

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre de Recherches Historiques

Doctorat

Discipline : Musique, Histoire, Sociétés

ELÉONORE BIEZUNSKI

**Creuser les sillons de la musique
yiddish : archives sonores du YIVO et
revitalisation musicale**

Thèse dirigée par: Sylvie Anne Goldberg

Date de soutenance : le 17 décembre 2021

Rapporteurs 1 François Picard, Paris-Sorbonne
2 Hankus Netsky, New England Conservatory

Jury 1 Carole Lemée, Université de Bordeaux
2 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, New York University
3 Mark Slobin, Wesleyan University

*Cette thèse est dédiée à la mémoire de
Francine Burgerman (1952-2018).
À la mémoire de mes prédécesseures
Adrienne Cooper (1946-2011),
Eleanor Chana Mlotek (1922-2013) et
Ruth Rubin (1906-2000).
À la créativité des archivistes et des
artistes dont le travail tisse du lien.
À Sarah, Leïla et Naomi.*

Remerciements

Cette thèse est le fruit d'un travail de longue haleine et de nombreuses collaborations. Je souhaite ici remercier les personnes qui m'ont aidé dans sa concrétisation, et en premier lieu ma directrice de recherche Sylvie-Anne Goldberg, qui a accompagné avec bienveillance et confiance ma trajectoire loin d'être toujours linéaire. Son érudition et son sens de la rigueur ont servi de boussole à ce travail. Ses séminaires à l'EHESS ont été des lieux d'échange et d'apprentissage stimulant. Je ne pouvais rêver d'un comité plus investi et compétent, dont les membres, Barbara Kirshenblatt-Gimblett et Mark Slobin ont éclairé mon cheminement avec des conseils d'une valeur inestimable, en se rendant toujours disponibles. Je remercie les rapporteurs et les membres du jury pour leur temps et le partage de leur expertise. Pour leur relecture attentive et précieuse, je remercie chaleureusement Michel Biezunski, Nathalie Cau, Carole Lemée et Isabelle Rozenbaumas. Et pour leur temps lorsque je les ai sollicité pour des interviews, je remercie Michael Alpert, Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Samuel Norich, Jenny Romaine, Henry Sapoznik.

Cette thèse n'aurait pas vu le jour si je n'avais pas eu la chance de rejoindre les équipes du YIVO dans les archives sonores. Je dois cette opportunité à Lyudmila Sholokhova, qui dirigeait alors la bibliothèque et les archives du YIVO, et à Lorin Sklamberg, que je ne pourrai jamais remercier assez d'être le meilleur collègue imaginable, un ami et un mentor dont le savoir, la générosité et le talent sont sans limite. Je souhaite aussi remercier ma directrice dans les archives, Stefanie Halpern, de m'avoir soutenu dans ce projet avec empathie, ainsi que le directeur du YIVO Jonathan Brent et mes collègues, dont certains m'ont permis d'accéder à des sources : Léo Greenbaum, Fruma Mohrer, Hallel Yadin, Devora Geller, Beata Kasiarz, Alyssa Quint, Dena (Dobe) Ressler, Vital Zajka. Alex Weiser, Eddy Portnoy, Ben Kaplan et Jane Tuszynski m'ont offert l'opportunité de présenter mes recherches et d'enseigner au sein du YIVO. Je dois remercier particulièrement Gunnar Berg, mon voisin de bureau, de me faire toujours rire, et ce, parfois en français.

Mes remerciements vont également ceux qui m'ont encouragée à poursuivre ce projet et m'ont initiée au travail de terrain et à la pensée géographique : mes directeurs de recherche de Master à l'Université Paris 10 Nanterre, les géographes Sonia Lehman-Frisch et Frédéric

Dufaux. Francesco Spagnolo, quant à lui, m'a convaincue de mener ce projet à terme dans un moment de grand doute. Merci aussi à ceux qui m'ont invitée à présenter mes recherches, en particulier Sunny Yudkoff du Mayrent Institute, et Tina Fruhauf pour son invitation à publier une partie de cette recherche.

Au fil de cette thèse, j'ai obtenu plusieurs financements qui m'ont permis d'élaborer les connaissances nécessaires et de conduire cette recherche. Je remercie en particulier Annette Wieviorka, Régine Socquet et Dominique Trimbur de m'avoir attribué une bourse doctorale de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah pour une durée de deux ans, Hervé Roten à l'Institut Européen des Musiques Juives, et Hershl Glaser et Eddy Portnoy au YIVO Institute for Jewish Research. Je souhaite exprimer une pensée particulière pour Nelly Hanson (1950-2014) qui m'a encouragée et soutenue de sa position à la Fondation du Judaïsme Français, où j'ai aussi été initiée au travail d'archives par Alexandre Litwak.

Je suis reconnaissante envers mes camarades d'avoir partagé leurs perspectives lors des séances du séminaire de doctorants de Sylvie-Anne Goldberg, ainsi que lors du séminaire de doctorants « Histoire des Juifs en Europe après 1945 » que j'ai contribué à organiser à Sciences Po Paris, et lors du projet ANR portant sur « la collection 'Dos Poylishe yidntum' (La judéité polonaise), 1946-1966 : histoire et mémoire d'un monde disparu au lendemain de la catastrophe » dirigé par Judith Linderberg et Judith Lyon Caen, que je remercie¹. Des rencontres de ces années de formation et de recherche, je souhaite en particulier citer Yonith Benhamou, Nathalie Cau, Malena Chinski, Mathias Dreyfus, Laure Fourtage, Fleur Kuhn-Kennedy, Julia Maspero, Martin Messika, Constance Paris de Bollardièrre, Simon Perego et Nick Underwood. Un merci particulier à Emilien Ruiz et Francesca Heimbürger pour leur initiation à Zotero à l'EHESS. Je remercie aussi mes amis et collègues Leyzer Burko, Mathias Dreyfus, Samantha Madison, Giovanni Picker, Camille Morredu, Alyssa Quint d'avoir partagé leurs travaux ou des références de travail avec moi.

Je souhaite aussi citer ici les membres de l'équipe de Klezmer Archive, à laquelle j'appartiens, dont le travail a enrichi mes connaissances et stimulé mes réflexions : Clara Byon,

¹ Ce projet a donné lieu à un colloque au MAHJ et à une publication, à laquelle j'ai eu l'honneur de contribuer par ce chapitre : Eléonore Biezunski, « Miroir des mémoires : Der Teater Shpigl, une revue théâtrale yiddish parisienne de l'après-guerre » dans Judith Lindenberg (ed.), *Premiers savoirs de la Shoah*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 319-334.

Christina Crowder, Dan Kunda Thagard, Yonatan Malin, Max Rothman, Lyudmila Sholokhova, Matthew Stein, Schyler VerSteeg. Je remercie aussi les membres du groupe de lecture que j'ai initié autour des textes en yiddish de l'ethnomusicologue Moyshe Beregovski pour leurs conversations enrichissantes, et en particulier Daniel Carkner, Sandra Chiritescu, Adrienne Greenbaum, Jordan Hirsch, Craig Judelman, Uri Schreter et David Zakalik.

Une thèse est un long processus, et le résultat d'une multitude d'apprentissages. J'ai eu la chance de rencontrer sur mon chemin des professeurs généreux auprès de qui j'ai beaucoup appris, qui m'ont servis tantôt de maîtres, de guides et sont souvent devenus des amis, voir des extensions de la famille. Ma gratitude envers eux est profonde.

Pour m'avoir nourrie de leur conversations informelles, académiques, musicales, et parfois nourrie tout court, voire hébergée, avoir relu un dossier de bourse, soutenue de toute autre façon ou même simplement offert leur aide (chacun se reconnaîtra), je remercie Michael Alpert, Smiljana Antonijevic, Batia Baum, Sharon Bernstein, David Biale, Rachel Biale, Kolya Borodulin, Jonathan Boyarin, Rachel Cohen, Marthe Desrosières, Patrick Farrell, Zev Feldman, Karl Fogel, Tina Fruhauf, Itzik Gottesman, Michel Grosman, Lisa Gutkin, Haim Isaacs, Sasha Lurje, Hankus Netsky, Diana Matut, Ilan Moss, Nahma et Bill Meyers, Sarah Myerson, Yitskhok Niborski, Ethel Raim, Pete Rushefsky, Elissa Sampson, Michel Schick, Amanda Miryem-Khaye Seigel, Zisl Slepovitch, Shifra Sluchin, Ilya Shneyveys, Michèle Tauber, Karen Underhill, Joshua Waletzky, Eléonore Weill et Janina Wurbs. Je souhaite aussi remercier mes amis Olivia et Jacques dont les conversations depuis nos années de lycée ne cessent d'enrichir ma vie et mon travail, mes amies Lia et Salomeja, ma sœur Mélinée, et Sacha et Micheline Rozenbaumas. Cette liste ne saurait omettre mes parents Michel Biezunski et Isabelle Rozenbaumas qui m'ont apporté un soutien sans borne, tant sur le plan logistique que par leurs conseils et leurs relectures. Je remercie mes grand-parents Rose, Moïshe, Monique et Georges de m'avoir chacun à leur façon donné le goût de l'archive.

Résumé et mots clés

Résumé

Cette thèse, fruit de près de quinze ans de travaux de terrain académiques sur les arts vivants en langue yiddish, retrace l'histoire des Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings (les archives sonores du YIVO Insitute for Jewish Research) en lien avec la revitalisation de la musique klezmer depuis le milieu des années 1970. Les archives, abordées sous un angle géographique comme un espace dynamique, sont observées et analysées selon un principe de variation d'échelles permettant d'en saisir les transformations, les formes d'organisation et les porosités.

Le YIVO, acronyme de Yidisher Visnshaftlekher Institut (Institut Scientifique Yiddish), fut fondé en 1925 à Vilna (aujourd'hui Vilnius) comme une « académie nationale d'un peuple sans état » (D. Fishman) et déplacé à New York en 1940. Son histoire mouvementée implique des transferts culturels entre des traditions archivistiques et de collectes inscrites dans les contextes d'élaboration de l'ethnographie et de l'ethnomusicologie en Europe de l'Est depuis la fin du 19e siècle, et les études de folklore telles qu'elles ont ensuite été développées aux États-Unis en lien avec l'anthropologie et avec l'apport postmoderne qui a conduit aux études de performances et à de nouvelles directions dans le domaine de l'archivistique.

Les archives sonores du YIVO ont été créées à New York au début des années 1980 sous l'impulsion de jeunes musiciens « folk » en quête de se réappropriier la musique de leurs ancêtres dans un contexte général de « retour aux racines » (roots movement), de chercheurs et d'acteurs institutionnels. Cette thèse décrit le contexte qui a vu simultanément un petit groupe d'activistes créer ces archives sonores afin d'accéder aux sources, et la revitalisation aux États-Unis de la musique yiddish, notamment la musique instrumentale appelée musique klezmer.

Les archives sont envisagées non seulement comme un dépôt de documents, possible sources, mais aussi comme un phénomène historique à part entière et comme un territoire spatialisé, résultat de dynamiques générées par des acteurs – des individus à la créativité propre, pris dans un écheveau de contextes sociaux et culturels, intellectuels et scientifiques, institutionnels et artistiques. En somme, comme un processus vivant en évolution avec ses pratiques et ses usages, son organisation. Quels enjeux ont présidé à sa création ? En quoi est-il

un espace éminemment vivant non seulement comme source de connaissance mais aussi comme source de création artistique et comme lieu de mémoire ? Comment joue-t-il un rôle à la fois comme dépositaire et dans la fabrication des émotions ? Que signifie cartographier un tel espace ?

Les enregistrements, objets à la fois matériels (avec toute la complexité technologique qu'ils impliquent) et immatériels, entre le visible (et le tangible) des fragiles bandes magnétiques, des pochettes de 33 tours, des rainures de la laque des 78 tours, et l'invisible du son, entre la volonté de permanence ou d'éternité que leur place dans ces archives et leur qualité d'enregistrements manifeste, et la nature éphémère/temporelle de la performance (terme pris au sens large des « études de performance ») auxquels ils renvoient, de leur temps de lecture, de leur temps de survie si rien n'est fait pour les copier, les relocaliser sur d'autres supports plus durables, renvoient eux-même à toute une série d'autres espaces et d'autres temps. Loin d'être des objets inertes, ces enregistrements peuvent à tout moment reprendre vie, dans d'autres lieux, inscrits dans d'autres contextes, portés par d'autres voix, lorsqu'ils sont utilisés comme matériau brut et refondus dans des performances nouvelles.

Mots clés

Juifs; Archives; Folklore; Musique; Yiddish; Klezmer

Abstract and Keywords

Abstract

This dissertation, fruit of nearly fifteen years of academic fieldwork on Yiddish-language performing arts, traces the history of the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings in relation to the revitalization of klezmer music since the mid-1970s. The archive, approached from a geographical angle as a dynamic space, is observed and analyzed according to a principle of variation of scales allowing to grasp its transformations, its forms of organization and its porosities.

The YIVO Institute for Jewish Research, (YIVO is an acronym for Yidisher Visnshaftlekher Institut [Yiddish Scientific Institute]), was founded in 1925 in Vilna (now Vilnius) as a “national academy of a stateless people” (D. Fishman) and moved to New York in 1940. Its eventful history involves cultural transfers between archival and collecting traditions embedded in the contexts of the development of ethnography and ethnomusicology in Eastern Europe since the late 19th century, and folklore studies as subsequently developed in the United States in connection with anthropology and with the postmodern input that led to performance studies and new directions in archival work.

The YIVO Sound Archive was created in New York in the early 1980s through the impetus of young folk musicians seeking to reclaim the music of their ancestors in a general context of the “roots movement,”) researchers, and institutional actors. This dissertation describes the context in which a small group of cultural activists simultaneously created this sound archive in order to access the sources they needed to learn and reappropriate the music of their ancestors, and the revitalization of Yiddish music in the United States, particularly the instrumental genre known as klezmer music.

The archive is seen not only as a repository of documents, possible sources, but also as an historical phenomenon in its own right and as a spatialized territory, the result of dynamics generated by actors - individuals with their own creativity, caught in a web of social and cultural, intellectual and scientific, institutional and artistic contexts. In short, as a living process in evolution with its practices and uses, its modes of organization. What are the issues at stake in its creation? In what way is it an eminently living space not only as a source of knowledge but

also as a source of artistic creation and as a place of memory? How does it play a role both as a repository and in the making of emotions? What does it mean to map such a space?

Recordings are both material (with all the technological complexity that they imply) and immaterial, between the visible (and the tangible) of the fragile magnetic tapes, of the covers of 33 rpm vinyl, of the grooves of the shellac of the 78 rpm disc, and the invisibility of the sound, between the will of permanence or eternity that their place in these archives and their quality of recording manifests, and the ephemeral/temporal nature of the performance (term taken in the broad sense of “performance studies”) to which they refer, of their time of playing, of their time of survival if no efforts are made to copy them or relocate them to more durable formats. In this way, recordings refer to a whole series of other spaces and other times. And when they are used as raw material and recast in new performances, new voices bring them into still more places and contexts. Far from being inert objects, these recordings can at any moment come back to life.

Keywords

Jews; Archives; Folklore; Music; Yiddish; Klezmer

Table des matières

Table des matières

Creuser les sillons de la musique yiddish : archives sonores du YIVO et revitalisation musicale.	1
Remerciements.....	3
Résumé et mots clés.....	6
Abstract and Keywords.....	8
Table des matières.....	10
Table des illustrations.....	15
INTRODUCTION : Les archives comme espace.....	20
Prologue : position « dedans-dehors ».....	25
Sources.....	28
Regards sur la terminologie et les translittérations.....	29
Archives sonores : à la fois contenu et contenant.....	30
Aperçu historique relatif à l'enregistrement sonore : de la cochenille à la toile.....	32
Archive sonore, lieu de savoir.....	33
Le prisme méthodologique de la variation d'échelles.....	34
a. Les enregistrements comme chronotopes.....	34
b. Une cartographie des archives.....	37
c. Transferts culturels et communauté transnationale : circulation des savoirs et plasticité des identités.....	39
Aborder l'archive et le son : un « espace autre ».....	42
L'archive sonore comme hétérotopie.....	43
Temporalités de l'archive, un objet d'avenir en devenir.....	45
La particularité du son dans les archives : voix et spectres.....	49
L'archiviste comme médiateur, au plus près du vivant.....	57
I. ASSISES HISTORIQUES ET CULTURELLES.....	62
1.1. Le Yiddish, un rapide regard à travers le temps.....	62
1.2 La « Zone de Résidence ».....	65
1.3. Yiddishisme et folklore.....	70
Influence de Herder.....	71
Folklore / folkloristique : la terminologie n'est pas une plaisanterie.....	72
1.4. Les territoires populaires des <i>zamlers</i> : la visée ethnographique aux sources du YIVO...74	
1 Anthropologie et ethnographie juive naissante.....	78
2 Le renouveau musical juif en Russie.....	79
3 La Commission Ethnographique du YIVO et les <i>zamlers</i>	90
4 L'ethnomusicologie juive d'Union soviétique.....	92
1.5. De centres et de seuils : relocalisations et contextes, transferts culturels et lieux de savoir.....	95
1 L'espace du Yiddishland, réseau, co-territorialité, <i>doikayt</i>	96
2 Vilne, « capitale du Yiddishland » et le YIVO, « académie nationale d'un peuple sans état ».....	99
3 De Vilna à New York.....	109
Les voyages de Weinreich : YIVO et transferts culturels.....	111
4 Le YIVO à New York (1940-1970).....	115
II. CRÉATION des archives sonores et revitalisation (1977-1986).....	118

1 Un renouveau forgeant sa terminologie.....	120
2 Phases historiques de la revitalisation.....	123
3 Les archives sonores avant la mise en archive.....	126
Un trésor délaissé.....	126
Le CETA et le Centre Martin Steinberg.....	128
Un coin de table de bibliothèque.....	131
Le projet Spottswood de la Bibliothèque du Congrès : établir la discographie.....	135
Concert Casa Galicia.....	140
Le rôle de l'érudition dans la revitalisation musicale : la recherche sur le klezmer.....	144
La formation de folkloristes et ethnomusicologues (1986).....	146
Les premières rééditions d'enregistrements historiques de musique yiddish.....	148
4 Naissance des Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings : du financement à l'inauguration.....	149
5 L'archive d'une communauté (1982-1986).....	156
La « région autonome du 5 ^e étage » et le petit peuple des archives : archivistes, artistes et curieux, des acteurs sociaux en mouvement.....	159
Henry Sapoznik.....	163
Jenny Romaine.....	165
Lorin Sklamberg.....	170
Un lieu de formation : des stagiaires musiciens et chercheurs.....	172
Création de KlezKamp : du YIVO aux Catskills (1985).....	174
Le contexte d'une transmission dynamique.....	174
Un borsht klezmer dans les Catskills.....	176
Une communauté intergénérationnelle et un standard d'enseignement : l'oralité.....	177
La place du Yiddish et les liens complexes avec le YIVO.....	180
III. « L'imaginaire de l'archive » : pratiques et organisation.....	186
Introduction.....	186
1 L'espace des archives comme lieu de pouvoir.....	187
2 Les processus d'archives comme décontextualisation et recontextualisation.....	190
3 Les archives comme cartographie d'une connaissance possible.....	192
4 « Accession » : comment les objets entrent dans les collections ?.....	196
A. Des dons.....	197
1 Des collections privées.....	199
2 Disques Diamond Edison.....	203
3 Rouleaux de piano mécanique.....	207
4 Vieux objets venant d'un contexte nouveau.....	211
B. Une collection aux provenances variées : les 78 tours.....	213
1 Constituer la collection.....	213
2 Cataloguer la collection.....	215
C. Les collectes de terrain.....	217
1 Le Yiddish et ses dialectes : les histoires orales collectées par Bina Weinreich et la collection dite « Weinstein ».....	218
2 Ruth Rubin, une pionnière.....	227
Une folkloriste : inspirations et méthodes.....	227
Historique de sa collection au YIVO.....	236
Les informants de Ruth Rubin.....	243
Le classeur bleu.....	243

