce le suivant et est reprise intégralement au début de la section suivante. Ce procédé n'est pas sans rappeler certains rituels de prière ou livres de sagesse anciens ; mais il souligne aussi la rupture et l'absence de cohésion dans la polyphonie des voix. Ce roman met en scène un homme de cinquante ans, Bernhard Stein, dévasté par la récente mort de sa femme. Ils sont tous deux arrivés d'Allemagne au début des années trente, se sont connus en Palestine et Paula Stein décède en 1938. La longue période de deuil qui suit, huit années, est mise en parallèle avec la deuxième guerre mondiale. Régulièrement, les pensées de Bernhard sont rythmées par les événements qui secouent l'Europe puis le monde entier. L'harmonie du couple étant interrompue par la mort de Paula, peu à peu, c'est tout le microcosme – matériel

1. Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Points Seuil, 1970, p. 74.

2. Yoël Hoffmann, *Bernhard*, Paris, Galaade, 2008, section. 34.

et spirituel - où vit le héros qui se désagrège.

Dans d'autres ouvrages, la page du verso comporte des dessins réalisés par Hoffmann lui-même ou des photographies. Ces illustrations sont apportées avec un grand souci du détail et, comme chez Winfried Georg Sebald³, visent attirer à l'attention du lecteur sur un point particulier et souvent minuscule : la note créatrice de trouble disharmonieux au sein d'un ensemble que l'on croyait à l'unisson. De la même façon, l'usage intensif que Yoël Hoffmann fait des parenthèses s'inscrit dans son art poétique et dans ce lien indéfectible entre la forme et le fond : l'écrivain interrompt le cours de l'intrigue, par ailleurs très lâche, pour dire quelque chose sur lui-même, sur le héros, sur le lecteur et même sur le processus d'écriture. L'écrivain lance ainsi une sorte de défi à la distinction habituelle que fait la littérature occidentale entre ce qui est important et ce qui est secondaire et tergiverse entre les différentes voix de narration habituelle : « À ce moment précis, il nous faut interrompre un instant notre récit » (*Le livre de Joseph*). Hoffmann va même jusqu'à présenter au lecteur des possibilités d'intrigue qui ne se sont pas concrétisées, car, écrit-il, « il est tout à fait légitime d'informer le lecteur des considérations qui ont amené l'écrivain à annuler la première version pour adopter la seconde. »

Avec la « normalisation » de l'hébreu et son établissement en tant que langue vernaculaire dans la Palestine ottomane puis mandataire, le multilinguisme propre à toutes les communautés juives ne disparaît pas entièrement mais occupe une place et une fonction différente dans la littérature israélienne contemporaine. En effet, la représentation des langues dans la fiction implique la présence explicite de ces autres langues à l'intérieur du texte hébreu. Ainsi les langues étrangères apparaissent dans les ouvrages de David Grossmann – les parents de Momik, dans *Voir ci-dessous amour*, parlent yiddish à l'intérieur du texte hébreu⁴ – ou de Ronit Matalon – dans *Le bruit de nos pas*, la mère lit en français et s'exprime dans cette langue⁵. L'usage d'autres langues avec la traduction charge les textes de Hoffmann d'un commentaire socio-culturel sous-jacent sur la société du *yishuv*⁶ d'avant 1948, ou celle des années qui suivent la création de l'État.

Enfant, Bernhard survola la Laponie sur le dos d'une oie sauvage. En compagnie de Siegmund et de Clara, il vécut bien des péripéties. Siegmund et Clara décédèrent, Bernhard s'en fut seul pour

3. Winfried Georg Sebald, *cf.* en particulier dans *Les émigrants* et dans *Vertiges*.

4. David Grossmann, *Voir ci-dessous : amour*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 33, 69 *et alii*.

5. Ronit Matalon, *Le bruit de nos pas*, Paris, Stock, 2012, p. 89 *et alii*.

6. *Yishuv* : population juive en Palestine mandataire (1919-1948).

la Palestine, il épousa Paula, qui mourut à son tour, et, durant toutes ces années, jamais, pas une seule fois, Bernhard ne prononça le mot *ahalan**. *Salutation, en arabe

Les quidams bedonnants qui se pavanent en Palestine en s'exclamant "*Ahalan*" le révoltent. "Bernhard, fils de Siegmund, n'est-il pas un homme ?" voudrait-il demander. Même les petits et les maigres disent aussi "*ahalan*" (avec affectation)⁷.

La Laponie et les oies sauvages : toute l'enfance de Bernhard est imprégnée de traditions culturelles européennes comme le suggèrent ces références à la littérature enfantine avec *Le merveilleux voyage de Nils Holgersson à travers la Suède* de Selma Lagerlöf. Or le principal choc culturel mentionné par Hoffmann dans ce passage est d'ordre linguistique : en arrivant dans sa nouvelle patrie, Bernhard se refuse à prononcer le mot « Ahalan », mot d'argot hébreu emprunté à l'arabe et signifiant : « Bienvenue ! Tu es chez toi ici ! ». Bernhard ne se sent donc nullement chez lui dans cette nouvelle patrie qu'il ressent plutôt comme un exil. Cette petite note discordante, ce mot « Ahalan », signifie pour lui le contraire de ce que tous veulent lui faire dire. Qui plus est, il a en horreur les natifs du lieu, des orientaux qui le prononcent naturellement et lui font sentir qu'il est un marginal, un étranger, remettant par là même en question toute son identité. N'est-il pas un être humain comme les autres et chacun doit-il gommer son identité d'origine pour faire partie de cette nouvelle société ? Bernhard va jusqu'au bout de son raisonnement en révélant avoir honte des nouveaux immigrants européens, ces « petits et ces maigres » - différents des nouveaux Hébreux, grands et forts – qui prononcent si mal « Ahalan » et sont prompts à s'assimiler, désireux d'adopter une nouvelle culture et perdre l'ancienne qui était leur. Ainsi Hoffmann montre que malgré la culture du melting-pot, les origines variées qui composent la société du *yishuv* sont loin de former un tout unifié et harmonieux.

Ce trait linguistique qui se réduit à un seul et unique mot est bien représentatif des textes de Hoffmann qui sont remplis de gens qui parlent et font référence à de multiples langues (allemand, hongrois, yiddish, anglais, français, arabe...) mais qui ne comportent que très peu de dialogues. Les réfugiés provenant d'Allemagne ont du mal à s'exprimer en hébreu. Ils discutent de psychologie et de philosophie allemande et se retrouvent dans des pâtisseries et des cafés à la mode européenne. Ainsi la Jérusalem des années quarante, celle de Bernhard, est un maelstrom de cultures. Le héros va plusieurs fois au cinéma avec son ami Gustav le plombier ; rongé par la culpabilité, il courtise la veuve Elvira, boit du kefir et voit le temps s'écouler avec sa grande peine. Tout cela donne une sensation d'entropie, de désordre absolu, qui est surtout celui de la perte : perte de sa femme, perte de sa patrie, de sa culture et de sa langue.

7. Yoël Hoffmann, *Bernhard*, section. 37.

Une des fonctions de l'hétéroglossie dans les romans *Bernhard* et *Le Christ des poissons* est de montrer combien, sous la surface en apparence lisse d'une langue unifiée, l'hébreu, langues et cultures diverses sont en perpétuelle effervescence. Chaque langue du texte entre en conflit tout d'abord avec l'hébreu mais aussi avec les autres langues étrangères. L'identité culturelle est sans cesse remise en cause et il s'agit toujours de l'opposition entre la « vieille diaspora » et le « nouvel Hébreu ». Loin de marquer une authenticité ou un mimétisme, la diversité des langues représente des espaces culturels en conflit, des fragments de microcosmes qui communiquent à peine entre eux. À nouveau on peut évoquer ici la page blanche du verso qui symbolise cette coupure, ce silence musical qui rompt le fil de l'harmonie.

Dans *Le Christ des poissons* le narrateur entrelace ses souvenirs d'enfance avec des événements concernant sa tante Magda à Tel Aviv. Tante Magda est une veuve originaire de Vienne et qui, après des années passées en Israël continue à parler l'allemand :

היא אמרה : "די פומפה איסט צעברוכן"
 ו"מיטוויך קן איש נישט" ו"אלזו איש בין
 דורט אום צני" ו"אני מבקש מחלקה מסים"
 ו"בעלי נפטר לפני שנתיים" ו"שטל דיר
 פור" ו"שטלן זי זיש פור" ו"וונן דרבר"
 ו"אאוסגעציישנט" ו"לידר" ו"איגנטליש".⁸

Elle avait l'habitude de dire : « Di Pumpe ist zerbrochen
 Et « Mittwoch kann ich nicht » et « Also ich bin
 Dort um zwei » et « Je demandé le service des impôts »
 Et « Mon mari a trépassé il y a deux ans » et « shtel dir
 Vor » et « Stellen Sie sich vor » et « Wunderbar »
 Et « Ausgezeichnet » et « Leider » et « Eigentlich »⁹.