Shmerke Kaczerginsky (1908–1954).....	248
Berish Katz (1879–1964).....	250
3 Ben Stonehill.....	256
4 Le YIVO Yiddish Folksongs Project.....	259
5 La collection Stambler : enregistrements de terrain et rééditions du revival.....	266
6 Les projets de collecte notables hors du YIVO.....	270
D. Autres collections : résultats d’inventaire.....	271
1 Histoire orale et histoire institutionnelle.....	272
2 Archives radiophoniques.....	275
3 Archives théâtrales.....	276
CONCLUSION :	278
L’archive comme promesse.....	278
Archives en transmutation : <i>gilgulim</i>	282
L’archive hétérotopie et chronotope, un espace d’émotion.....	286
BLIOGRAPHIE.....	293
Sources primaires.....	293
Sources secondaires.....	299
1 Théorie et technique des archives, espaces autres.....	300
2 Yiddish, yiddishisme, folklore.....	304
3 Musique klezmer et revitalisation musicale : passé, présent, futur.....	308
4 Histoire des technologies d’enregistrement.....	313
5 Chanson, théâtre et poésie yiddish.....	314
Discographie non exhaustive.....	317
ANNEXES.....	319
Liste des personnes enregistrées dans la collection Ruth Rubin (dont les enregistrements numérisés ont été mis en ligne sur omeka).....	319
Inventaire du label Collectors Guild.....	330
YIVO Sound Archives Piano Roll Inventory (10/6/2010).....	333
« <i>Dialect project</i> » : Compte rendu des neuf premières interviews [traduction I. Rozenbaumas].....	334
Index des noms propres.....	337

Table des illustrations

Illustration 1: Carte de la Zone de Résidence en yiddish. Source : ERTEL, R., Le Shtetl. La Bourgade juive de Pologne, 1982, Payot, Paris.....	61
Illustration 2: Carte des mouvements migratoires des Juifs entre 1881 et 1914.....	62
Illustration 3: le vestibule du siège du YIVO au 18 rue Wiwulski à Vilna avec une carte du monde représentant les branches du YIVO, 1937. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, New York.....	101
Illustration 4: Le siège du YIVO au 1048 Fifth Avenue, photo en p. 5 du rapport annuel du YIVO de 1987. Archive du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.....	111
Illustration 5: Tourne disque Garrard 40-B. Source: vinylengine.com.....	130
Illustration 6: Affiche du concert de Dave Tarras à Casa Galicia le 19 novembre 1978. Source : Archives YIVO.....	134
Illustration 7: Pochette de l'album 33 tours "Jewish Klezmer Music" de Zev Feldman et Andy Statman (Sanachie Records, 1979).....	137
Illustration 8: Les membres du groupe klezmer "Kapelye" (de gauche à droite Henry Sapoznik, Ken Maltz et Michael Alpert) jouent devant le bâtiment du YIVO pour la 10e édition du festival annuel « Museum Mile Festival » (photo : Layle Silbert). Source : « YIVO Annual Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1988.....	150
Illustration 9: Le personnel des archives sonores du YIVO. De gauche à droite : Henry Sapoznik, Jenny Romaine et Lorin Sklamberg dans les archives sonores au 5e étage du YIVO, alors situé 1048 5th Avenue. Photo de Scott Areman en couverture du rapport annuel du YIVO de 1987. Archive du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.....	157
Illustration 10: Adrienne Cooper donnant un cours de chansons yiddish traditionnelles au Folk Arts Program du YIVO (photo d'Albert K. Winn). On reconnaît à l'arrière-plan au piano Lorin Sklamberg. Source : « YIVO Annual Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1988.....	177
Illustration 11: Photo de Clemens Kalisher (décembre 1987), fournie par Sarah Gordon (des papiers personnels d'Adrienne Cooper). Identification fournie par Hankus Netsky (dans un échange sur facebook le 16 juin 2020) : Michael Alpert étendu au premier rang. Second rang (de gauche à droite) : Lorin Sklamberg, Henry Sapoznik, Hankus Netsky, Adrienne Cooper, Peggy Davis, et Josh Waletzky. Rang suivant (de gauche à droite) : Alan Bern, Jeff Warschauer, Tsirl Waletzky, Paula Teitelbaum, Jenny Romaine, Felix Fibich, Ilene Stahl, et Mimi Rabson. Rang du fond : Jeffrey Shandler, Ken Maltz, Dan Peck, Dave Harris, et Jim Guttmann.....	178
Illustration 12: Label du disc Edison "Ziegeklehbt" interprété par Sam Silberbusch, Edison Disc numéro de catalogue 59503 matrice 8055-C-1-2 YIVO RG 115 #3267.....	201
Illustration 13: "A mameh ohn kinder", M. Karlinsky, Brooklyn, New York, 1922, (Library of Congress, Music Division, Heskes Collection, Box 13 - 1206).....	204
Illustration 14: Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615, 1.098 Interview avec Chaim Grade, 1949 (Soundscriber 7 inch), dialecte de Vilna.....	214
Illustration 15: Les carnets perforés de Ruth Rubin's RG 620 boîte 30 (photo : Eléonore Biezunski). Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, Cf. https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/who-was-ruth-rubin (consulté le 2 juillet 2020).....	223
Illustration 16: Wilcox-Gay Recordio, le type de machine permettant d'enregistrer des 78 tours en acétate utilisé par Ruth Rubin au début de ses collectes.....	225

Illustration 17: "Program Material for the Jewish Folk Song" ca. 1946. International Workers Order (IWO) Records #5276. Kheel Center for Labor-Management Documentation and Archives, Cornell University Library. Box 35, Folder 6.....	227
Illustration 18: Captures d'écran du film de Cindy Marshall "A Life in Song" (1986).....	229
Illustration 19: Lorin Sklamberg près d'une des deux vitrines préparées à l'occasion du concert du 23 décembre, dans le Grand Hall du Center for Jewish History, qui abrite le YIVO (photo : Eléonore Biezunski).....	235
Illustration 20: Lorin Sklamberg et moi introduisant la soirée célébrant la mise en ligne du nouveau site dédié à Ruth Rubin « Ruth Rubin Legacy website », le 23 décembre 2018. Photo: Elissa Sampson.....	236
Illustration 21: Liste du contenu de la bande 14. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.....	240
Illustration 22: Manuscrit du badkhn Moyshe Shtam contenant "Geyrush Rusland". Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 1971.....	246
Illustration 23: Notes et liste des morceaux accompagnant la bande n°51, contenant une interview enregistrée par Ruth Rubin auprès de Berish Katz. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.....	248
Illustration 24: Manuscrit du badkhn Moyshe Shtam contenant « Droshe-geshank ». Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 1971.....	249
Illustration 25: Publicité pour l'enregistreur utilisé par Ben Stonhill pour enregistrer les chansons auprès des réfugiés. Sources « The Ben Stonehill Collection: A Passion for All Things Yiddish - Recordings of Yiddish Folk Songs », YIVO News - Yedies fun YIVO, 2007, Summer 2007, No. 203, Summer 2007.....	251
Illustration 26: Recto du dépliant annonçant le concert de sortie du disque de Mariam Nirenberg, 1987. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.....	259
Illustration 27: Flyer: From Generation to Generation: A Celebration of the 100th Anniversary of the Jewish Labor Bund (20 janvier - 1er mars 1998). Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.....	267

INTRODUCTION : Les archives comme espace

Les archives sonores du YIVO sont un espace particulier, un territoire en mouvement. Cette thèse aborde dans une perspective historique les *Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings* (que nous appellerons par commodité les archives sonores du YIVO), tout en les saisissant comme un lieu particulier, comme un espace aux multiples dimensions, comme un territoire en mouvement. Le YIVO, acronyme de *Yidisher Visnshaftlekher Institut* [Institut Scientifique Yiddish], était, comme l'explique l'historien David Fishman, « une académie de recherche moderne qui employait les méthodes des humanités et des sciences sociales afin d'étudier la vie juive² », fondée en 1925. Si elles sont aujourd'hui localisées à New York, les archives du YIVO y ont été déplacées de Vilna³ dans des circonstances particulières. Cette institution, dont l'histoire a été écrite par Cecile Kuznitz⁴, incluent d'importantes archives contenant 23 millions d'objets articulés à une importante bibliothèque de 400 000 volumes, dont l'histoire agitée remonte aux années 1920 en Europe.

Les archives sonores du YIVO ont été créées au début des années 1980 sous l'impulsion de l'éminente spécialiste en études de performances et muséographie Barbara Kirshenblatt-Gimblett et de Samuel Norich, alors directeur du YIVO. Cette institution se mit en place au moment où de jeunes musiciens « folk » cherchaient, dans un contexte général de « retour aux racines » (*roots movement*), à retrouver, apprendre, et revitaliser la musique de leurs grands-parents – la musique instrumentale des Juifs d'Europe de l'Est qu'on allait communément appeler « musique klezmer », ou même « klezmer ». C'est ainsi qu'Henry Sapoznik, joueur de banjo et membre fondateur du groupe Kapelye, figure majeure de ce mouvement de revitalisation, nommé quatre fois pour un Grammy Awards et ayant enregistré et/ou produit plus de trente-cinq enregistrements de musique traditionnelle yiddish et américaine, devient le premier archiviste

2 David E. Fishman, *The Book Smugglers: Partisans, Poets, and the Race to Save Jewish Treasures from the Nazis*, Lebanon, NH, ForeEdge, 2017, p. 20.

3 Entre les différents noms de la ville sous différents pouvoirs (Vilnius [Lituanie], Vilna [Russie], Wilno [Pologne], Vilne [Yiddish], Wilna [Allemagne], selon Jewishgen.org), surnommée dans le monde juif la « Jérusalem de l'Est », nous opterons généralement pour le nom de « Vilna » dans ce travail plutôt qu'un autre, étant une des formes translittérées yiddish et du russe, celle qui était la forme utilisée par le YIVO au moment de sa formation au début des années 1920. Voir aussi SADOCK Ben, SPINNER Samuel et ZARROW Sarah Ellen, *Vilne? Vilna? Wilno? Vilnius?: Place Names in Yiddish*, <https://ingeveb.org/blog/vilne-vilna-wilno-vilnius-place-names-in-in-geveb>, consulté le 14 mai 2020.

4 Cecile E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture: Scholarship for the Yiddish Nation*, New York, NY, Cambridge University Press, 2014, 324 p.

sonore du YIVO, et le premier directeur des archives sonores entre 1982 et 1995. Durant cette période, il y fonda et dirigea « KlezKamp : The Yiddish Folk Art Program » en 1985, qui allait connaître un succès international pour les 30 années suivantes et contribuer grandement à la diffusion et à la transmission de la musique klezmer et de la culture yiddish⁵. Sapoznik initia ainsi un travail visant dans un premier temps à rassembler les disques 78 tours qui se trouvaient négligés parmi les vastes archives du YIVO, alors situé à l'angle de la 5e Avenue et de la 86e rue à New York, dans le bâtiment faisant face à Central Park qui abrite aujourd'hui la Neue Galerie⁶. Grâce à un don de la famille Weinstein, dirigé vers ce projet dans le sillage des propositions formulées par Barbara Kirshenblatt-Gimblett et grâce à l'entremise du directeur d'alors, Samuel Norich, les « *Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings* » ont ainsi vu le jour en 1982⁷.

Cette thèse, fruit de près de 15 ans de travaux de terrain académiques sur les arts vivants en langue yiddish, vise à retracer l'histoire de ces archives sous un angle géographique et territorial, en variant les angles d'observation et les échelles d'analyse pour en saisir les mouvements, les transformations, les formes d'organisation et les porosités⁸. Ces archives ne seront pas seulement envisagées comme un dépôt de documents, ici sonores, comme de possibles sources, mais comme un phénomène historique à part entière et comme un territoire spatialisé⁹, fruit de dynamiques générées par des acteurs – des individus à la créativité propre, pris dans un écheveau de contextes sociaux et culturels, intellectuels et scientifiques, institutionnels et artistiques¹⁰. En somme, elles seront envisagées comme un processus vivant. C'est donc la fabrication de ces archives sonores qui occupera notre attention ici, c'est-à-dire comment elles

5 Yiddish and American Culture. Henry Sapoznik, <https://www.henrysapoznik.com>, (consulté le 6 mai 2020)

6 Henry Sapoznik, *Klezmer!: Jewish Music From Old World to Our World*, USA, Schirmer Trade Books, 2005, 352 p. ; B. Kirshenblatt-Gimblett, « Sounds of Sensibility », *Judaism*, 1998, vol. 47, p. 52.

7 Cf. lettre de Samuel Norich à Mr. Laurence A. Weinstein, Mr. and Mrs. Ben Minkoff, Dr. Arvin B. Weinstein et Dr. I. Bernard Weinstein, « Establishment of the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings », 29 décembre 1981, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

8 Jacques Revel, *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, 262 p.

9 « Le territoire forme donc un écheveau complexe de relations socio-spatiales dynamiques, multidimensionnelles et multiscalaires ; relations volontaires, délibérées et intentionnelles ; relations tant sociales que culturelles [...] ». Guy Di Méo, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan Université, 2001, p. 12.

10 « Car le choix de l'individuel n'est pas ici pensé comme contradictoire avec celui du social : il doit en rendre possible une approche différente en suivant le fil d'un destin particulier - celui d'un homme, d'un groupe d'hommes - et avec lui la multiplicité des espaces et des temps, l'écheveau des relations dans lesquelles il s'inscrit. » Jacques Revel, « Présentation : Micro-analyse et construction du social » dans *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, p. 17.

ont été formées, comment elles se sont transformées et ont opéré jusqu'à aujourd'hui, et quels en sont les pratiques et les usages.

En terme de tradition scientifique, ni ces localisations ni ces mouvements à la fois de personnes et de matériaux ne sont anodines, bien au contraire. Le déplacement de ces archives permet d'observer et d'analyser des transferts culturels, entre des traditions archivistiques et de collectes, inscrites dans les contextes d'élaboration de l'ethnographie, de l'ethnomusicologie en Europe de l'Est, vers des études de folklore telles qu'elles ont ensuite été développées aux États-Unis en lien avec l'anthropologie, et avec l'apport post-moderne qui a conduit aux études de la performance et à de nouvelles directions dans le domaine de l'archivistique.

Cette étude s'inscrit dans le prolongement d'au moins deux « tournants » : le « tournant spatial » d'une part qui « désigne la propension grandissante des historiens à prêter attention à la dimension spatiale dans l'étude du passé, à partir des années 1990, et à tisser en conséquence des rapports toujours plus étroits avec les spécialistes de géohistoire et de géographie culturelle¹¹ », qui selon Christian Jacob, prend dans le champ historiographique notamment la forme « de la microhistoire, ou microanalyse, reposant sur une variation de l'échelle de l'observation¹² ». D'autre part, le « tournant archivistique » a vu l'archive passer du statut de contenant conçu comme dépositaire figé de sources pour l'historien à un objet d'étude interdisciplinaire qui suscite autant l'intérêt des historiens questionnant le processus de fabrication même de ces archives, que celui des anthropologues s'intéressant aux usages et pratiques des archives ou encore celui des artistes qui viennent y puiser une matière créative. D'un espace perçu comme inerte et poussiéreux, nous nous acheminons en réalité vers une dynamique de l'exploration d'un lieu – l'archive, les archives, un terme « encore en devenir¹³ » – aux multiples dimensions, renvoyant à d'autres espaces et d'autres temps, un lieu éminemment vivant.

Ce sont à ces dynamiques que notre attention s'attachera, tâchant de comprendre ce que sont ces archives sonores : c'est-à-dire ce qui les constitue (la matière des documents d'archives, en l'occurrence principalement des documents sonores, et ce que la nature sonore de ces

11 Angelo Torre, Guillaume Calafat et Giulia Puma, « Un “tournant spatial” en histoire? Paysages, regards, ressources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, octobre 2008, 63e année, No. 5, p. 1127.

12 Christian Jacob, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014, p. (loc.) 698. Voir aussi Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, vol. 1, n° 6, p. 157-158.

13 Niamh Moore et al., *The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences*, New York, NY, Routledge, 2016, p. 1.

matériaux revêt justement de particulier) et comment elles sont devenues ce qu'elles sont aujourd'hui – les principes et les choix qui ont présidé aux tris des collections, évidemment initiés par des acteurs qui ont dessiné les contours de ces archives et de ces fonds. On peut en conséquence en observer et en analyser les frontières, c'est-à-dire ce qui est dedans/dehors, notamment les critères d'appartenance aux collections, mais aussi les monuments et les reliefs, en s'intéressant en particulier à quelques collections majeures. Il s'agit aussi de prendre en considération le processus de « cartographie » de ces territoires que constituent selon nous le catalogage, la création d'inventaires et d'aides à la recherche (*finding aid*), permettant de distinguer des carrefours, autrement dit ce qui dans ces archives est unique ou présent aussi dans d'autres fonds. À la façon d'un explorateur, l'attention se portera sur des espaces connus et des terres peut-être encore à découvrir (*hidden collections*).

À quel type d'espaces avons-nous donc à faire ? Comment ces territoires s'organisent-ils ? Selon quelles dynamiques ? Quels enjeux ont présidé à leur création en termes de migrations, idéologies, traditions scientifiques, innovations et contextes ? Comment évoluent-ils et quels acteurs ont marqué leur développement ? Comment se positionnent-ils par rapport aux normes attendues pour de tels espaces (archivistique / influence de l'ethnographie et de l'ethnomusicologie dans la construction du YIVO) ? Quels en sont les usages, les pratiques ? De quelle « espèce d'espace » (G. Perec) s'agit-il, qu'il faille – comme toute archive – sans cesse inventorier et décrire ? En quoi est-il – contrairement à ce qu'on pourrait imaginer de l'inertie supposée d'une archive – un espace profondément vivant non seulement comme source de connaissance mais aussi comme source de création artistique ? Comment joue-t-il à la fois un rôle de dépositaire des artefacts permettant la connaissance du passé et la créativité fondée sur cette connaissance et un rôle de fabrication des émotions ? Que signifie cartographier un tel espace ?

Les enregistrements – objets à la fois matériels (avec toute la complexité technologique qu'ils impliquent) et immatériels, entre le visible (et le tangible) des fragiles bandes magnétiques, des pochettes de 33 tours, des rainures de la laque des 78 tours, et l'invisible du son, entre le désir de permanence ou d'éternité que leur place dans ces archives et leur qualité d'enregistrements manifestent, et la nature éphémère/temporelle de la performance (terme pris au sens large des « études de performance¹⁴ ») à laquelle ils renvoient, de leur temps de lecture, de leur temps de

14 Diana Taylor, video « Interview with Barbara Kirshenblatt-Gimblett: What is Performance Studies? », Hemispheric Institute of Performance and Politics, 19 décembre 2001, <https://hemisphericinstitute.org/en/hidvl/hidvl-int-wips/item/1336-wips-bkg.html>, accessed 2019-04-27. Dans

survie si rien n'est fait pour les copier, les re-localiser sur d'autres supports plus durables, renvoient eux-mêmes à toute une série d'autres espaces et d'autres temps. Loin d'être des objets inertes, ces enregistrements peuvent à tout moment reprendre vie, dans d'autres lieux, inscrits dans d'autres contextes, portés par d'autres voix, lorsqu'ils sont utilisés comme matériau brut et refondus dans des performances nouvelles.

Dans cette thèse, nous analyserons en premier les fondements (Première partie) des archives sonores du YIVO, remontant aux sources des études du folklore en Europe, c'est-à-dire les bases et les contextes qui ont présidés à leur formation (Deuxième partie), le moment historique particulier, la conjoncture qui les a vues émerger de la fin des années 1970 à la fin des années 1990, et enfin quelles ont été les pratiques et les modes d'organisation à l'œuvre dans la constitution des archives sonores (Troisième partie).

Prologue : position « dedans-dehors »

La question du rôle de l'archiviste dans la construction du savoir rejoint celle de la position du chercheur dans la production de connaissance, et la méthodologie qui s'associe nécessairement à la démarche réflexive que m'impose ma propre position d'archiviste au sein même des archives dont je cherche à écrire l'histoire. Les méthodes qualitatives d'analyse utilisées dans cette thèse, dans la continuité de mes travaux de géographie culturelle et urbaine sur les espaces dynamiques du klezmer et de la chanson yiddish à New York – pris comme espace vécu autant que comme espace représenté, s'appuyaient sans l'avoir complètement formulé sur des approches se rattachant à l'auto-ethnographie, car j'étais déjà moi-même partie prenante de la scène musicale que j'étudiais, apportant, comme le formule Louis Dupont un « croisement des récits personnels et conceptuels¹⁵ ».

cette interview, B. Kirshenblatt-Gimblett définit la performance comme une idée organisatrice, et propose l'étude des événements *comme* performances – la performance étant l'objet d'étude. Elle y évoque son séminaire « *The Aesthetics of Everyday Life* » à l'Université de New York, où elle a enseigné l'observation des gestes quotidiens comme performance, accompagnée de travaux de terrain. Elle définit aussi ce champ d'étude, qu'elle a grandement contribué à créer et à diffuser, comme interculturel, interdisciplinaire et intergénérique, c'est-à-dire « ouvert sur les traditions de performance du monde, qui n'ont pas forcément par leur nature même été divisés et parcellisés en quelque chose appelé musique, danse, théâtre ou marionnettes ».

15 Louis Dupont, « Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie », *Géographie et cultures*, 1er mars 2014, no 89-90, p. 1.

Le savoir construit dans cette thèse s'appuie sur des expériences multiples et parfois singulières qui ont contribué à la formation du projet lui-même s'inscrivant dans un parcours professionnel, artistique et personnel plus large. C'est en suivant la voie de la langue yiddish, parlée dans ma famille, que s'est effectuée la rencontre avec la musique klezmer – qui, pour être totalement dénuée d'ambition professionnelle au départ, s'est transformée en une aventure à la vie et à la scène, menant à l'enregistrement de deux albums et de nombreux concerts publics en tant que violoniste et chanteuse¹⁶.

Attirée depuis l'enfance par la musique les arts de la scène, ma curiosité m'a mené à étudier la géographie, et l'ouverture que j'ai trouvée à l'Université de Nanterre m'a permis de combiner ces centres d'intérêts, tout en poursuivant l'étude de la langue, de la culture et de la musique yiddish. J'ai donc écrit un mémoire de Master 1 intitulé « L'inscription spatiale d'une musique immigrante : le klezmer à New York », sous la direction de Frédérique Dufaux et Jean-Paul Charvet, soutenu en 2006, et un mémoire de Master 2 intitulé « Espaces vécus et espaces représentés dans la chanson yiddish : l'exemple de New York », sous la direction de Sonia Lehman-Frisch, soutenu en 2008 et reçu avec Mention Très Bien, recherche ayant donné lieu à la publication d'un chapitre¹⁷.

De fil en aiguille, et une immigration plus tard, la position que j'occupe dans les archives sonores du YIVO depuis mars 2016 m'a donné accès à un trésor dont les cartes demandaient à être complétées, affinées, détaillées, et parfois créées – tâche qui m'incombait en partie. J'ai alors constaté que ce territoire, fascinant de richesse, était entouré d'une certaine aura de mystère, notamment parce qu'il était difficile de savoir ce qu'il contenait. C'est donc l'envie d'approfondir mes propres connaissances de ces archives, mais surtout de les partager, qui a motivé l'écriture de cette thèse.

Cette position « dedans-dehors » comporte des avantages et des inconvénients, et demande des précautions particulières afin d'éviter certains écueils, en tentant d'éviter à la fois l'hagiographie et la critique institutionnelle. Ma position d'archiviste m'a donné un accès quotidien et privilégié à des collections qui n'étaient pas encore arrangées pour un accès évident aux chercheurs, notamment les dossiers administratifs internes des archives sonores, appartenant

16 Shpilkes, Zol Zayn, Paris, 2014 ; Eléonore Biezunski, Yerushe, Paris, Éditions de l'IEMJ, 2016.

17 Eléonore Biezunski, « East Side Story. Mémoires sédimentées de l'expérience migratoire juive à New York à travers une chanson yiddish » dans Marianne Amar, Hélène Bertheleu et Laure Teulière (eds.), Mémoires des migrations, temps de l'histoire., Tours, Presses Universitaires François Rabelais, 2015, p. 19-34.

techniquement au fond « RG » (*Record Group*) 100 (les archives internes du YIVO), mais qui se trouvent jusqu'à ce jour dans des boîtes portant le label « Sound Archive Desk Files ». Ma lecture de ces documents s'est trouvée complétée et enrichie par la compréhension et la connaissance de l'histoire institutionnelle du YIVO « de l'intérieur », avec ce que cela peut comporter de personnel, ce qui est à la fois un atout et une limitation de ce travail, puisqu'il m'est bien entendu tenu, en tant qu'employée du YIVO, de respecter une forme de confidentialité (du moins sur les développements actuels de certains projets). Cette thèse ne saurait échapper à un examen réflexif de mon propre regard par rapport à ce que pourrait être un discours sur l'institution.

Ceci dit, l'expérience professionnelle dans les archives, au YIVO, mais aussi à l'Institut Européen des Musiques Juives à Paris en tant qu'assistante du directeur Hervé Roten¹⁸, me fournit une compréhension fine des processus, notamment techniques et institutionnels qui sont en jeu dans la fabrication des archives. Ces observations de première main, cette implication pratique et cet engagement professionnel avec les archives nourrissent le questionnement qui construit cette thèse et permettent d'évaluer et d'analyser les choix opérés par les archivistes qui m'ont précédée : quels choix sont effectués dans la collecte et la réception des matériaux archivés, comment ces matériaux, eux-mêmes traces, font l'objet d'un « traçage », d'une cartographie, d'inventaires, de catalogues ? Comment rend-on compte de la provenance des collections, comment choisit-on les outils de description ? Quels choix de préservation sont effectués ? Quel est l'impact de la technologie sur ces choix ? Comment les priorités sont-elles posées afin de chercher des financements ? Quels sont les arguments qui résonnent et permettent de trouver des financements à différents moments historiques des archives ?

Cette démarche intellectuelle consistant à explorer l'histoire de ces archives m'a permis d'approfondir ma connaissance des fonds, à partir des catalogues et des descriptions rédigées par les archivistes qui m'ont précédée. Ces connaissances sont fondées sur des correspondances autour de l'acquisition des fonds ou de leur mise en valeur par les archivistes, et par l'institution à travers des demandes de bourse. Il s'est donc agit pour moi de questionner la présence des objets, leur organisation et leur accessibilité, et donc de servir d'autant mieux ma fonction d'archiviste, conduisant notamment à la rédaction d'un guide des fonds des archives sonores du YIVO¹⁹.

18 J'y ai notamment contribué à la production d'une réédition des enregistrements du label Elesdisc Éléonore Biezunski, Hervé Roten et Léa Couderc (eds.), *Musiques juives dans le Paris d'après-guerre Elesdisc 1948-1953: hommage à Nelly Hansson*, Paris, Les Éditions de l'Institut européen des musiques juives, 2016.

Toutefois cette position comporte aussi des écueils à éviter par une exigence méthodologique : faire une histoire institutionnelle de l'intérieur de l'institution exige des précautions afin de respecter une position relativement neutre qu'implique le statut d'employé, offrant à la fois un accès privilégié aux collections et aux sources permettant de reconstituer leur formation. Mais cette démarche nécessite d'être clair quand aux divers « espaces de communication²⁰ » dans lesquels j'évolue, tantôt en tant que chercheur sur le terrain, avec une combinaison de recherche historique et « d'ethnographie comme mode enquête²¹ », et en tant qu'employée. Nous considérons ici les archives sonores comme un objet distinct possédant leur intérêt épistémologique propre. En particulier au moment de sa création, les archives sonores du YIVO étaient une archive de musique juive unique en son genre, et un joyau un peu négligé au sein du YIVO. Aujourd'hui il existe d'autres archives sonores de musiques juives majeures, telles que la *Florida Atlantic University Judaic Collection*, la *Mayrent Collection of Yiddish Recordings* (intégrée à la bibliothèque de l'Université du Wisconsin-Madison), la *Robert and Molly Freedman Jewish Sound Archive* à l'Université de Pennsylvanie, *Dartmouth Jewish Sound Archive* à Dartmouth College, *Milken Archive of Jewish Music* à l'Université de Californie de Los Angeles, toutes liées à des universités. D'autres archives sonores appartiennent à des associations à but non lucratif, tels que le *Center for Traditional Music and Dance* à New York et l'Institut Européen des Musiques Juives à Paris. Une institution telle que le *Yiddish Book Center* à Amherst, Massachusetts possède aussi une importante collection sonore. D'autres archives sonores juives s'inscrivent dans les collections plus vastes de bibliothèques universitaires ou publiques, telles que la *New York Public Library* et la *Library of Congress*, qui possèdent aussi d'importantes collections de partitions. À Jérusalem, la Bibliothèque Nationale d'Israël possède aussi une très importante collection de musique juive.

Une autre remarque réflexive qui renvoie à une dimension du transfert culturel ici porte sur ma propre position entre l'anglais et le français, entre les États-Unis, lieu où j'occupe un poste d'archiviste sonore au YIVO et où je fonctionne au quotidien dans les archives en anglais, et la France où se trouve l'EHESS qui accueille ce travail doctoral, et qui me vaut d'écrire cette

19 Eléonore Biezunski, *LibGuides: Collection Guide: The Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings: Introduction*, https://libguides.cjh.org/YIVO_SoundArchive/About, (consulté le 24 novembre 2020).

20 Monique Selim et Gérard Althabe, *Démarches Ethnologiques au Présent*, Paris, France, Editions L'Harmattan, 1998, p. 38.

21 Nels Anderson, *Le hobo, sociologie du sans-abri*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 267.

thèse en français. Certains enjeux de compréhension des archives m'apparaissent en relief. En quoi les langues utilisées et plus largement les contextes culturels font-ils une différence dans l'observation du fonctionnement d'une archive ? L'attention se porte sur le vocabulaire, l'histoire, le contexte institutionnel et national des archives, les modes de financement, les technologies. Tous ces facteurs influent sur ce que les archives permettent de connaître, tant en théorie (ce qu'elles renferment de documents potentiellement consultables) qu'en pratique (ce pour quoi elles sont vraiment consultées).

Sources

Cette thèse est fondée principalement sur trois types de sources primaires : les archives sonores du YIVO dans leur ensemble (RG 115), avec leurs catalogues et inventaires existant, en lien avec les archives plus vastes du YIVO. Ces archives sont d'abord appréhendées du triple point de vue de chercheuse, d'utilisateur, puis d'archiviste, dont l'activité implique de décrire le matériel et de créer de nouveaux outils de recherche permettant de naviguer dans des contenus vastes et variés. Certaines collections ont été observées de plus près et utilisées davantage, y compris des « zones » des archives, non encore arrangées, qui n'auraient pas été aussi accessibles (bien qu'en principe pas fermées) au chercheur lambda. Il s'agit en particulier des archives administratives internes des archives sonores, appartenant au RG 100, c'est-à-dire les archives internes du YIVO. Les archives de Bina Weinreich (RG 615) et celles de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (RG 683) ont été consultées en lien avec les collections qui leurs sont associées dans les archives du YIVO, pour les projets que les deux chercheuses ont menés pour le YIVO (RG 100). Les imposantes archives de Ruth Rubin (RG 620) ont été abondamment consultées, notamment dans le processus de mise en ligne de la collection sur le site internet « Ruth Rubin Legacy²² » que j'ai coordonnée, présentant et contextualisant la majorité de ses enregistrements de terrain, et d'autres artefacts de sa collection. D'autres collections privées, telles que les archives de Wolf Younin (RG 1971) et de Dave Tarras (RG 1280) ont aussi été utilisées.

Quelques entretiens ont été effectués entre 2018 et 2020 spécifiquement sur l'histoire des archives sonores du YIVO avec Jenny Romaine (3 octobre 2018 à New York), Lorin Sklamberg

²² Home · The Ruth Rubin Legacy, <https://ruthrubin.yivo.org>, (consulté le 28 novembre 2020).

(1^{er} mai 2019 à New York), Barbara Kirshenblatt-Gimblett (le 29 juillet 2019 à New York), Samuel Norich (le 30 octobre 2019 à New York), Michael Alpert (6 janvier 2020 à New York), Henry Sapoznik (le 6 mai 2020 par skype).

Une mine d'information a été recueillie au cours de nombreuses conversations plus ou moins informelles, notamment avec Mark Slobin, Joshua Waletzky et Zev Feldman. Je renouvelle ici mes remerciements à tous ceux qui ont généreusement offert leur temps et leur expertise pour m'aider à reconstituer cette histoire. J'ai parfois aussi eu recours à des interviews effectuées lors de mon terrain de master sur le klezmer à New York effectué en 2006, notamment celles conduites avec Jake Shulman-Ment (le 16 mars 2006 à New York), Henry Sapoznik (le 2 mai 2006 à New York) et Adrienne Cooper (le 9 mai 2006 à New York)²³.

Regards sur la terminologie et les translittérations

Bien que le terme ne soit pas parfait, j'ai souvent choisi de traduire le terme anglais *Holocaust* par *Shoah* en français, compte tenu de la discussion terminologique parmi les chercheurs. Le terme utilisé par les locuteurs du yiddish est *khurbn* (destruction, catastrophe), et serait le terme le plus approprié, ou encore génocide ou « extermination des Juifs d'Europe ». Pour des raisons de fluidité du texte, le choix s'est donc porté sur le terme devenu le plus communément employé, voir officiel (Fondation pour la Mémoire de la Shoah, Mémorial de la Shoah) dans le sillage du documentaire de Claude Lanzmann en 1985.

Les autres termes inhérents au sujet traité dans ce travail, tels que « renouveau » ou « *shtetl* » sont discutés dans le corps de cet exposé.

J'utilise aussi souvent par souci d'efficacité le terme « 33 tours » pour parler des disques vinyles, qui, bien sûr, tournent en réalité à 33 1/3 tours par minutes. De même, le terme générique de « 78 tours » ne rend pas compte des variations de vitesse d'enregistrement et de lecture des disques de laques, qui en réalité dépendent des labels et des dates d'enregistrement.

23 J'avais obtenu une bourse « Vladimir and Pearl Haifetz Memorial Fellowship » en 2007-2008 du YIVO pour effectuer cette recherche, et m'étais alors familiarisée avec les archives sonores.

Pour ce qui est de la translittération du yiddish, j'ai pris le parti d'utiliser systématiquement les standard de translittération du YIVO, sauf dans le cas de noms propres dont une autre orthographe en caractères latins est communément admise.

Archives sonores : à la fois contenu et contenant

Le terme d'archives désigne à la fois un contenant – le lieu où l'on se rend pour consulter les documents stockés, un emplacement – et son contenu, les documents eux-mêmes. Ainsi, les archives sont-elles à la fois un espace réel et un espace métonymique.

Il y a d'une part l'objet (disque, cassette, etc.), avec ses contraintes techniques propres (et l'appareillage/machinerie nécessaire à sa « lecture »). Il y a d'autre part le son enregistré, qui s'il n'est pas tangible, existe pourtant bien dans l'espace et dans le temps comme phénomène physique, et ce avec un caractère de quasi ubiquité dans nos sociétés contemporaines. Comme Andre Millard le souligne dans le contexte américain, « Edison n'aurait pas pu prédire, ni même imaginer, que l'enregistrement sonore serait si omniprésent dans la société industrielle du vingtième siècle. La musique enregistrée est une constante à la maison, au travail (que ce soit au bureau ou à l'usine) et dans les lieux publics²⁴ ».

Dans un article intitulé « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins », Simon Côté-Lapointe discute différentes définitions de l'archive sonore. Il part de celle proposée par le *Online Dictionary for Library and Information Science* : « Une collection permanente d'enregistrements sonores préservés à des fins de recherche (exemple : Stanford Archive of Recorded Sound). Les matériaux incluent des cylindres en cire, des disques phonographiques de laque et vinyl, des bandes magnétiques, des disques compacts, etc. » (Reitz 2013)²⁵ ». La première critique formulée à l'encontre de cette définition est qu'elle considère davantage la préservation et l'usage de recherche d'un type de matériaux donnés que celle de la création des archives par un processus d'acquisition. Il se réfère à la définition des archives

24 Andre Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound*, Cambridge ; New York, NY, Cambridge University Press, 1995, p. 4-5.

25 Simon Côté-Lapointe, « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins » dans Anne Klein et Yvon Lemay (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 60-83.

audiovisuelles de l'UNESCO publiée dans *Questions juridiques aux archives audiovisuelles* en 1991. Selon ce document, les archives audiovisuelles sont « les enregistrements visuels (avec ou sans bande-son), indépendamment de leur support physique et du procédé d'enregistrement utilisé » (STIA 2010). Il justifie par cette définition de ne pas exclure les documents vidéos (qui comportent une dimension sonore) de la définition des archives sonores : « Comme les supports audio et vidéo ont évolué en parallèle, ils sont souvent traités ensemble sous le vocable audiovisuel dans la littérature. Précisons aussi que les archives sonores désignent tout autant la musique que les archives parlées ainsi que tout autre type d'enregistrement sonore²⁶ ». Pour des raisons davantage pratiques (notamment la taille du corpus) que théoriques, nous nous limiterons cependant dans ce travail presque exclusivement aux enregistrements sonores. Dans sa réflexion, Simon Côté-Lapointe justifie d'écarter la partition musicale des archives sonores, celles-ci ne représentant pas un signal enregistré, et nous nous alignons sur cette analyse.

La gestion matérielle d'archives, et en particulier d'archives sonores, fait appel, au-delà de la compréhension des contextes d'origine des artefacts, à une multitude de connaissances techniques et de savoir-faire, comme le souligne Paul Ricoeur : « La disparité des matériaux qui peuplent les archives est en fait immense. Leur maîtrise appelle des techniques érudites, voire la pratique de disciplines auxiliaires pointues et la consultation de guides divers pour rassembler les documents nécessaires à la recherche²⁷ ». La variété des supports sonores apparaît lorsque l'on retrace l'histoire longue d'un siècle et demi de l'enregistrement sonore, avec ses innovations et inventions successives.