Dans le texte original hébreu, les phrases allemandes ne sont pas écrites en caractères latins mais sont translittérées en hébreu avec toutes les voyelles, et l'effet créé ainsi est très étrange. En effet la translittération est un moyen d'intégrer ce qui est étranger (la langue allemande) dans le cadre familier au lecteur qu'est l'hébreu, via les caractères hébraïques. Mais en même temps, une vocalisation totale souligne ce qui est précisément inhabituel, étranger – car sinon nous pourrions lire sans l'aide de voyelles. Rappelons qu'en hébreu la vocalisation est utilisée surtout en poésie, dans la littérature enfantine, dans la presse destinée

8. Yoël Hoffmann, *Le Christ des poissons / Cristus shel dagim*, Jérusalem, Keter, 1991, section. 56. (LCP)

9. Traduction : M.T.

aux nouveaux immigrants qui étudient la langue et dans certains termes étrangers que le lecteur lambda ne saurait déchiffrer. Pour Tal Godfajn, l'usage que Hoffmann fait de cette technique typographique est à mettre en parallèle avec la posture ambivalente de ses personnages immigrants d'Europe centrale. Ceux-ci sont à la foi à l'intérieur et à l'extérieur, des immigrants aliénés dans une sorte de non-patrie étrange, selon les termes de Gershon Shaked, déchirés entre assimilation et rejet. Ces phrases allemandes font partie intégrante du texte et reçoivent cependant un vêtement hébraïque ; elles demeurent étrangement à l'extérieur, non assimilées.

Hoffmann utilise le multilinguisme comme une expression de non-assimilation et même de résistance. Tal Godfajn cite la génération de poètes polyglottes grandie en Alsace-Lorraine juste avant la première guerre mondiale (Yvan Goll, Hans Arp, René Schickele) qui souhaitaient produire un état d'esprit européen plutôt que français ou allemand, international plutôt que national. Rien de tel chez Hoffmann pour qui le multilinguisme n'exprime en rien la recherche d'une « véritable tradition nationale ». Tout au contraire, non seulement les langues ne s'inscrivent pas dans une polyphonie harmonieuse mais elles résistent à toute unification, toute unisson.

Hoffmann les utilise également à des fins narratives bien précises, ainsi dans ce second passage tiré du *Christ des poissons* (section 65).

ברכת של הערב ישבו זה מול זה ליד הלון
מערבי. הר הכרמל הרחיק מתוך ראשו של
פאול, אחורנית. הזכוכיות כפלו את
בבואת השמש. אבל הדודה מגדה רתמה
את גופה אל הלוקמוטיב ושעטה, כמו
דינוזאורוס, בין שדות הקוצים, בחזרה
לתל-אביב.¹⁰

Dans le train du soir ils étaient assis face à face à côté de la fenêtre
Occidentale. Le Mont Carmel s'élevait de la tête de
Paul, derrière. Les vitres réfléchissaient en double
La silhouette du soleil. Pourtant Tante Magda s'attela
À la *locomotive* et se mit en route, comme
Un *dinosaurus*, dans les champs de chardons, en revenant
À Tel Aviv¹¹.

Les termes *locomotive* et *dinosaurus* - qui figurent tels quels dans l'original hébreu –