Aperçu historique relatif à l'enregistrement sonore : de la cochenille à la toile

Le tout premier appareil permettant d'enregistrer des sons, le phonographe, dont le brevet fut déposé en 1857 par l'inventeur parisien Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879), consistait à tracer sur des feuilles de papier couvertes de suie une représentation en négatif des ondes sonores à l'aide d'un stylet vibrant. Mais cet appareil ne permettait pas de restituer le son enregistré et c'est seulement en 2008 que l'on a pu, grâce à un scanner et à un procédé

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 215.

informatique, reconstituer l'enregistrement de 1860 de « Au clair de la lune » effectué par Scott de Martinville. Il a fallu attendre une vingtaine d'années supplémentaire avec l'invention du phonographe par Edison en 1877 pour pouvoir enregistrer et rejouer le son capturé par la machine, sur un fragile cylindre recouvert d'une couche d'étain, et reproduit à l'aide d'une aiguille. C'est ainsi que la commercialisation de cylindres musicaux, fabriqués d'abord en cire (1895-1901), puis en celluloïd (1912-1929), fit ses débuts²⁸. Ces cylindres laisseront la place aux premiers disques plats, apparus en 1894, qui seront d'abord faits à base de gomme-laque (*shellac*, ou *laqueur* en anglais), issue de la sécrétion d'une cochenille asiatique, puis à base de vinyle à partir des années 1950 – support encore utilisé de nos jours, appelé aussi microsillon. Comme le remarque Simon Côté-Lapointe, si les microsillons sont moins fragiles que les cylindres, ils peuvent néanmoins se détériorer lorsqu'ils sont exposés à la chaleur et aux rayons ultraviolets.

Après la Seconde Guerre mondiale, les bandes magnétiques, composées d'acétate puis de polyester, gagnent en popularité. Elles sont sensibles à l'humidité et à la chaleur et se détériorent avec le temps, même dans les meilleures conditions de préservation. Les formats cassettes et huit pistes sont commercialisées à partir du milieu des années 1960. Les plus récents supports d'enregistrement sont numériques, avec le disque compact audio lancé commercialement en 1982, qui comporte aussi des problèmes de préservation, en raison de sa sensibilité à la lumière et à l'humidité. Il est peu à peu supplanté par le fichier numérique audio, qui autonomise l'enregistrement de son support physique, puisqu'il peut être stocké dans une multitude de formats (wav, mp3, flac, ogg, etc.) sur le disque dur d'un ordinateur, sur un baladeur numérique ou encore sur un serveur distant.

Ces nouveaux supports posent, comme l'évoque Simon Côté-Lapointe, les questions de la dématérialisation du support sonore et de la démocratisation récente des moyens d'enregistrement du son démultipliant la production de documents sonores, ce qui, ajouté à la multitude des formats évoqués ci-dessus, « complexifie la pérennité de l'information et la tâche de l'archiviste²⁹ ». Les archives sonores révèlent paradoxalement, dans le champ théorique concernant les archives, un silence. Elles sont soit envisagées selon un angle très technique et pratique à l'usage des archivistes eux-mêmes, soit en grande partie négligées – les études ayant trait au son appartenant au champ nouvellement développé des « *Sound Studies*³⁰ ».

28 Simon Côté-Lapointe, « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins », *art. cit.*, p. 60-63.

29 *Ibid.*

30 Jonathan Sterne (éd.), *The Sound Studies Reader*, 1ère édition, New York, Routledge, 2012, 576 p.

Archive sonore, lieu de savoir

Pourtant, dans leur matérialité, ces collections ont une place (ou plusieurs – dans le cas de copies placés en différentes archives), elles se trouvent *quelque part*. Comme l’écrit Christian Jacob lorsqu’il cherche à fonder l’anthropologie historique des lieux de savoirs, s’attachant particulièrement aux pratiques qui les accompagnent, « [u]n lieu de savoir est donc un système de relations, entre ses acteurs, entre ceux-ci et le mobilier, entre les acteurs humains et les acteurs non humains que sont les livres, les machines, les échantillons. Un lieu de savoir est toujours pris également dans un emboîtement d’espaces, dans un jeu de contiguïté et d’échelles³¹ ». Il définit ces espaces comme des espaces matériels et comme des espaces habités et pratiqués par les acteurs qui engendrent une « performativité particulière de ces gestes et de ces interactions³² ». Il s’interroge alors sur ce que ces espaces permettent de produire, sur ce qu’ils transforment et ce qu’ils font émerger, mais aussi quels espaces spécifiques ces lieux de savoir contribuent à configurer : « centres ou points périphériques de réseaux plus vastes, [...] lieux uniques ou reproductibles à l’identique³³ ».

Dans cette thèse nous tenterons d’articuler l’étude des archives sonores du YIVO selon trois échelles d’analyse principales : l’échelle micro des enregistrements eux-mêmes envisagés comme chronotopes qui font des archives un « espace autre » ; l’échelle intermédiaire des archives comme espace cartographiable ; et enfin l’échelle macro des transferts culturels au sein d’une communauté transnationale.

31 C. Jacob, *Qu’est-ce qu’un lieu de savoir ?*, op. cit., emp. 1086.

32 *Ibid.*, p. emp. 1151.

33 *Ibid.*

Le prisme méthodologique de la variation d'échelles

a. Les enregistrements comme chronotopes

Nous distinguons la plus petite échelle, microscopique, au niveau des artefacts eux-mêmes, renvoyant bien vite à des échelles beaucoup plus grandes – chaque enregistrement étant situé à la fois matériellement dans le présent de l'archive, dans l'histoire de sa propre production et sa trajectoire particulière jusqu'aux archives, mais aussi au niveau des représentations, dans les lieux auxquels ils se réfèrent – par la musique, les textes, les voix, les autres espaces qu'ils englobent en eux, dans le son même qui les constitue, formant ainsi des « sonochronotopes³⁴ ». Ce concept, introduit par Mark Slobin, consiste à penser les significations multiples des manifestations de la musique klezmer, s'inspire de la définition forgée par le critique littéraire soviétique M. Bakhtin³⁵ de « chronotope », c'est-à-dire « la mise en relation intrinsèque de rapports spatiaux-temporels exprimés de manière artistique ».

Chacune de ces occurrences du klezmer crée selon Slobin un chronotope, c'est-à-dire « un sentiment cohérent sur le lieu et le temps qui tend à assimiler le moment immédiat à des motifs plus larges du savoir local³⁶ ». Pour lui, « suggérer un chronotope signifie spécifier un réseau d'espace-temps qui aide à comprendre la façon dont les gens confèrent du sens – construisent une narration – aux multiples contextes dont ils sont l'expression et dont ils font l'expérience³⁷ ». Le caractère chronotopique des archives sonores se manifeste par le vecteur le son qu'elles contiennent et transportent vers de multiples autres lieux³⁸ : scènes de théâtre, conférences universitaires, congrès politique, salon d'un oncle survivant, centre culturel à Montréal où Ruth Rubin rassemble ses informants pour chanter des chansons traditionnelles, etc.

C'est donc sur cette dialectique entre fabrication des archives et des discours qui l'entourent, en particulier dans le contexte du renouveau de la musique klezmer aux États-Unis, que se portera notre attention. Nous analyserons ainsi le rôle des archives sonores du YIVO dans

34 Mark Slobin, *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 73.

35 Pour en lire plus sur la théorie du chronotope de Bakhtin, voir Mikhail Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, TX, University of Texas Press, 2010 ; Mikhail Bakhtin, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

36 Mark Slobin, *Fiddler on the Move*, op. cit., p. 73.

37 Ibid.

38 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004, vol. 54, n° 2 ; Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009, 64 p.

le processus de renouveau de la musique klezmer – créant des ramifications culturelles bien au-delà de la seule musique klezmer. **En effet, la thèse centrale de ce travail suggère que le renouveau musical klezmer et la création des archives sonores du YIVO participent d'un même mouvement, appartiennent au même « moment » historique, et n'auraient pas pu exister l'un sans l'autre, comme les deux faces d'une même pièce.**

À travers les objets sonores qu'elles abritent, les archives sonores comme lieu renvoient à des sédimentations d'autres lieux, d'autant plus que l'enregistrement sonore, comme tout document audio-visuel, possède la caractéristique de porter en lui l'espace dans lequel le son a été enregistré (notamment à travers le procédé consistant à placer de la « réverb », ou réverbération, un effet d'enregistrement simulant la réverbération naturelle du son dans l'espace, ou de jouer sur l'imaginaire de l'espace représenté à travers l'enregistrement sonore). À cet égard, le disque relocalise les pratiques d'écoute : « le gramophone et ses précurseurs ont rendu possible dans les premières décennies du 20^e siècle la relocalisation de l'écoute musicale du *music hall*, du club de jazz ou de la salle de concert vers le foyer ou le bordel, tandis que les émissions de radio ont permis à la musique d'accompagner non pas seulement la vie domestique mais aussi le travail en usine et les réunions politiques³⁹ ».

Ce niveau d'observation des « espaces » multiples et sédimentés des archives est de l'ordre de la représentation. Comme l'écrit le poète Charles Dobzynski :

« Les chansons populaires, tout particulièrement celles du folklore, occupent la marge. Si on les aime, ce n'est pas parce qu'elles 'cassent la baraque' au palmarès du hit-parade, mais parce qu'elles maintiennent debout une maison de famille un peu lézardée, constamment menacée d'abandon ou d'effondrement. Maison d'un passé fragile et obstiné. Maison d'une histoire qui deviendrait indéchiffrable sans le tissage et le métissage des musiques qui ont formé son contrepoint. (...) »

Une chanson, ce n'est pas seulement, surtout en yiddish, un objet artisanal, plus ou moins finement ciselé à partir de l'observation des réminiscences, c'est surtout un microcosme narratif, un microcosme anecdotique, où l'histoire apparaît agrandie sous

39 Georgina Born (éd.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2013, p. 3.

une lentille ou au contraire vue par le petit bout de la lorgnette. De quoi sa substance est-elle faite ? D'un malaxage d'histoire, de la morale et des affects. (...)

La chanson, je l'ai dit a un rapport étroit avec l'histoire. Mais aussi, elle a pour ambition de 'raconter une histoire', qui a fonction parfois de passerelle entre la grande et la petite⁴⁰ ».

La chanson, comme la maison, occupe ainsi un espace d'expression à l'échelle micro – l'espace du texte, l'espace de l'intime – mais un espace ouvert qui reflète et renvoie aux autres espaces qui les englobent, articulant dans ce « microcosme » contextes, narrations, événements, ressentis, horizons d'attente – portés et vécus par ceux qui les créent jusqu'à en produire un support matériel comme le disque, et par ceux qui l'écoutent, consomment, transforment et déplacent ces musiques en d'autres lieux.

b. Une cartographie des archives

Le premier zoom arrière nous laisse envisager les archives sonores dans leur ensemble, dans leur spatialité – dans une pièce, à un étage d'immeuble, dans un quartier, dans une ville, dans un pays, avec leur mode opératoire, leur accessibilité relative, et leur possible extension digitale, cette dernière dimension gommant pour une part leur spatialité d'objets pour leur conférer une circulation bien plus vaste.

Les archives sonores du YIVO sont donc un lieu où sont préservés, stockés, décrits, catalogués, lus (ou joués) des « objets sonores ». Il s'agit d'un lieu physique particulier, où l'on se rend pour consulter ces documents organisés en dossiers et boîtes sur des étagères, ainsi qu'un espace dématérialisé et déterritorialisé qui a la capacité de se rendre d'autant plus consultable et accessible qu'il s'exporte en ligne, c'est-à-dire partout et nulle part. Une géographie de l'espace ou du non-espace digital est pourtant envisageable, grâce notamment aux statistiques de consultation des sites.

40 Charles Dobzynski, *Le monde yiddish: Littérature, chanson, arts plastiques, cinéma: Une légende à vif*, Paris, Editions L'Harmattan, 1998, p. 95.

Les objets physiques formant les collections arrivent de « quelque part ». C'est l'enjeu de leur provenance, et de leur trajet jusqu'aux archives. Leur circulation commence par leur fabrication, déterminée par les intentions de leur créateur (esthétique/artistique, documentaire, préservationniste, etc.) et les contraintes techniques de leur matérialité, et se déploie jusqu'à leur écoute – aspect de leur existence qui met en branle une toute autre série de questions sur les pratiques d'écoute, et peut-être aussi sur leur « valeur ». Ces enregistrements, du point de vue des archives, ont été acquis ou donnés ; parfois dans leur intégralité, parfois seulement en partie.

L'acte même de ce don est porteur d'affect. Il renvoie à la volonté de préservation de ces documents sonores au-delà de la vie du collecteur, et est parfois associé à la mémoire d'un cher disparu. Dans certains cas, les documents provenant d'une même collection privée sont dispersés dans plusieurs archives.

Une fois arrivé dans l'espace des archives, cet objet doit être, selon les pratiques en vigueur dans le champ archivistique : 1) nettoyé, parfois restauré et stocké (dans sa matérialité), dans des conditions physiques/hygométriques qui seront optimales à sa conservation, sur une étagère, dans une boîte, un dossier ou un étui répondant aux normes archivistiques (« *acid free* ») et 2) catalogué/référencé, ce qui lui permet de figurer sur une sorte de carte (*map*) qui en découvrira les chemins d'accès.

Les multiples espaces des archives – les collections et matériaux, les « fonds » - sont à la fois tangibles, localisables physiquement, comme autant de « quartiers » qu'il est possible de « cartographier » sous forme de catalogues et inventaires (*finding aids*), permettant idéalement d'ordonner et de localiser une masse d'éléments aussi bien matériels que digitaux. Sans cela, on aurait affaire à un dédale qui ne permettrait d'accéder aux documents que par le fruit du hasard.

L'espace des archives est un espace hiérarchisé, numéroté, classifié. De collections en boîtes, de dossiers en documents, un système complexe de numérotation, de cotes (parfois alpha-décimales) permet de nous orienter – de la lecture d'un inventaire (*finding aid*) (lorsqu'il en existe un) à la vision, au toucher, à l'écoute du document d'archive qui renvoie à d'autres temps et d'autres lieux, d'autres modes de pensée, d'autres individus et d'autres émotions.

Le processus d'inventaire, de catalogage et dans un second temps de numérisation représente un travail de fourmi minutieux qui consiste à décrire à la fois le contenu et l'objet lui-même. Il est rendu encore plus complexe par la variété des formats et des langues. Certaines

collections demeurent ainsi « cachées », en quelques sortes *terra incognita* – présentes physiquement, mais absentes des « cartes », donc virtuellement inexistantes. Dans ce cas, seul des archivistes avisés peuvent être à même de les localiser, d'en connaître au moins partiellement le contenu, et d'orienter potentiellement l'utilisateur/le « chercheur », qu'il soit universitaire ou non. Nombre d'artistes effectuent un sérieux travail de recherche dans leur élaboration de programmes musicaux, de production d'albums, de films ou de pièces de théâtre dans ces territoires.

Considérer le catalogue (ou l'inventaire) comme une « carte », comme un outil de navigation à travers les collections, implique d'envisager les archives comme un territoire avec ses paysages, ses acteurs, ses dynamiques, ses voies de circulation. En quoi l'outil (la carte) modifie-t-il le territoire, ou du moins la représentation que l'on s'en fait, la connaissance que l'on en a ? En quoi la carte (ou l'inventaire, ou le catalogue) est-elle en elle-même une production de savoir ? En quoi la technologie et le mode de description utilisés ont-ils une incidence sur la façon dont les archives elles-mêmes sont organisées ? Ainsi par exemple, des cassettes numérotées et cataloguées n'ont pas forcément besoin d'être physiquement classées par thème, par provenance, à condition qu'elles soient ordonnées selon leur cote, que cette cote mène à l'objet physique ou à un fichier contenant une version digitale de l'objet. C'est ensuite l'outil de description, une base de données, un tableur, un catalogue, autrefois typiquement un cahier ou des fiches cartonnées, qui permettront de retrouver l'objet physique à sa place, et de fournir la documentation nécessaire à la compréhension de cet objet.

« L'archive se présente ainsi comme un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace [le témoignage] que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire⁴¹ ». Mais, ajoute Ricœur, l'archive, les archives, ne sont pas seulement un lieu physique, spatial, c'est aussi un lieu social. Comme en témoignent abondamment les archivistes qui les ont créées, rassemblées et organisées⁴², les archives sonores ont constitué et ont fonctionné comme une communauté, au sein du YIVO et en particulier dans le contexte du renouveau de la musique klezmer au États-Unis. Une communauté faite de la vieille garde du YIVO d'Europe de l'Est et d'une cohorte de jeunes musiciens qui se déploie dans un réseau international. Nous reviendrons dans une partie ultérieure sur le rôle de médiatrice entre l'Europe et l'Amérique qu'aura joué un personnage central de cette histoire de

41 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 210.

42 Interviews avec Jenny Romaine (3 octobre 2019, New York), Lorin Sklamberg (1^{er} mai 2019, New York), Henry Sapoznik (6 mai 2020, skype).

transmission, l'archiviste musicale du YIVO Chana Eleanor Mlotek, qui a formé un trait d'union entre les continents et les ères historiques, enjambant la fracture d'une catastrophe d'envergure cataclysmique pour le peuple juif.

c. Transferts culturels et communauté transnationale : circulation des savoirs et plasticité des identités

En reculant encore un peu l'objectif⁴³, on pourra observer les voies de circulation des pratiques qui ont mené à la création des archives sonores avec la combinaison de savoirs qu'elles mettent en œuvre, et par conséquent le savoir qu'elles génèrent au sein d'une géographie plus vaste. Nous ferons appel ici à la théorie des transferts culturels, développés d'abord dans le champ de relations scientifiques franco-allemandes.

« La notion de transfert culturel implique un mouvement d'objets, personnes, populations, mots, idées, concepts... entre deux espaces culturels (États, nations, groupes ethniques, espaces linguistiques, aires culturelles et religieuses). Cet objet nouveau de recherche, la théorie des 'transferts culturels' propose d'en analyser les supports et les logiques⁴⁴. » Dans la lignée des penseurs des « transferts culturels », notre méthode se porte d'avantage sur les dynamiques, les flux, les métissages et les hybridations, que sur un comparatisme qui accentue plus les différences que les influences mutuelles. Cette approche vise à déconstruire l'idéologie qui sous-tend les définitions nationales et à « retracer la généalogie de cette représentation collective⁴⁵ », car « [t]out passage d'un objet culturel d'un contexte dans un autre a pour conséquence une transformation de son sens, une dynamique de resémantisation, qu'on ne peut pleinement reconnaître qu'en tenant compte des vecteurs historiques du passage⁴⁶ ».

Cette idée de « resémantisation » proposée ici par Michel Espagne se retrouve auprès d'autres auteurs s'inscrivant dans le cadre de la théorie des transferts culturels, qui peut être

43 Concernant les changements d'échelles, on se réfère aux théories des historiens français inspirés par la microhistoire italienne, en particulier développées dans l'ouvrage de Jacques Revel, *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, 262 p. ; Bernard Lepetit, « De l'échelle en histoire » dans *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71-94.

44 Béatrice Joyeux-Prunel, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, 2003, vol. 1, n° 6, p. 151.

45 Ibid., p. 153.

46 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 18 avril 2013, n° 1.

définie comme l'« analyse [d]es mouvements de personnes, d'objets, de discours ou d'esthétiques entre deux aires culturelles – qui ne sont pas forcément des pays – à travers les différentes étapes de sélection, de médiation et de réception des références étrangères par la société d'accueil⁴⁷ ». L'idée de transfert culturel implique donc aussi celle d'un transfert de sens. Comme principe méthodologique, l'attention portée sur ces transferts culturels implique d'observer tout particulièrement « les processus de transformation, d'adaptation et d'appropriation, voire de re-sémantisation, des pratiques culturelles opérées au cours de ce mouvement et, d'autre part, sur les types de médiation qui permettent le transfert⁴⁸ ». Comme le précise M. Espagne, ces médiateurs peuvent être tantôt humains, des groupes ou des individus comme des artistes, auteurs, éditeurs, libraires, professeurs, qu'il désigne comme des « agents » ou des « passeurs culturels », tantôt d'ordre matériel, c'est-à-dire des « supports du transfert⁴⁹ » comme des livres, des revues, des œuvres, et dans notre cas en particulier des enregistrements sonores.

C'est donc sous cet angle que nous aborderons la constitution des archives sonores du YIVO, en élargissant la notion de transferts culturels. Des questions surgissent que la théorie de ces transferts développée par Michel Espagne ne semble pas vraiment inclure, mais que nous aborderons dans le cas de l'histoire du YIVO.

- D'une part, les pratiques culturelles, notamment savantes, découlent dans certains cas de modèles nationaux, ou comme le suggère cette théorie de pratiques liées à des ères culturelles. Dans le cas de Vilna, par exemple, s'agit-il d'un transfert culturel quand une institution de la ville ne se déplace pas, mais que ce sont les frontières autour qui bougent – et donc lorsque l'État et la culture co-territoriale dominante, celle légitimée par le pouvoir, change ?
- Une autre question se pose dans le cas du YIVO : qu'advient-il quand la culture d'arrivée perd le contact (en l'occurrence à la suite de la destruction consécutive au génocide) avec la culture source ? Cet aspect du transfert que nous observons entre l'Europe et les États-Unis ne saurait totalement nous échapper, même si l'attention se portera davantage sur la réception et l'évolution des idées et des pratiques aux États-Unis, puisque c'est aux États-

47 Stéphanie Danaux et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens: Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, 2012, vol. 12, n° 2, p. 8-9.

48 M. Espagne, « La notion de transfert culturel », *art. cit.*, p. 3.

49 Stéphanie Danaux et Nova Doyon, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *op. cit.*, p. 8-9.

Unis que seront créées, quelques décennies après l'implantation du YIVO à New York, les archives sonores. Et « [e]n accordant de l'importance au récepteur et à sa créativité, le décalage entre l'émetteur et le récepteur ne saurait apparaître comme un retard, mais comme un transfert asymétrique, un décalage créatif, qui présente autant d'intérêt que l'objet initial⁵⁰ ».

- Enfin, comment aborder une institution qui se présente dès sa création comme transnationale ? (entre Vilna, Berlin et Varsovie pour ce qui est des différentes sections du YIVO, et au-delà en Europe de l'Ouest et aux États-Unis en terme de financements et d'audience).

À l'échelle macro, les migrations transatlantiques des personnes et des documents mettent en lumière des transferts de savoir et des pratiques hybrides fruits d'« interactions complexes entre plusieurs pôles, plusieurs aires linguistiques⁵¹ », héritées d'une ethnographie née au sein du monde yiddish dans le contexte du mouvement européen des nationalités (phénomène qu'a amplement étudié Itzik Gottesman⁵²); de l'ethnomusicologie russe soviétique; de la « folkloristique » (ou études de folklore, en anglais *folkloristics*) nord-américaine, influencée par son pendant européen; jusqu'aux études de performance, plus récentes, qui renseignent aussi le contexte de création, de développement et d'usage des archives sonores du YIVO, avec le rôle moteur essentiel de Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans la création des archives sonores, et celui de son émule Jenny Romaine, qui en deviendra archiviste pendant environ douze ans. Effectuant de multiples allers-retours entre théorie, usage direct des archives, et performances, Jenny Romaine, formée par Barbara Kirshenblatt-Gimblett aux études de performance, poursuit son projet en contribuant à élargir l'idée de performance aux pratiques du quotidien, tout en créant des expériences théâtrales fondées sur le caractère fragmentaire des archives et informées par la recherche ethnographique et anthropologique en leur sein, mais aussi bien au-delà du monde yiddish, notamment en collaborant avec des artistes et associations culturelles new yorkaises de différents horizons.

50 Damien Ehrhardt, « Musique et transferts culturels : de l'Europe à la mondialisation. Conclusion de la Journée d'études du 21 novembre 2016 à l'Université d'Evry », HAL Id : hal-01448888, 2017, p. 2.

51 M. Espagne, « La notion de transfert culturel », *art. cit.*, p. 3.

52 Itzik Nakhmen Gottesman, *Defining the Yiddish Nation: The Jewish Folklorists of Poland*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 2003, 292 p.

Les bibliothèques et archives sont souvent, comme l'écrit M. Espagne, « organisées suivant un principe de pertinence qui correspond aux représentations de l'identité d'un groupe, la plupart du temps national⁵³ ». De même que pour la diffusion des produits éditoriaux et de la traduction, l'étude de ces constructions culturelles sous l'angle des transferts culturels permet d'observer les médiations en jeu dans la construction d'une mémoire collective, qui tend à conforter les identités.

Aborder l'archive et le son : un « espace autre »

L'objet de recherche étant une élaboration dont les contours sont dessinés par le « regard du chercheur, et son approche »⁵⁴, nous choisirons donc d'envisager l'archive comme un espace social construit et dynamique, répondant à des logiques culturelles, institutionnelles, politiques. Cet espace de savoir, de pouvoir, et de création, répond à ses propres logiques d'ouverture et de fermeture (comme hétérotopie) et d'agencement, selon la définition de Deleuze et Guattari, pour qui « les structures et processus sociaux » (parmi lesquels nous incluons les archives, le folklore, la ville), « subissent des mouvements constants de territorialisation, déterritorialisation et reterritorialisation. En fait, chaque agencement est territorial – et inclue des processus de territorialisation – parce qu'ils sont faits de fragments décodés⁵⁵ », ainsi que des mouvements de territorialisation au sein d'un agencement qui « permet la formation de nouvelles connections⁵⁶ ».

53 M. Espagne, « La notion de transfert culturel », *art. cit.*, p. 2-3.

54 B. Lepetit, *Carnet de croquis*, *op. cit.*, p. 309.

55 Pirkko Moisala et al., *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, New York, NY, Bloomsbury Academic, 2017, p. 17.

56 *Ibid.*

L'archive sonore comme hétérotopie

L'archive s'apparente aussi à la bibliothèque ou au musée, pris en exemple par Foucault, lorsqu'il tente d'établir une sorte de nouvelle science⁵⁷, ou plutôt une « description systématique⁵⁸ » qui aurait pour objet les lieux autres, qu'il nomme « hétérotopologie⁵⁹ » et dont l'objet serait « dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la 'lecture', comme on aime à dire maintenant, de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons⁶⁰ ».

Il formule d'abord cette proposition lors d'une conférence radiophonique du 7 décembre 1966⁶¹ (qui sera ensuite remaniée sous le titre « Des espaces autres » aux Éditions Gallimard (*Dits et Écrits*, t. IV) en 1984), puis lors d'une conférence prononcée le 14 mars 1967 à Paris dans une autre version de l'exposé initial intitulé « Des espaces autres » (version republiée en 2004)⁶². Si il prend un peu de distance avec l'idée que ce projet relève à proprement parler de la science, il invente néanmoins un concept dont la plasticité peut contribuer à sa force ou à son succès ultérieur mais qui n'en demeure pas moins un moteur intellectuel fertile pour de nombreux penseurs et chercheurs depuis lors – et certainement une source de réflexion pour penser les archives sonore dans cette thèse. Le concept d'hétérotopie – émanant donc d'abord d'une archive radiophonique – participera à guider notre étude des archives sonores du YIVO.

La notion d'hétérotopie apparaît d'abord dans *Les mots et les choses* à un niveau d'analyse surtout linguistique, et ne devient davantage spatiale que plus tard, dans son essai « Des espaces autres⁶³ » :

57 Dans le texte d'origine, présenté lors d'une conférence radiophonique le 7 décembre 1966, Foucault hésite beaucoup moins sur le caractère scientifique du projet qu'il envisage : « Eh bien ! Je rêve d'une science – je dis bien une *science* – qui aurait pour objet ces espaces différents, ces autres lieux, ces contestations mythiques et réelles de l'espace où nous vivons. Cette science étudierait non pas les utopies, puisqu'il faut réserver ce nom à ce qui n'a vraiment aucun lieu, mais les *hétéro*-topies, les espaces absolument autres ; et forcément, la science en question s'appellerait, s'appellera, elle s'appelle déjà 'l'hétérotopologie'. » FOUCAULT Michel, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 25.

58 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004, vol. 54, n° 2, p. 15.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, *op. cit.*

62 Daniel Defert, « "Hétérotopies" : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles » dans *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009, p. 39.

63 On retrouve cette analyse chez Sébastien Roman, « Hétérotopie et utopie pratique : comparaison entre Foucault et Ricœur », *Le Philosophoire*, 2015, vol. 44, n° 2, p. 72, qui cite Philippe Sabot (« Langage, société, corps. Utopies et hétérotopies chez Michel Foucault », *Materiali foucaultiani*, vol. 1, 1, 2012. Ainsi que chez MOORE

« Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁶⁴ ».

Niamh Moore analyse les hétérotopies comme « des espaces ambigus traversés par des relations de pouvoirs antagonistes et saturés de discours dissonants, et elles ne sont pas figées, mais sont un processus changeant rempli d'incertitude, d'hétérogénéité et de contradiction⁶⁵ ». Il introduit l'idée d'archive conçue comme une hétérotopie, ayant ainsi « la possibilité de se conformer tout en défiant les espaces hégémoniques de production du savoir⁶⁶ ». Comme le formule Emmanuel Nal dans son commentaire sur les hétérotopies lorsqu'il analyse des espaces éducatifs (proche de notre objet en tant que « lieu de savoir »), « l'hétérotopie revêt une importance politique : par elle peut s'exprimer et s'entretenir une autre vision du monde, par laquelle l'individu cultive aussi ce qu'il porte de propre et se donne la possibilité de penser autrement⁶⁷ ». La valeur des archives sonores du YIVO se manifeste aussi dans les idéaux formulés par ses fondateurs, à différents moments historiques – entre « nationalisme diasporique », yiddishisme, « héritage » et revitalisation musicale, termes sur lesquels nous reviendrons amplement.

Les archives sonores qui formeront notre objet d'étude sont encore davantage comparables aux musées et aux bibliothèques cités en exemple par Foucault comme des « hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini⁶⁸ », et proches en cela, selon lui, des hétérochronies.

Niamh, SALTER Andrea, STANLEY Liz et TAMBOUKOU Maria, *The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences*, New York, NY, Routledge, 2016, p. 17.

64 M. Foucault, « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 15.

65 N. Moore et al., *The Archive Project*, *op. cit.*, p. 17.

66 *Ibid.*

67 Emmanuel Nal, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation. Lieux collectifs et espaces personnels », *Recherches & éducations*, 1 octobre 2015, n° 14, p. 147-161.

68 M. Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, *op. cit.*, p. 30.

Temporalités de l'archive, un objet d'avenir en devenir

Ces « découpages singuliers du temps⁶⁹ » qu'évoquent Foucault invitent à adopter différents regards, à changer sa perspective afin d'appréhender la complexité de notre objet : la variation à la fois des échelles d'observation et du regard tantôt horizontal ou vertical (historique et géographique / synchronique et diachronique) permet d'envisager une géographie qui révèle la multiplicité des temps et des lieux auxquels les enregistrements donnent accès. Sont-ils, en tant que sources historiques, comparables aux archives de police dans lesquelles l'historienne du 18^e siècle Arlette Farge s'est plongée ? Leur caractère sonore ne contribue-t-il pas à « accomplir [le] miracle » évoqué par A. Farge « de rattacher le passé et le présent⁷⁰ » ? Elle poursuit ainsi :

« [E]n découvrant [la source], on se prend à penser qu'on ne travaille plus avec les morts (l'histoire est certainement d'abord une rencontre avec la mort), et que la matière est si aigüe qu'elle sollicite simultanément l'affectivité et l'intelligence. Sentiment rare que cette soudaine rencontre avec des existences inconnues, accidentées et remplies, qui mêlent, comme pour mieux embrouiller, le proche (si proche) et le lointain, le défunt⁷¹. »

La nature même des enregistrements sonores renvoie à cette question de la vitalité de la matière, du mouvement qui anime de l'intérieur l'objet d'étude. Dans le cas des archives sonores du YIVO, cette question vient se positionner d'une part dans un long débat autour de la vitalité de la langue et de la culture yiddish, sur lequel nous reviendrons, et d'autre part dans le contexte de création de ses archives particulières, dans un processus caractérisé en anglais de « *revival* », revitalisation, renouveau – terme qui agite en lui-même la question de savoir ce qui est mort et ce qui est vivant. « Le trope du yiddish comme langue mourante ou morte s'est donc avéré être autre chose qu'une remarque sociolinguistique, à la fois avant et après le génocide. Au lieu de cela, ce thème a fait office de cadre discursif pour traiter de la question de la stature mouvante et de la portée du yiddish dans la vie juive moderne⁷² », écrit l'historien et critique Jeffrey Shandler.

69 *Ibid.*

70 Arlette Farge, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

71 *Ibid.*

72 Jeffrey Shandler, *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language & Culture*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press, 2006, p. 180. [Chapter 6 : « Wanted dead or alive ? »] « The trope of Yiddish as a dying or dead language has therefore proved something other than a sociolinguistic assessment both before and after the Holocaust. It has served, instead, as a discursive frame for addressing the shifting stature and significance of Yiddish in modern Jewish life ».

J. Shandler distingue l'usage « post-vernaculaire » du yiddish de son usage comme langue du quotidien, « tout en reflétant le fait que la langue était autrefois une langue vernaculaire juive largement répandue⁷³ ». J. Shandler avance l'idée intéressante que la postvernacularité du yiddish est « un phénomène relationnel⁷⁴ », c'est-à-dire qu'elle fonctionne en miroir de son existence vernaculaire, « généralement contemplé en terme de rétrospection⁷⁵ », et ce même si le yiddish demeure une langue vernaculaire pour certaines communautés juives dans le monde. Cette relation est donc celle de la représentation que les locuteurs de la langue (ou ses locuteurs) se font du passé de la langue à travers cette rétrospection, mais aussi ce que Shandler appelle la « hiérarchie sémiotique⁷⁶ » de la langue. C'est-à-dire qu'en yiddish postvernaculaire, « le fait même que quelque chose soit dite (ou écrite) en yiddish [...] est au moins aussi signifiant que la signification du mot prononcé – si ce n'est plus⁷⁷ ». Ces relations de la langue à son passé vernaculaire et ces jeux de sens qui découlent de son existence dans un présent en partie coupé de son contexte linguistique vernaculaire sont au cœur de l'enjeu des usages des archives et de la réception de ces créations nouvelles y puisant leur matière. De la même manière, on a affaire à une charge de sens en partie créée par l'usage même de l'archive – objet du quotidien devenu artefact au fil des transferts l'ayant mené à sa place dans les archives.

Quelle sorte de temporalité est en jeu dans ces archives sonores ? Quelles circulations engage le lieu hétérotopique qui encapsule une pluralité de lieux, à travers les documents qu'il recèle, cette multitude de « traces renvoyant toujours à une autre⁷⁸ », dans une synthèse entre le passé et la préservation de ses traces, le présent – ouvert sur un potentiel créatif – et le futur, ou l'avenir (pour reprendre le terme de Derrida dans *Mal d'archive*⁷⁹) ?

73 *Ibid.*, p. 22. « As it implies, 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 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 ways privileged over its primary level. In other words, in postvernacular Yiddish the very fact that something is said (or written) in Yiddish is at least as meaningful as the meaning of the word being uttered - if not more so ».

74 *Ibid.*

75 *Ibid.*

76 *Ibid.*

77 *Ibid.*

78 Jacques Derrida, *Mal d'archive : Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée, 2008, p. 132.

79 J. Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*

Pour Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « l’histoire du renouveau du klezmer, considéré comme un chronotope musical, fournit d’abondantes données sur de ‘tels éléments affectifs de la conscience’ et leur ‘lieu’ historique ». Elle poursuit son article en affirmant que l’« anachronisme est un principe productif, une esthétique musicale, qui fonctionne en perturbant notre temporalité⁸⁰ », mettant en lumière ce rapport aux sources sonores dont la création des archives sonores du YIVO a rendu l’accès possible, tout en questionnant la terminologie du « *revival* », traduit ici tantôt par « renouveau », en « référence à une rupture de la transmission culturelle dans l’Amérique de l’après-guerre⁸¹ », tantôt par « renaissance » :

« Il n’y a pas eu de continuité paisible entre les *klezmorim* du passé et les klezmers actuels. Il n’y a pas eu non plus de discontinuité spectaculaire, pas de vie, pas de mort, et de résurrection, comme le terme de ‘renaissance’ le laisserait entendre. Au contraire, l’ancien et le nouveau sont pris dans une relation perpétuellement équivoque. Le futur précède le passé, le nouveau précède l’ancien, la renaissance précède ses modèles historiques. Alors qu’une renaissance du klezmer suggère la primauté de la redécouverte, c’est-à-dire au départ la reproduction de ce qui peut être encore entendu à partir de vieux enregistrements ou de vieux musiciens, en fait, comme Clifford Geertz l’a si bien exprimé, ‘*it is the copying that originates*’, même dans le cas de reconstitutions musicales méticuleuses (Geertz, 1986 : 380)⁸² ».

Dans la partie de son chapitre intitulée « Temporalités multiples », Barbara Kirshenblatt-Gimblett décrit ce processus initié par la génération de musiciens qui ont exhumé les archives sonores de musique yiddish. J’utilise ce terme pour englober chansons et musique instrumentale klezmer et même, en allant un peu plus loin, certains chants cantoriaux et hassidiques – autant de productions musicales qui existent dans cet espace culturel de la langue yiddish, tout en distinguant le style klezmer instrumental. Ils s’en sont servis comme d’un terreau de création et les ont transportées par leur médiation artistique vers divers autres espaces :

Les initiateurs de la revitalisation de la musique klezmer n’ont eu de cesse de réécrire l’histoire, de refaire la narration, de retracer les continuités et les ruptures, de filer les

80 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer : Réflexions sur un chronotope musical », *Cahiers de littérature orale*, 1998, n° 44, p. 237.

81 *Ibid.*, p. 232.

82 *Ibid.*, p. 237-238.

généalogies, de retourner sur les pas des migrations, dans un processus qui selon Barbara Kirshenblatt-Gimblett « oppose mémoire et histoire, autobiographie et reconstruction musicale⁸³ ». Tout en retraçant l'histoire des générations de klezmerim avec lesquels ils cherchaient à renouer, ils initiaient le récit de leur propre renouveau dans le sillage de leurs prédécesseurs.

Pour retrouver le son du passé, renouer avec une tradition jadis en pleine effervescence, il fallait se tourner vers les quelques musiciens qui pouvaient encore faire office de passeurs, et vers les enregistrements sonores disponibles, par conséquent vers les archivistes. À défaut d'en trouver, ou pour compléter la connaissance et l'exploration de cet idiome musical, il fallait devenir soi-même archiviste, comme Henry Sapoznik, pour qui les disques – « simultanément nouveaux et anciens » étaient « un passeport pour un pays disparu⁸⁴ ». « Ces disques, écrit-il, étaient le vieux monde [*the old country*], un billet de retour vers ce temps et ce lieu⁸⁵ ».

La particularité du son dans les archives : voix et spectres

Si toute archive revêt un caractère spectral, comme le suggère Derrida, il s'agit ici de questionner les archives sonores aussi bien dans leur spectralité que dans leur vitalité, notamment dans le contexte du *revival* klezmer – terme portant en soi l'idée d'une renaissance, d'une revitalisation, l'idée d'un mouvement d'un « moins de vie » à « un plus de vie ». Ce renouveau musical s'inscrit lui-même, comme on l'a déjà évoqué, dans une culture dont la vitalité de la langue, le yiddish, est l'enjeu de débats depuis environ un siècle lorsque ce mouvement culturel et artistique agite une nouvelle génération de musiciens et de chercheurs de l'après-guerre. Comme l'écrit Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « [c]es pionniers ne se sont pas contentés de remonter le passé à travers des archives, ils ont également dû rechercher des 'ponts vivants' vers cette musique telle qu'on l'interprétait autrefois. Ils se sont mis en apprentissage chez les derniers interprètes de la tradition. Leurs actions de récupération, de préservation, de documentation et de renouveau, illustrent la maxime d'Isaac Bashevis Singer : 'Il y a une grande différence entre 'mort

83 *Ibid.*, p. 242.