10. LCP, section. 65.

11. Traduction : M.T.

se démarquent malgré tout du texte : comme pour les mots allemands précédemment cités, ils sont complètement vocalisés et s'opposent au reste du texte qui ne l'est pas du tout. En outre, ces termes ne sont pas d'origine sémitique – ils sont issus du grec ou du latin, deux langues intégrées depuis longtemps dans la langue allemande. La combinaison de ces deux éléments suggère immédiatement au lecteur hébreu qu'il s'agit d'une composante étrangère, d'un « îlot » lexical venu de l'étranger. Les deux termes donnent l'impression de ne pas être « chez eux » comme le « Ahalan » pour Bernhard. Et ce d'autant plus que le début de cette séquence évoque le mot *rakevet*, « train » en hébreu, ce qui nous ramène à la question centrale de savoir quelle est la fonction de ces termes étrangers chez Hoffmann. Le terme de « locomotive » est utilisé dans la perspective de tante Magda, dans son monde intérieur, son monde européen exilé constitué de termes qui n'appartiennent pas au lexique hébraïque. Deux perspectives s'affrontent dans cet extrait : celle du narrateur, distant et extérieur, caractérisée par la centralité de l'hébreu, et celle de tante Magda, liée à l'exil et à un autre univers linguistique et culturel. Pour le lecteur, ces mots étrangers portent en eux une émotion particulière, quelque chose de l'ordre de l'intime qui invite le lecteur à aborder le texte avec un regard plus attentif, plus curieux de connaître des sensations qui lui sont inconnues, étrangères.

L'hébreu de tante Magda se révèle être aussi une langue étrangère : *ani mevaqesh mahlaqa misim*, en dépit de toutes les années passées dans le pays, elle parle encore un hébreu truffé d'erreurs. Pour traduire en hébreu les passages en langues étrangères, Hoffmann a souvent recours à un procédé typographique original : la traduction ne figure pas en note de bas de page mais elle apparaît sur la même ligne que l'original, comme une glose talmudique. Ce qui donne l'impression très nette que la traduction fait intégralement partie du texte et n'est pas un élément extérieur à lui.

Ainsi dans ce bref extrait où le récit semble demander au lecteur d'inclure la traduction jusque dans le texte lui-même.

אני מצוננת

אני זוכר. היא אמרה "איש בין פֶּרְשֵׁנוּפֶקֶט" והמלה "פֶּרְשֵׁנוּפֶקֶט" נאצלה מן האף עצמו. לא רק הצטננות. גם המלה היתה בגופה. שכלה היה השכל הישר. אבל ראשה עמד בחלון כמו תמונת שמן של אישה הולנדייה ובחורן, בקומפֶּיניזון הקוסמי, עופפו עורבים.¹²

12. LCP, section. 100.

« Je me souviens, dit-elle, Ich bin verschnupft
et le mot « verschnupft » s'est exhalé de son nez
lui-même. Pas juste le rhume. Le mot aussi était
dans son corps. Elle avait un solide bon sens. Mais
sa tête se tenait à la fenêtre comme un tableau à l'huile
d'une hollandaise, et dehors, en combinaison
de cosmonaute, voltigeaient les corbeaux¹³.

Je suis enrhumée

La traduction chez Hoffmann n'est pas un simple outil technique destiné à faciliter la compréhension du lecteur. Elle devient procédé littéraire et son rôle est de souligner le contraste entre les cultures, mettre au premier plan les tensions existantes et les différentes langues. La traduction est là pour rappeler au lecteur que le passage d'une culture à une autre, d'une langue à l'autre, n'est ni automatique, ni naturel, et qu'il requiert beaucoup d'efforts.

Un dernier exemple de traduction présente cette fois le terme européen qui figure entre parenthèses après le terme hébreu : « Imaginez, Frau Hirsch, dit-il, jusqu'aujourd'hui je mange encore les cornichons (il dit *Gurken*) que feu ma femme avait préparés¹⁴. »

Cette fois, l'auteur attire l'attention du lecteur sur l'opposition entre la langue du personnage et celle du narrateur. Celle-ci, entre parenthèses, perturbe le fil du texte mais c'est pour nous avertir contre la standardisation linguistique et le dévoiement vers lequel risque de nous mener le discours direct en hébreu. En effet le discours direct est supposé reproduire sans interférence les termes exacts du personnage. Or, dans cet exemple, la langue du narrateur s'est substituée à celle du personnage en disant *melafefonim* (hébreu) au lieu de *Gurken* (allemand). Le narrateur contrôle et manipule le discours direct en imposant l'hébreu qui homogénéise la phrase. La diversité linguistique européenne est annulée. Le texte écrit souligne que les deux mots, bien que synonymes, ne pas équivalents, et que dire *melafefonim* n'est pas la même chose que dire *Gurken*. De cette façon est restaurée la réalité multilingue et la présence de « l'autre ». Les parenthèses fonctionnent comme une sorte de commentaire et révèlent que la traduction n'est pas seulement présente quand le texte apporte explicitement des éléments de langue étrangère européenne et ajoute une traduction parallèle. La traduction se révèle être un procédé très subtil présent également à l'intérieur de l'hébreu :

« Quand les Anglais (qui recherchaient des terroristes) l'arrêtèrent, il expliqua qu'il avait quitté la maison pour échapper à la chaleur et dit : (ces mots avaient-ils été traduits du

13. Traduction : M.T.

14. LCP, Section 43. Traduction M.T.

sanscrit ?) : « l'individu ignore la chaleur oppressante à l'intérieur du sanctuaire¹⁵ ».

La pluralité des langues et la complexité de la traduction renforcent l'idée qu'il n'existe pas de relation directe entre les objets et les mots. Yoël Hoffmann thématise la relation entre les objets et les mots et insiste sur le lien arbitraire et changeant entre eux. Ainsi la naissance de Bernhard est relatée de plusieurs façons différentes et cependant cette différence ne repose que sur l'ordre des phrases :

À la naissance de Bernhard, chacun annonça : "Siegmond et Clara ont eu un bébé." Certains déclarèrent : "Ils ont eu un bébé, Siegmond et Clara, d'autres affirmèrent : "Clara et Siegmond ont eu un bébé", et quelques autres : "Ils on eu un bébé, Clara et Siegmond." Que dire de l'enfance de Bernhard ? Bernhard passait le plus clair de son temps à jouer avec un morceau de cire (par la suite, il partirait seul en Palestine). Un jour, dans la Forêt-Noire, une petite fille prénommée Lotte demanda à Bernhard : "*Und wie heißt du denn* ?*"
Et comment tu t'appelles?
"Bernhard Stein", répondit Bernhard. Alors, fugitivement, Bernhard eut l'intuition que tout irait de soi (on l'habillait en culottes de peau appelées *Knickerbockers*)¹⁶.

Ce « procédé de l'art » tel que Chklovski l'a défini, qui consiste à « augmenter la difficulté et la durée de la perception » a pour effet d'engendrer un sentiment d'étrangeté. Hoffmann applique cette théorie du formalisme dans toute son œuvre en récusant la dichotomie entre la forme et le fonds et en empêchant le lecteur d'aborder le texte de façon automatique. L'art se doit avant tout de lutter contre l'usure des mots¹⁷. Pour ce faire, Hoffmann détourne les mots du sens attendu et les dote d'une identité mobile. Ainsi dans ce court passage, c'est précisément l'imperceptible différence, le petit grain de sable qui fait entendre la polyphonie d'une façon différente elle aussi : non plus dans une harmonie et une homogénéité de sons, mais dans la multiplicité des voix diverses qui peuvent faire entendre chacune leur singularité.

15. LCP, Section 29. Traduction M.T.

16. Yoël Hoffmann, *Bernhard*, section 2.

17. Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Seuil, 2001, p. 76-97.

BIBLIOGRAPHIE

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Points Seuil, 1970.

GOLDFAJN, Tal, « Non-Homeland: When Translation is not a Footnote », *RiLUnE*, n. 4, 2006, p. 151-166.

GROSSMANN, David, *Voir ci-dessus amour / 'Ayen 'erekh ahava*, Paris, Seuil, 1986.

HOFFMANN, Yoël, *Bernhard*, Paris, Galaade, 2008.

À la recherche du troisième œil, Paris, Galaade, 2011.

Le tailleur d'Alexanderplatz, Paris, Galaade, 2013.

en hébreu, inédit en français :

Le Christ des poissons / Cristus shel dagim, Jérusalem, Keter, 1991.

Le livre de Joseph / Sefer Yossef, Jérusalem, Keter, 2007.

Humeurs / Matsavey ru'ah, Jérusalem, Keter, 2010.

MATALON, Ronit, *Le bruit de nos pas / Kol sa'adenu*, Paris, Stock, 2012.

SEEBALD, W.G., *Les émigrants*, Paris, Folio, 1999.

Vertiges, Paris, Folio, 2001.

SHAKED, Gershon, *La littérature jadis, hic et nunc / Sifrut 'az, kan we`akhshav*, Tel-Aviv, Zmora-Bitan, 1993.

TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Points Essais, 2001.