84 Henry Sapoznik, *Klezmer!: Jewish Music From Old World to Our World*, USA, Schirmer Trade Books, 2005, p. 185.

85 *Ibid.*, p. 186.

et mourant". C'est d'ailleurs la devise de la chaîne de radio de Boston 'The Yiddish Voice' (WUNR 100 AM/Brookline, Massachussetts)⁸⁶ ».

Si des archives peuvent facilement être considérées comme un dépôt inerte d'objets eux-mêmes inertes, nous chercherons à déceler les étincelles de vie dans ce qui peut aussi être perçu comme une matière organique, terreau d'autres créations – une matière artistique, intellectuelle, que des visiteurs intéressés et imaginatifs invitent à leur tour dans d'autres espaces. Si toute archive, comme nous l'avons vu, génère une relation particulière au temps, quelle est la particularité d'une archive sonore dans sa capacité à capturer le temps ? En quoi diffère-t-elle, par exemple, d'une archive photographique ? Quels spectres font-elles l'une et l'autre (l'archive photographique et l'archive sonore) ressurgir, et de quelle nature sont ces spectres ?

Pour Derrida, la structure même de l'archive détermine ce qui peut être archivé : « la structure technique de l'archive *archivante* détermine aussi la structure du contenu *archivable* dans son surgissement même et dans son rapport à l'avenir. L'archivage produit autant qu'elle enregistre l'événement⁸⁷ ». En effet, il fait remarquer avec justesse que « si Freud et ses contemporains avaient eu accès aux téléphones, aux enregistreurs de bandes magnétiques, au fax, aux ordinateurs, aux imprimantes, aux e-mails, cela aurait complètement transformé l'histoire et le développement de la psychanalyse 'dans son événement même'⁸⁸ ». Pour Derrida, le vécu même de l'événement est changé selon sa possible archivage : « on ne vit plus de la même façon ce qui ne s'archive plus de la même façon⁸⁹ ».

Alors en quoi l'enregistrement sonore est-il une archive si particulière ? Peut-être, comme l'écrit André Millard, parce qu'un « enregistrement sonore est une preuve historique. Son impact va bien au-delà du mot écrit ou de l'image photographique. Les enregistrements nous permettent de mettre l'histoire sous écoute, d'entendre à nouveau ce qui s'est exactement passé⁹⁰ ». Henry Sapoznik, premier directeur des archives sonores du YIVO, fut en grande partie responsable de leur création. Il distingue les enregistrements de terrain des disques 78 tours, qu'il compare à des

86 *Ibid.*, p. 242.

87 J. Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 34.

88 Marlene Manoff, « Theories of the Archive from Across the Disciplines », *portal: Libraries and the Academy*, 22 janvier 2004, vol. 4, n° 1, p. 12. L'auteur cite ici Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, traduit par Eric Prenowitz, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 16-17.

89 J. Derrida, *Mal d'archive*, *op. cit.*, p. 36.

90 André Millard, *America on Record*, *op. cit.*, p. 8. « A sound recording is a piece of historical evidence. It has an impact that goes well beyond the written word or photographic image. Records enable us to listen in on history, to hear it again as it happened ».

clichés en les qualifiant de simples « instantanés oraux de performances uniques dont un directeur de label présume qu'il pourra rencontrer un succès commercial⁹¹ ».

À l'époque où Edison invente et popularise le phonographe, toutes sortes d'idées circulent sur l'accès possible au monde des morts et le spiritisme est en vogue dans les cercles artistiques et intellectuels de toute l'Europe. Selon Philippe Baudouin et Mireille Berton, Edison, s'inscrivant dans un mouvement plus vaste d'accroissement des manifestations spectrales rendues possibles par les technologies modernes de reproduction du son et de l'image⁹² », envisageait le phonographe « comme une technique qui permet de conserver 'les derniers adieux d'un mourant ou les paroles d'un parent que l'on aime', et de les faire revenir indéfiniment, telles des âmes errantes⁹³ ». Ce procédé était permis par la dimension électrique que conférait l'enregistrement à la voix et au corps. Cette technologie nouvelle offrant la possibilité de fixer le son et de le reproduire renforce et nourrit les aspirations à ce contact avec les défunts. De façon comparable, la photographie permet, avec un succès peut-être seulement relatif, d'invoquer comme d'évoquer un événement passé et ses spectres. L'enregistrement sonore offre en revanche la possibilité de répéter à loisir un instant pourtant éphémère, de faire résonner à nouveau des voix surgies du passé, les « voix des morts⁹⁴ ».

Roland Barthes dans *La chambre claire*, montre comment l'acte de poser pour un photographe revient pour lui à vivre « une micro-expérience de la mort⁹⁵ ». En étant ce « sujet qui se sent devenir objet », il « devien[t] vraiment spectre⁹⁶ ». En est-il de même pour l'enregistrement sonore ? Si l'on peut reconnaître le caractère spectral d'une archive sonore – il s'agit d'une voix surgie du passé, ne peut-on en dire, contrairement à la photographie, qu'elle nous donne accès plutôt à une micro-expérience de vie ? À travers la voix, le souffle d'une personne, la temporalité du son lui-même, incompressible à la durée du temps de lecture, l'enregistrement, comme la photographie, « répète mécaniquement ce qui ne pourra jamais plus

91 Henry Sapoznik, *Liner notes of Cantors Klezmerim & Crooners 1905-1953: Classic Yiddish 78s From the Mayrent Collection*, United Kingdom, JSP Records, 2009, vol. 3, p. 9.

92 Philippe Baudouin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1 juin 2015, no 76, p. 66-93. Les auteurs citent dans ce passage « Acoustique. Perfectionnements apportés au phonographe de M. Edison, note de M. Gouraud », dans les *Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, séance du 23 avril 1889, t. 108, p. 844.

93 *Ibid.*

94 Jonathan Sterne, « A Resonant Tomb » dans *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press Books, 2003, p. 287.

95 Roland Barthes, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 30.

96 *Ibid.*

se répéter existentiellement⁹⁷ ». Si, pour Barthes, l'événement capturé par la photographie « ne se dépasse jamais vers autre chose⁹⁸ », en est-il autant du moment capturé sur la bande magnétique, les sillons du disque ou le support numérique par l'action même d'enregistrer ? La nature même de l'enregistrement par rapport à la photographie ne modifie-t-elle pas la nature de ce qui peut en être archivé ? La temporalité de l'enregistrement ne permet-elle pas au contraire à l'événement capturé d'être ravivé ?

Philippe Baudouin et Mireille Berton présentent le « véritable paradoxe » que constitue l'appareil d'Edison « en inscrivant la voix sur la feuille d'étain qui recouvre le cylindre » : « la technique phonographique participe d'une mise en scène de notre propre finitude. Au fond, les fantômes qu'elle fait entendre sont peut-être avant tout les nôtres. Non pas des spectres de défunts, mais des 'fantômes de vivants' tels que les envisageait Henri Bergson⁹⁹ ». Ils interrogent ces enregistrements : « Que sont, au fond, ces voix «phonographiées» sinon des phénomènes répondant à une logique de hantise et de revenance¹⁰⁰ ? » Et font appel aux écrits de Charles Grivel : l'appareil permettant d'enregistrer les sons humains « fixe la personne défunte (ou mortelle), enregistre le mort et donc perpétue le vivant témoignage, mais aussi accomplit sa reproduction *in absentia* [...]. Et, en inventant cette forme machinique, je me greffe l'irréparable impression de ma mort¹⁰¹ ».

Dans son chapitre intitulé « A Resonant Tomb » (« Caveau de résonance » [ma traduction]), Jonathan Sterne met en lien l'invention de l'enregistrement sonore avec une certaine idée de la mort prévalant pendant l'ère victorienne aux États-Unis et en Angleterre (où les photographies post-mortem étaient courantes¹⁰²), proposant l'idée que dans ce contexte l'enregistrement était en quelque sorte considéré comme une forme d'embaumement, « un tombeau sonore, offrant l'extériorité de la voix, sans trace de l'intériorité de la conscience¹⁰³ ».

97 *Ibid.*, p. 15.

98 *Ibid.*

99 P. Baudouin et M. Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », *art. cit.*, p. 83. Les auteurs citent Henri Bergson, « "Fantômes de vivants" et "Recherche psychique" » [1913] dans *l'Énergie spirituelle*, Paris, PUF, 1993, pp. 61-84.

100 Philippe Baudouin et Mireille Berton, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », *art. cit.*, p. 83.

101 Charles Grivel, « La Bouche cornue du phonographe », *Appareils et machines à représentation*, Paris, Chez l'auteur, 1988, p. 54.

102 Melissa DeVelvis, *Death, Immortalized: Victorian Post-Mortem Photography*, <https://www.clarabartonmuseum.org/post-mortem-photography/>, 19 février 2019, (consulté le 17 mai 2020).

103 Jonathan Sterne, « A Resonant Tomb », *art. cit.*, p. 290. « The recording is, therefore, a resonant tomb, offering the exteriority of the voice with none of its interior self-awareness ».

Sterne évoque les premiers enregistrements anthropologiques de collecte auprès des peuples amérindiens, comme entreprise de préservation des voix d'une culture mourante.

Durant l'écriture de cette thèse, un événement fait tragiquement écho à cette démarche. Le 2 septembre 2018, un incendie s'est déclaré dans le palais de Saint-Christophe, lequel héberge le Musée national du Brésil, à Rio de Janeiro. Parmi les objets détruits, constituant une perte patrimoniale et historique considérable et incalculable, le fonds linguistique a été perdu. Ce dernier comprenait notamment, selon Wikipédia, « des enregistrements depuis 1958 de chants dans des langues amérindiennes éteintes et une carte ethno-historique-linguistique originale localisant tous les groupes ethniques au Brésil, unique registre existant daté de 1945, ainsi que les références ethnologiques et archéologiques de tous les groupes ethniques au Brésil depuis le 16^e siècle¹⁰⁴ ». L'article évoque aussi la destruction dans l'incendie des enregistrements de musique autochtone effectués sur des cylindres en cire en 1912 par l'anthropologue Edgar Roquette-Pinto qui travaillait pour le Musée national du Brésil (et en devint le Directeur en 1926) auprès du peuple Nambikwara¹⁰⁵ en Rondônia, un état du centre-ouest brésilien frontalier de la Bolivie, où l'on trouve plus de vingt langues autochtones. Le matériau collecté, incluant des enregistrements sonores, fit l'objet d'un ouvrage publié en 1916, *Rondonia*, qui allait devenir un classique de la littérature anthropologique brésilienne.

Ces enregistrements de terrain ethnographiques effectués par Edgar Roquette-Pinto étaient contemporains de ceux effectués par Shloyme An-sky (Solomon Zanvil Rappaport)¹⁰⁶ (1863-1920) lors de la fameuse « Expédition ethnographique juive » de 1912-1914. La description la plus complète et détaillée de l'entreprise menée par An-Sky nous est parvenue à travers les écrits d'Abraham Rechtman (1890-1972)¹⁰⁷. En effet, si le questionnaire extensif

104 « Incendie du musée national du Brésil » dans *Wikipédia*, s.l., 2020, p. consulté le 10 juin 2020.

105 Ce peuple autochtone brésilien du Mato Grosso fut notamment observé par Claude Lévi-Strauss, son épouse Dina Dreyfus et un collègue brésilien, Luís de Castro Faria lors de son expédition de 1938, et sur lesquels il écrivit dans LÉVI-STRAUSS Claude, 1984, *Tristes tropiques*, Paris, Presses pocket.

106 Gabriella Safran et Steven J. Zipperstein, *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, s.l., Stanford University Press, 2006, 580 p ; Gabriella Safran, *Wandering soul: the Dybbuk's creator, S. An-Sky*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

107 Abraham Rechtman, *Yidishe etnografye un folklor zikhroynes vegn der etnografisher ekspeditsye, ongefirt fun Sh. An-Ski*, Buenos Aires, YIVO, 1958, p. 14-15 ; Abraham Rechtman, *The Lost World of Russia's Jews: Ethnography and Folklore in the Pale of Settlement*, traduit par Nathaniel Deutsch et traduit par Noah Barrera, Indianapolis, Indiana University Press, 2021, 320 p. Une partie des archives d'A. Rechtman se trouvent au YIVO (RG 677).

portant sur les croyances et coutumes liées aux différentes étapes du cycle de vie nous est parvenu, seule les réponses ayant trait à la mort a survécu aux destructions du 20^e siècle¹⁰⁸.

Joel (Julius) Engel (1868-1927), musicologue, compositeur, arrangeur et critique, autre membre éminent de l'expédition d'An-Sky, surnommé le « véritable père de la renaissance moderne de la musique juive¹⁰⁹ » par l'historienne de la musique Irene Heskes, fut une des figures centrales du renouveau de la musique en Russie¹¹⁰. Ayant eu connaissance de l'existence des toutes premières collectes auprès des Amérindiens, c'est lui qui avait promu l'adoption du phonographe au sein des expéditions, malgré leur coût, arguant que cette technique permettait une « méthode objective supérieure pour assurer la précision musicale tout en préservant la pleine richesse de l'immédiateté musicale de la musique traditionnelle¹¹¹ ». Selon Loeffler, « son intérêt pour l'appareil remontait à la fin des années 1890, lorsque Evgeniia Lineva, une collègue à la Commission Musicale-Ethnographique de Moscou, avait introduit pour la première fois le phonographe dans les recherches sur le folklore russe. Ancienne star de l'opéra de Saint Petersburg devenue radicale socialiste, Lineva avait passé plusieurs années en exil politique aux États-Unis, popularisant les chansons russes traditionnelles. En 1893, elle rencontra le critique et savant de musique américaine Henry Krehbiel, qui lui avait fait écouter ses enregistrements de chants Indiens américains. À son retour à Moscou en 1896, elle passa les quatre étés suivants à enregistrer des centaines de chansons russes et ukrainiennes traditionnelles, participant à la révolution dans l'étude de la musique populaire¹¹² ».

Mais la comparaison des démarches entre les collectes amérindiennes et les premières collectes ethnographiques de musique juive ne va pas de soi pour différentes raisons :

1) Si les membres de l'expédition d'An-sky éprouvaient le désir de préserver une culture perçue comme menacée, on ne peut pas tracer de ligne directe entre la conception victorienne de la mort, et celle des Juifs de la Zone de Résidence. Du reste, l'ironie de l'histoire a voulu que la seule partie de l'extensif questionnaire traitant de tout le cycle de vie préparé par An-sky et son

108 « Le questionnaire de l'expédition ethnographique (extraits) », *Cahiers du Judaïsme, numéro consacré à An-Sky, un homme entre les mondes*, 2005-2006, vol. 19, p. 34-61.

109 Irene Heskes, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, Owings Mills, MD, Tara Publications, 1998, p. 12.

110 Walter Zev Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York, NY, Oxford University Press, 2016, p. 123.

111 James B. Loeffler, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, New Haven, CT, Yale University Press, 2010, p. 85.

112 *Ibid.*

équipe qui nous soit parvenue concerne précisément la perception de la mort et les rituels qui l'entoure. Ceci étant, les discours associés à cette nouvelle technologie de l'enregistrement sonore pouvaient tout à fait avoir circulé, et si nous ne nous attarderons pas à vérifier cette hypothèse ici, nous nous garderons aussi de stipuler une quelconque étanchéité culturelle en la matière. Gabriella Safran émet l'hypothèse que c'est davantage les histoires de dybbuk, « dans lesquelles les voix survivent de façon transgressive après la mort de leurs possesseurs » qui fascinaient An-Sky, car elles faisaient écho à son propre travail avec le gramophone¹¹³. G. Safran ajoute que « le fantasme de conquérir la mort jouait un rôle important dans les débuts de l'histoire de l'enregistrement sonore, et An-Sky enregistrerait les gens du shtetl tantôt de bon gré, tantôt contre leur gré, préservant leurs voix afin qu'ils puissent être entendus longtemps après leur mort¹¹⁴ ».

2) S'il existait parfois une dynamique de pouvoir et de classes entre les collecteurs et les informants, les collectes de folklore dans le monde juif d'Europe de l'Est répondait, comme on le verra à un mouvement « vers le peuple », dont une des caractéristiques était le phénomène des *zamlers*, des ethnographes « amateurs », plutôt urbains, qui contribuaient aux collectes ethnographiques dans les campagnes, notamment celles entreprises par le YIVO¹¹⁵. Il s'agissait donc de dynamiques très différentes de celle des anthropologues américains visant à préserver la culture amérindienne, tout en participant du système qui la détruisait, même si on peut nuancer ce contraste en notant que les efforts de réforme de la vie juive au sein même du monde juif au 19^e siècle, tant par l'État que par les réformistes juifs, contribuaient à la disparition de certaines formes d'organisation traditionnelles¹¹⁶.

Pourtant on retrouve dans les deux démarches l'idée de préservation d'une culture perçue comme mourante. Le son comme trace du passé présente un (sinon plusieurs) paradoxe, car l'enregistrement « met à l'épreuve mon écoute non seulement en tant qu'événement, mais en tant

113 Gabriella Safran, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 221.

114 *Ibid.*

115 Sarah Ellen Zarrow, « "Sacred Collection Work" The Relationship Between YIVO and Its Zamlers » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 2016, p. 146-163.

116 Je remercie ici Barbara Kirshenblatt-Gimblett d'avoir attiré mon attention sur les mémoires de Paula Wengeroff, qui y témoigne des tensions culturelles découlant des changements sociaux induits par la *Haskala*, et ce en particulier pour les femmes. Cf. Pauline Wengeroff, *Memoiren einer Grossmutter: Bilder aus der Kulturgeschichte der Juden Russlands im 19. Jahrhundert* (Berlin: M. Poppelauer, 1908-1910) ; WENGEROFF Pauline, *Memoirs of a grandmother: scenes from the cultural history of the Jews of Russia in the nineteenth century*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 2010.

qu'artefact de l'événement. S'il est un antidote à l'oubli total, il s'épanouit avec l'oubli, dans un passé qui s'estompe et se retire¹¹⁷ ». En effet, pour Jonathan Sterne, si l'enregistrement (notamment les enregistrements de terrain ethnographiques) préserve un « grain de voix¹¹⁸ », il transforme aussi – tout comme la photographie – la performance elle-même, conçue et modifiée en vue de sa reproductibilité¹¹⁹. Ces deux modes de capture du passé, l'enregistrement sonore et la photographie, sont des procédés artificiels. Pour Jonathan Sterne, « la chose elle-même telle qu'on l'imagine (cmqs) [n'ayant] jamais été là au moment de l'enregistrement, [celui-ci] est moins un souvenir qu'un moyen mnémotechnique¹²⁰ ».

Walter Benjamin remarque quant à lui dans « L'Oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935) que la reproduction de l'oeuvre d'art se distingue du « *hic et nunc* de l'original », siège de son authenticité, qui « fonde la représentation d'une tradition¹²¹ ». Pour W. Benjamin, la fin du 19^e siècle, qui voit s'ajouter aux procédés techniques de reproduction de l'écrit et de l'image celui du son, marque un tournant. Désormais, la reproduction technique est « en mesure [...] non seulement de s'appliquer à toutes les œuvres d'art du passé et d'en modifier, de façon très profonde, les modes d'action, mais de conquérir elle-même une place parmi les procédés artistiques¹²² ». On en revient donc à cette idée que ce que contient l'enregistrement sonore, dont la durée est incompressible, sa temporalité renvoyant directement au moment qu'il préserve, est néanmoins détaché de la réalité de ce temps. Il implique une décontextualisation, une « indépendance de l'original¹²³ », parce que la reproduction permet d'une part d'« atteindre des réalités qu'ignore toute vision naturelle¹²⁴ » (en l'occurrence, toute audition naturelle), grâce à des procédés comme le ralenti, par exemple, et d'autre part de se « transporter [...] dans des situations où l'original lui-même ne saurait jamais se trouver¹²⁵ ».

Si l'analyse de W. Benjamin s'applique dans son essai à l'oeuvre d'art, on retrouve les caractéristiques qu'il décrit dans l'enregistrement, y compris dans les cas où sa vocation première n'est pas *d'être* une oeuvre d'art, mais de *préserver*, de *fixer* l'oeuvre, et quand bien même la

117 J. Sterne, « A Resonant Tomb », *art. cit.*, p. 319.

118 *Ibid.*

119 *Ibid.*, p. 320.

120 *Ibid.*

121 Walter Benjamin, *Oeuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, traduit par Rainer Rochlitz et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2012, p. 71.

122 *Ibid.*

123 *Ibid.*, p. 72.

124 *Ibid.*

125 *Ibid.*

chose fixée – une chanson populaire, un proverbe ou un conte, un élément de folklore quel qu’il soit – n’est pas nécessairement perçue ou définie comme une œuvre d’art par celui qui effectue la collecte, ou par ses contemporains. Ce facteur d’indépendance de l’original, de rapport indirect à l’événement créé par l’artefact, et la question de sa recontextualisation, ouvre sur la possibilité d’interpréter, de reconstituer la compréhension de ce qu’on entend.

En effet, c’est l’avenir de l’enregistrement sonore qui est donc en jeu, dans une temporalité multiple, ainsi que l’écrit J. Sterne : « L’ethos préservationniste est ainsi, dans un sens, antérieur à la justification scientifique de l’archive : il nous faut collecter la musique du monde, et vite, ou nous ne connaissons jamais ni notre histoire, ni celle de personne ». Sterne se réfère aux travaux de von Hornbostel pour exposer les étapes logiques qui mènent à considérer l’enregistrement dans une triple temporalité : « Nous devons préserver les voix des cultures mourantes afin que nous les ayons (temps linéaire-historique) ; nous devons ensuite préserver les enregistrements eux-mêmes afin que nous puissions les conserver (temps géologique), pour que nous puissions les analyser et les étudier à loisir (temps fragmenté)¹²⁶ ».

L’archiviste comme médiateur, au plus près du vivant

Au sein des *Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings*, archives sonores institutionnalisées au sein des archives plus large et plus ancienne du *YIVO Institute for Jewish Research*, émerge la figure de l’archiviste. Le transfert du YIVO vers les États-Unis en 1941 renvoie à l’histoire de la « brigade papier¹²⁷ », le sauvetage des ouvrages et documents par un groupe d’intellectuels, travailleurs forcés dans le ghetto de Vilna, qui transfigure l’archiviste en héros, et l’archive en artefact sacré. Ces écrivains, savants et poètes eurent à endosser malgré eux et au péril de leur vie le rôle de sauveteurs des archives, et sauveurs de la culture, alors qu’elle subissait une tentative de destruction à la fois physique et spirituelle. Ce qui a été sauvé¹²⁸

126 J. Sterne, « A Resonant Tomb », *art. cit.*, p. 330. « [W]e must preserve the voices of dying cultures so that we have them (linear-historical time); we must then preserve the recordings themselves so that we can keep them (geologic time), so that we may then break them down and study them at our leisure (fragmented time) »

127 David E. Fishman, *The Book Smugglers: Partisans, Poets, and the Race to Save Jewish Treasures from the Nazis*, Lebanon, NH, ForeEdge, 2017, 312 p.

128 Cette partie des collections du YIVO est à présent presque entièrement numérisée et est en cours de mise en ligne sous le nom de *The Edward Blank YIVO Vilna Online Collections*, <https://yivo.org/vilna-collections-project>, consulté le 3 janvier 2021.

alors est remarquable, mais ce qui a été détruit et perdu à jamais comme traces de la vie juive en Europe de l'Est et comme substance de cette culture aux multiples facettes – archives d'écrivains, manuscrits anciens et récents, livres de toutes les époques – est incommensurable.

Cette partie de l'histoire du YIVO fait de ces archives un lieu de savoir particulier, se situant quelque part entre académie et sanctuaire. Ceci étant dit, des questions communes à d'autres archives se sont posées dès la formation du YIVO et jusqu'à aujourd'hui. D'une structure éducative et populaire aux ambitions académiques d'un centre de recherche s'appuyant sur la collecte d'archives, le YIVO a su trouver sa place à la fois dans le monde culturel juif, dans le monde savant de la recherche tout en se distinguant des très nombreux centres d'études juives des États-Unis.

Comme l'exprime Niamh Moore dans l'ouvrage *The Archive Project*, l'archive pensée comme institution fait émerger une éventail de questions. Elle évoque « l'origine et les buts de sa fondation, son mode d'organisation et d'accessibilité, ses financements, ses logiques de préservations et de maintenance, et enfin, le rôle de ses sujets et de ses figures¹²⁹ ». Cette dernière catégorie interroge la fonction et l'identité de l'archiviste comme acteur social de premier ordre des archives : « L'archiviste est principalement considéré ici comme un professionnel dont le rôle est de collecter, d'organiser, de préserver et de fournir l'accès à des documents d'archives. Certains archivistes sont des chercheurs professionnels dans des champs variés de l'histoire et des sciences sociales. En outre, les archivistes peuvent aussi être des amateurs, des membres d'une famille, des enthousiastes et des personnes voulant préserver l'histoire d'organisations, de causes, de familles ou de figures ayant une portée publique¹³⁰ ».

Lorsque les archives sonores sont créées au YIVO au début des années 1980, elles répondent au besoin d'un groupe de jeunes musiciens de redécouvrir la musique de leurs ancêtres. Les archivistes sonores du YIVO, Henry Sapoznik, Jenny Romaine et Lorin Sklamberg, sont tous des musiciens et artistes professionnels influents, qui se sont formés au métier d'archiviste sur le terrain, c'est-à-dire dans les archives mêmes et au contact du matériel – qu'ils ont aussi envisagé non seulement comme source de connaissance pour eux et ceux qui les entouraient, et donc comme un espace de transmission, mais aussi comme un terreau de création possible – au sein des archives et au-delà des archives. Si ces acteurs de la revitalisation de la

129 N. Moore et al., *The Archive Project*, op. cit., p. 159.

130 *Ibid.*

musique yiddish au YIVO et ceux gravitant autour ont été, comme c'est le cas de Henry Sapoznik, Michael Alpert et Zev Feldman, exposés à la culture yiddish et à la langue yiddish vécue comme vernaculaire – ne serait-ce qu'au sein de la famille – ils sont de fait, aux États-Unis, coupés du contexte social et culturel où cette musique n'avait pas seulement une fonction esthétique et artistique, mais aussi religieuse et rituelle. Le YIVO opérait comme un pont entre ces mondes, avec encore présents et actifs alors, des archivistes et chercheurs qui parfois avaient connu le YIVO d'avant-guerre à Vilna¹³¹.

Si ce n'était pas le cas de Chana Mlotek, aussi connu sous le nom d'Eleanor Gordon Mlotek, elle jouait pourtant un rôle de passeur, de médiateur, comme le souligne Mark Slobin¹³², « transformant les étagères de matériaux obtenus difficilement en des plaques tournantes d'activité¹³³ ». Figure majeure de cette transmission, Chana Eleanor Mlotek (1922-2013) fut l'archiviste musicale (« *music archivist* ») du YIVO de 1984 à 2013, après avoir été l'assistante de Max Weinreich, lui-même « figure transitionnelle entre l'Europe et l'Amérique¹³⁴ », entre 1946 et 1951. Elle se démarqua comme une figure majeure et incontournable du renouveau de la chanson yiddish, aux côtés de son mari Yosl Mlotek (1918-2000) qu'elle épousa en 1949.

Comme le montre Mark Slobin, elle formait un pont « entre les générations de Yiddishistes nés en Europe et ceux nés aux États-Unis, entre un public qui avait été élevé en yiddish et la culture *mainstream* américaine, ainsi qu'entre des pratiques savantes et archivistiques et les pratiques communautaires quotidiennes¹³⁵ ». Mais le pont qu'elle formait reliait également les pratiques scientifiques d'Europe de l'Est et celles des États-Unis. Formée en « *folkloristics* » à UCLA (grâce à une bourse du YIVO)¹³⁶, elle s'était ainsi dotée des outils nécessaires à ce rôle de passeur culturel. Au-delà de son activité éditoriale avec la publication de recueils de chansons et de poésie (notamment dans la presse)¹³⁷, et de son rôle de consultante

131 Vilna était le nom yiddish de la ville que nous employons parfois dans ce travail, plutôt que le russe Vilno, ou le lithuanien et nom actuel, Vilnius

132 Mark Slobin, « Eleanor & Chana: The Musical Mediators », *Musica Judaica*, 2013-2014 5774, XX, p. 249-256.

133 *Ibid.*, p. 254 (« Chana turned the shelves of hard-won materials into a hub of activity »).

134 *Ibid.*, p. 249.

135 *Ibid.*

136 Mark L Smith, « UCLA's First Yiddish Moment: Max Weinreich at UCLA in 1948 », *UCLA: The UCLA Center for Jewish Studies*, 13 octobre 2014, Peer Reviewed. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/4bz3j0wz>.

137 Parmi les contribution majeures de Chana Mlotek Eleanor Mlotek, trois recueils de chansons yiddish publiés par le Workmen's Circle (aujourd'hui Workers Circle) sont une source importante et répandue dans les familles et servent aussi de base aux enseignants de par le monde : Eleanor G. Mlotek, *Mir trogn a gezang!: Favorite Yiddish Songs of Our Generation*, New York, Education Dept. of the Workmen's Circle, 1972, 239 p ; Eleanor G Mlotek et Joseph Mlotek, *Pearls of Yiddish song: Favorite folk, art and theater songs*, New York, Workmen's

jusqu'aux tous derniers mois de sa vie, nourrie de sa connaissance encyclopédique des textes aussi bien que des mélodies, elle faisait le lien entre l'érudition européenne et américaine et, comme l'écrit Mark Slobin, guidait « les gens vers l'auteur. Ceci est une autre forme majeure de médiation pour elle : entre la musique et la poésie¹³⁸ ». Surnommée « la Sherlock Holmes de la musique yiddish¹³⁹ », elle était aussi un pont entre les générations, par son rôle de coordinatrice musicale à la colonie de vacances Boiberik¹⁴⁰. Facilitant cette forme de transfert culturel, elle a contribué à faire évoluer les pratiques archivistiques du YIVO en son foyer américain, répandant son savoir encyclopédique sous des formes variées et dans des directions multiples¹⁴¹.

Si les archives (notamment les Archives nationales) sont considérées comme un « lieu de mémoire¹⁴² » par Pierre Nora – et parmi les plus concrets d'entre eux (avec les monuments aux morts, par opposition au « plus abstrait et intellectuellement construit, comme la notion de lignage, de génération, ou même de région et d'« homme-mémoire »¹⁴³ »), les archivistes sont le vecteur essentiel de cette mémoire. Car, comme Jonathan Boyarin l'affirme, « le 'lieu' de la

Circle, 1989 ; Eleanor G Mlotek et Joseph Mlotek, *Songs of generations. Lider fun dor tsu dor: new pearls of Yiddish song*, New York, Workmen's Circle, 1997. En 1970, le couple avaient aussi démarré une colonne bi-hebdomadaire dans le Forverts (« *The Jewish Daily Forward* ») intitulé « Perl fun der Yidisher poezye » (Perle de la poésie yiddish), qui comportait une section « Readers Recall Songs » constituée de contributions de lecteurs qui soumettaient des bouts de chansons dont ils se souvenaient de leur enfance, et Chana et Yosl faisaient des recherches et écrivaient au sujet de ces chansons. Cette colonne donna lieu à une publication : Joseph Mlotek et Eleanor G. Mlotek, *Perl fun der Yidisher poezye*, Y. L. Perets, Tel-Aviv, 1974, 566 p. Les travaux de Chana et son mari Joseph Mlotek fournissent non seulement textes et traductions, mais aussi des notes contextuelles permettant de retrouver les chansons dans d'autres collections.

138 M. Slobin, « Eleanor & Chana: The Musical Mediators », *art. cit.*, p. 253.

139 Chana Gordon Mlotek Biography, <http://mlotekfamily.com/id4.html>, (consulté le 29 juin 2020) ; Chana Mlotek: *The Sherlock Holmes of Yiddish Songs* | Yiddish Book Center, <https://www.yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/the-shmooze/26-chana-mlotek-sherlock-holmes-yiddish-songs>, (consulté le 13 février 2019).

140 Ce rôle fut occupé aussi par Lazar Weiner, Vladimir Heifetz, Fishl Kolko et Joshua Waletzky. Camp Boiberik, nommé d'après le lieu de villégiature fictif inventé par Sholem Aleichem, a été fondé par le Sholem Aleichem Folk Institute. Boiberik, première colonie yiddish laïque aux États-Unis, a été dirigé par le pédagogue Leibush Lehrer de sa création jusqu'en 1964. Fondé dans les années qui suivirent la première-guerre mondiale, la philosophie de la colonie mettait l'accent sur la coopération (par opposition à la compétition) et encourageait une créativité juive, y compris dans des rituels laïcs comme la « fête des peuples » (Felker yontev) qui clôturait la saison, tout en l'inscrivant dans une tradition intellectuelle d'étude, et faisait ainsi la synthèse entre des identités multiples : une identité juive bien enracinée, une identité américaine d'immigrantes et leurs enfants, une identité locale propre à Boiberik, qui faisait office de « foyer culturel » pour beaucoup de ses participants. Eléonore Biezunski, « Creating Songs in a Multi-Cultural Context: "Felker Yontev" at Camp Boiberik », Unpublished, Paper written following a paper presented at the International Conference "Jewish Music and Jewish Identity" at Youngstown University, Ohio, in October 2014. Voir aussi REID Olivia, *Summer of Peace, Love, and Yiddish Song: The Legacy of New York's Camp Boiberik*, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, Folklife Magazine, <https://folklife.si.edu/magazine/camp-boiberik-yiddish-summer-camp>, consulté le 29 juin 2020.

141 M. Slobin, « Eleanor & Chana: The Musical Mediators », *art. cit.*, p. 254.

142 Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 3/1, p. 15.

143 *Ibid.*

mémoire au niveau le plus matériel demeure le cerveau individuel¹⁴⁴ ». Les archives sont en outre un lieu où la mémoire individuelle et la mémoire collective se rencontrent, où l'identité du groupe, de la communauté se négocie.

« [U]ne archive est un lieu où se produisent des processus complexes de 'remémoration' [*remembering*], créant et recréant certains types de savoir social. Nous utilisons des guillemets pour *remémoration* afin de souligner le fait que les processus qui donnent vie au passé dans une archive impliquent bien plus que le simple accès aux documents. À travers l'acquisition, la classification et la préservation, les archives fournissent à ceux qui viennent se renseigner sur le passé un mélange de matériaux, tantôt minutieusement sélectionné et ordonné, tantôt assez désorganisé et arbitraire, à travers lesquels des formes particulières de visions individuelle et sociale sont structurées et produites¹⁴⁵ ».

La position de l'archiviste est donc liminaire. D'un côté, il/elle participe à ce mode de production culturelle que Barbara Kirshenblatt-Gimblett nomme « héritage », c'est-à-dire un « nouveau mode de production culturelle dans le présent qui a recours au passé¹⁴⁶ ». De l'autre, tournés vers le futur, les archivistes doivent anticiper les besoins d'accès futurs, et la façon de rendre cet accès pérenne (catalogues, formats de conservation – physique et digitale...). Dans le prolongement de Niamh Moore, nous considérons ici l'archive comme un processus (« *archive as process*¹⁴⁷ »), et non comme un donné figé. « Le concept d'un imaginaire archivistique suggère que les archives ne sont pas seulement des sites où le savoir des sciences sociales peut être produit (ou les méthodes des sciences sociales peuvent être appliquées), mais aussi que l'imaginaire archivistique est constitutif des possibilités de la fabrication du savoir¹⁴⁸ ». Le présent travail entend présenter cette dialectique entre la fabrication des archives, leur mise en ordre, leur accès, et la production de connaissances, voire au sens large, les productions

144 Jonathan Boyarin, *Remapping Memory: the Politics of Timespace*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 23.

145 Francis Xavier Jr. Blouin et William G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor, Mich, University of Michigan Press, 2007, p. vii.

146 « Heritage is a new mode of cultural production in the present that has recourse to the past. » Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Theorizing Heritage », *Ethnomusicology*, 1995, vol. 39, n° 3, p. 369.

147 Niamh Moore, « Weaving archival imaginaries. Researching community archives » dans *The Archive Project*, *op. cit.*, p. 129.

148 N. Moore et al., *The Archive Project*, *op. cit.*, p. 150. « The concept of an archival imaginary suggests that it is not merely that archives are sites where social science knowledge can be produced (or social science methods can be applied), but also that the archival imaginary is constitutive of the possibilities for knowledge-making ».

culturelles qui en découlent. Ces dynamiques sont, comme le suggère Jacques Derrida, portées par l'action et la réflexion des archivistes vis-à-vis du matériau dont ils sont dépositaires : « L'archiviste produit de l'archive, et c'est pourquoi l'archive ne se ferme jamais. Elle s'ouvre depuis l'avenir¹⁴⁹ ».

L'archiviste émerge donc comme une figure : l'acteur majeur des archives. Il se transforme tantôt en gardien de reliques sacrées, fabricant et cartographe du savoir, serviteur de l'institution et de ses usagers, et dans le cas des archives sonores du YIVO, il est aussi artiste, parfois activiste (sinon politique, du moins culturel). Il s'inscrit en tout cas dans une communauté particulière à l'identité « construite de manière discursive¹⁵⁰ ». Le discours structurant cette identité est en partie celui qu'il est possible de produire à partir des archives, celui que les archives elles-même produisent – qui plus est dans le cas de la culture yiddish qui, partiellement assassinée, peut être retrouvée de façon fragmentaire dans les archives. Cette conception fluide de l'identité, adoptée notamment dans l'étude des transferts culturels, vise à éviter l'écueil essentialiste et permet de saisir « l'identité dans son devenir et de placer son attention sur l'ensemble des processus d'auto-identification à des groupes sociaux¹⁵¹ ».

Suivre les archivistes dans les archives constitue une dimension de l'approche microhistorique, sur laquelle repose en partie l'étude des transferts culturels. L'observation et l'analyse de l'espace des archives et de ses acteurs s'opère donc en variant les échelles, méthode qui « a pour fonction d'identifier des systèmes de contextes dans lesquels s'inscrivent les jeux sociaux¹⁵² », « [c]ar le choix de l'individuel n'est pas pensé comme contradictoire avec celui du social ; il en rend possible une approche différente. Surtout, il doit permettre de saisir, au fil d'un destin particulier – celui d'un homme, celui d'une communauté, celui d'une oeuvre – l'écheveau complexe des relations, la multiplicité des espaces et des temps dans lequel il s'inscrit¹⁵³ ». C'est ce que nous tenterons de faire dans cette thèse, en abordant les archives sonores du YIVO comme un espace formant un système complexe et dynamique, que l'on analysera en adoptant différentes échelles d'observation.

149 J. Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 108.

150 Damien Ehrhardt, *Musique et transferts culturels*, art. cit., (consulté le 27 septembre 2018).

151 *Ibid.*

152 Bernard Lepetit, « De l'échelle en histoire » dans *Jeux d'échelles*, art. cit., p. 81.

153 Jacques Revel, « L'histoire au ras du sol » dans *Le pouvoir au village*, Paris, Gallimard, 1989, p. xii.

I. ASSISES HISTORIQUES ET CULTURELLES

« Combien de yiddishistes faut-il pour changer une ampoule ? [...] Dix. Un(e) pour visser l'ampoule et neuf pour résoudre les problèmes terminologiques ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Di folkloristik: A Good Yiddish Word », *The Journal of American Folklore*, 1985, vol. 98, n° 389, p. 332.

Afin de tenter de répondre à ces multiples interrogations, il semble nécessaire de se retourner quelques instants sur la langue yiddish et son histoire.

1.1. Le Yiddish, un rapide regard à travers le temps

Jean Baumgarten souligne : « Le yiddish désigne la langue vernaculaire des Juifs ashkénazes qu'ils utilisèrent depuis le Moyen Âge jusqu'à nos jours, soit durant presque un millénaire. Elle fut parlée dans les communautés juives d'Allemagne, ainsi qu'en Bohême, Moravie, Pologne, Lituanie, Ukraine et Biélorussie, mais aussi en Alsace, Hollande ou en Italie du Nord, jusqu'au 17^e siècle. À partir du 19^e siècle, le yiddish accompagna les Juifs dans les pays où ils émigrèrent, entre autres, Israël, les États-Unis, le Canada ou l'Amérique du Sud¹⁵⁴ ». Le yiddish fut longtemps associé à des clichés négatifs (désigné comme « jargon »), et régulièrement se sont levés des prophètes pour annoncer la mort imminente du yiddish. Jean Baumgarten poursuit : « Des intellectuels de l'ère des Lumières, les *maskilim*¹⁵⁵, considéraient le yiddish comme une langue de transition, qui serait abandonnée avec la résolution de la 'question juive' ou disparaîtrait de sa belle mort, telle une espèce inadaptée à l'évolution humaine. La fin des migrations ou l'intégration des Juifs dans les sociétés d'accueil devaient sonner le glas d'une langue liée à l'exil des Juifs ashkénazes ou à l'enfermement du ghetto¹⁵⁶ ».

154 Jean Baumgarten, *Le yiddish : histoire d'une langue errante*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 7.

155 Les *maskilim* sont les promoteurs de la Haskala (השכלה) (singulier : *maskil*). La Haskalah est, selon le *Dictionnaire encyclopédique du judaïsme*, « le mouvement juif des Lumières. La Haskalah entretient un rapport direct avec l'émancipation des Juifs qui débute vers la fin du 18^e siècle et s'accompagne de tendances grandissantes à l'acculturation et à l'assimilation » Sylvie-Anne Goldberg et Geoffrey Wigoder (éds.), *Dictionnaire encyclopédique du Judaïsme*, Paris, Cerf, 1993, p. 483).

156 J. Baumgarten, *Le yiddish : histoire d'une langue errante*, op. cit., p. 9-10.

Les étapes de l'émergence de la langue yiddish font toujours l'objet de débats parmi les linguistes. L'hypothèse de l'éminent linguiste Max Weinreich (1894-1964), qui voit dans le Yiddish le résultat de la vie du ghetto médiéval et d'une volonté de repli des Juifs, afin de conserver les modes de vie, les rites religieux et les pratiques singulières, s'oppose à celle de N. Süsskind, pour qui le Yiddish ne serait à l'origine rien d'autre qu'une langue non juive peu à peu formée au gré de l'assimilation linguistique, la dispersion ou l'exil¹⁵⁷. Il est très difficile d'obtenir des statistiques des locuteurs yiddishophones. Selon Baumgarten, « [l]e recensement de Juifs ou des locuteurs des langues juives a toujours posé des problèmes spécifiques, soit en raison d'interdits internes aux communautés, tel que le rejet biblique de tout pointage, soit en raison de l'absence de statistiques précises des Juifs dans les royaumes, empires ou États modernes. De la sorte, leur existence en tant que peuple ou nationalité était niée et ils étaient marginalisés socialement¹⁵⁸ ».

Le yiddish moderne connaît une expansion géographique sans précédent vers les années 1700 et se répartit en grandes aires dialectales : Jean Baumgarten conçoit ces aires d'Est en Ouest, le yiddish occidental (*mayrev yidish*), le plus ancien, revêtant une importance historique, puisqu'il est « intimement lié à l'origine du yiddish¹⁵⁹ » sur les bords du Rhin. Au-delà de ce qu'il définit comme la deuxième aire du yiddish central (*mitl yidish*), qui serait compris « dans un territoire compris entre la Bohême, la partie occidentale de l'Autriche, la Slovaquie, la Hongrie occidentale et le Burgerland¹⁶⁰ », il détermine à l'Est de cette zone l'aire du yiddish oriental, subdivisé en deux sous-groupes : le yiddish oriental du Nord qui englobe la Biélorussie, la Lituanie, la Lettonie, et une partie du Nord-Est de la Pologne, le Nord et l'Est de l'Ukraine et l'Ouest de la Russie, couramment appelé yiddish lithuanien (*litvish*, en yiddish), et ses locuteurs Litvaks (*litvakes*)¹⁶¹. Et le yiddish oriental du Sud, lui-même subdivisé en un rameau occidental (ou selon Dovid Katz « *Mideastern*¹⁶² », dit « polonais »), se trouvant en Pologne, Galicie, Slovaquie orientale, Russie subcarpatique et un rameau oriental (« ukrainien »), s'étendant en Volhynie, Podolie, Bucovine, Moldavie, Transylvanie, Bessarabie, Valachie – ces deux sous-dialectes étant bien distincts. Comme le précise Dovid Katz, une version du système de sons du

157 *Ibid.*

158 *Ibid.*, p. 10.

159 Jean Baumgarten, *Le Yiddish*, Paris, PUF, 1990, p. 27.

160 *Ibid.*

161 Dovid Katz, *Language: Yiddish*, YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Language/Yiddish#id0ek1ae>, (consulté le 27 mai 2020).

162 *Ibid.*

dialecte dit « ukrainien » (ou *galitsyaner*) devint la base pour le standard du théâtre yiddish, tandis que les standards littéraire et académiques ont davantage suivi les dialectes du nord lituanien, et que le dialecte le plus « populaire » est le dialecte dit « polonais¹⁶³ ». Jean Baumgarten précise aussi que « toutes ces limites entre aires dialectales ne recouvrent pas uniquement des variantes phonologiques, lexicales ou syntaxiques, mais aussi des différences dans les rites de synagogue, les pratiques alimentaires, les prononciations de l'hébreu biblique¹⁶⁴ ».

En 1939, le nombre de locuteurs yiddish fut évalué entre dix et douze millions, dont les deux tiers vivaient en Europe de l'Est. À la suite de la destruction du judaïsme européen pendant la Seconde Guerre mondiale, « ces chiffres et les perspectives pour le yiddish furent radicalement transformés. Des six millions qui périrent, une grande majorité étaient des locuteurs du yiddish, et les survivants ont pour la plupart fui l'Europe de l'Est¹⁶⁵ ».

1.2 La « Zone de Résidence »

La « Zone de Résidence » (*Pale of Settlement*) délimitait la partie de la Russie tsariste au sein de laquelle les Juifs étaient légalement autorisés à résider, sauf exception. Il s'agissait d'une partition de la République des Deux Nations (Pologne-Lituanie) (*Polish-Lithuanian Commonwealth*) par l'Impératrice de Russie Catherine II « la Grande » (1762-1796) après des annexions successives qui menèrent à la conquête de ces territoires par l'Empire russe à partir entre 1772 et 1795 et durèrent jusqu'à la Première Guerre mondiale. Ces « Partages de la Pologne¹⁶⁶ » étaient répartis entre le Royaume de Pologne (la Pologne du Congrès) et la Zone de Résidence. Après les Lois de Mai dans les années 1880s, les restrictions quant au lieu de résidence des Juifs devinrent encore plus sévères.

Cette zone, divisée en 25 Provinces, couvrait une surface d'environ 610 000 km², et s'étendait de la mer Baltique à la mer Noire, incluant la Biélorussie, la Lituanie, la Moldavie, la

163 *Ibid.*

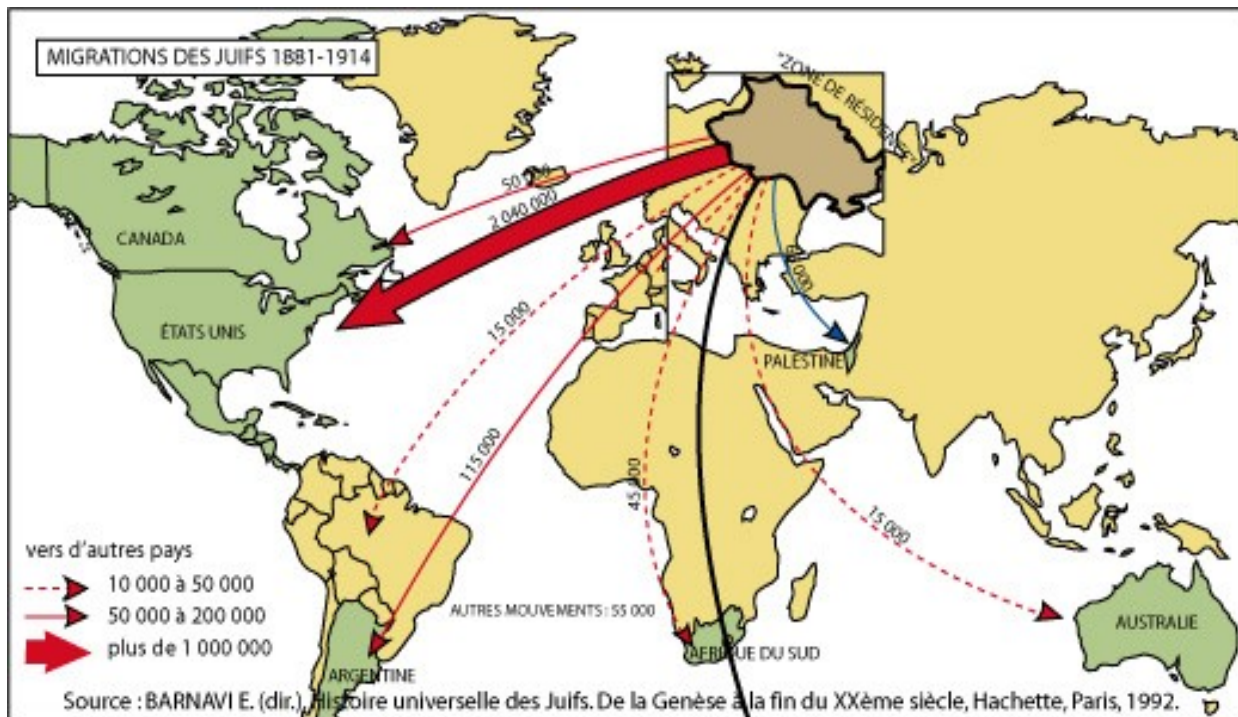
164 Jean Baumgarten, *Le Yiddish*, Paris, PUF, 1990, p. 27.

165 Irene Heskes, *Passport to Jewish Music: Its History, Traditions, and Culture*, USA, Greenwood Publishing Group, 1994, p. 130.

166 *Partages de la Pologne*, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Partages_de_la_Pologne&oldid=176981471, 26 novembre 2020, (consulté le 31 janvier 2021).

majeur partie de l'Ukraine actuelle, une partie de la Lettonie, l'est de la Pologne, et des parties de la Russie occidentale, jusqu'à la frontière russe du Royaume de Prusse (qui deviendra l'Empire Allemand) et celle de l'Empire Austro-hongrois, où les Juifs étaient politiquement émancipés, mais vivaient pour la plupart dans une profonde misère. Selon Gabriella Safran, « La Zone de résidence était destinée à protéger les Chrétiens du centre du pays des Juifs, et au sein de la Zone, une série de lois en constante évolution limitait les contacts des Juifs avec les paysans¹⁶⁷ ».

167 G. Safran, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky*, op. cit., p. 35.



Mouvements migratoires des Juifs entre 1881 et 1914

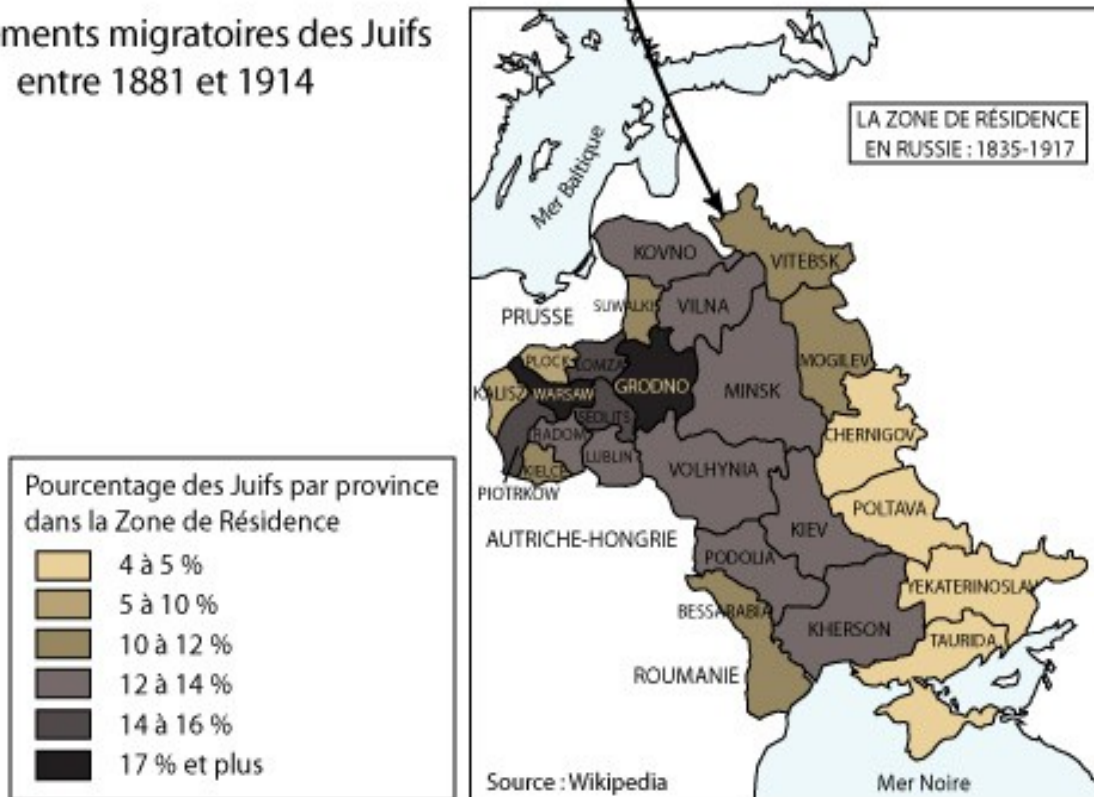


Illustration 2: Carte des mouvements migratoires des Juifs entre 1881 et 1914

Dans l'Empire tsariste de Russie, et plus précisément dans la Zone de Résidence, les Juifs étaient privés de droits politiques, réduits à la misère économique, et habitaient des bourgades (*shtetlekh*, pluriel de *shtetl*¹⁶⁸) ou certains quartiers des grandes villes dans la zone de résidence obligatoire. Contrairement à l'image – créée par une certaine littérature – des Juifs d'Europe orientale habitant des bourgades rurales (dont la structure sociale était en réalité urbaine, malgré leur taille), beaucoup d'entre eux vivaient dans des villes cosmopolites comme Vilna, Minsk, Odessa, Kiev et Kishinev. Comme l'écrit R. H. Rowland, « [l']Empire russe, comme son état successeur, l'Union soviétique, était l'un des états les plus multinationaux au monde. Un des groupes minoritaires le plus important de l'empire était formé par les Juifs, qui comptait environ 5 millions de personnes au tournant du [20^e] siècle, et comptait pour presque la moitié (46%) de la population juive mondiale et 4 % de la population de l'Empire¹⁶⁹ ».

168 Nous préférons dans ce travail le terme de bourgade, traduction neutre du terme *shtetl*, plutôt que le terme yiddish qui s'est chargé, au fil des représentations littéraires, artistiques, nostalgiques et au fil des transferts d'une langue à l'autre, d'une sédimentation de significations et de représentations qui tendent à effacer la réalité historique, sociale, culturelle, politique multiple et complexe du *shtetl*. Pour n'en préserver qu'une image d'Épinal, comme c'est le cas dans le best-seller anthropologique controversé de Mark Zborowski et Elizabeth Herzog *Life Is With People: The Culture of The Shtetl* publié en 1962, qui s'inscrivait déjà dans une tradition de représentation affective du *shtetl* et qui en modela aussi les représentations, notamment aux États-Unis.

Comme Barbara Kirshenblatt-Gimblett l'écrit dans son introduction à ce livre, qu'elle qualifie d'« ethnographie populaire » construit sur un modèle littéraire « produisant le portrait d'une bourgade virtuelle plutôt qu'une description d'une bourgade réelle empirique » (B. Kirshenblatt-Gimblett, « Imagining Europe: The Popular Arts of American Jewish Ethnography » dans Deborah Dash Moore et Selwyn Ilan Troen (eds.), *Divergent Jewish cultures: Israel and America*, New Haven (Conn.), Yale university press, 2001, p. 11), « l'attraction pour le terme *shtetl* était », selon elle, « basée sur plusieurs suppositions problématiques. D'abord, les auteurs identifiaient le *shtetl* à la communauté. Ensuite, ils imaginaient son organisation spatiale en termes d'isolation, d'auto-confinement et d'homogénéité.

Troisièmement, ils l'envisageaient comme hors du temps » (B. Kirshenblatt-Gimblett, « Introduction » dans *Life Is With People: The Culture of The Shtetl*, New York, Schocken Books, 1995, p. 5). Dans son introduction de la traduction française du même ouvrage, Sylvie-Anne Goldberg rejoint ce point de vue de la construction d'un archétype qui ne rend pas compte de la diversité ni des nuances, puisque « [l]e *shtetl* décrit dans cet ouvrage est intemporel, il n'a peut-être jamais existé. [...] Le *shtetl* s'ancre alors dans une sorte d'éternité, atteint presque un mythe » (« Olam, histoire d'un monde » dans *Olam*, Paris, Plon (coll. « Terre Humaine »), 1992, p. 450).

En effet, en tant que *topos*, le *shtetl*, de simple ville à un mot clé des études juives a, selon Jeffrey Shandler qui consacre un ouvrage entier à la déconstruction de ce terme sur-utilisé, « acquit de la signification sur un mode postvernaculaire » (Jeffrey Shandler, *Shtetl: A Vernacular Intellectual History*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2014, p. 2). De nombreux ouvrages portent sur l'étude de la réalité et des représentations de la bourgade juive d'Europe de l'Est, confrontant la réalité historique, sociale, culturelle et politique aux représentations, avec un essor critique à partir des années 2000 : Gennady Estraiikh, *The Shtetl: Image and Reality- Papers on the Second Mendel Friedman International Conference on Yiddish*, 1st edition., Oxford, Routledge, 2000, 192 p. ; Dan Miron, *The Image of the Shtetl and Other Studies of Modern Jewish Literary Imagination*, Syracuse (N.Y.), Syracuse university press (coll. « Judaic traditions in literature, music and art »), 2000, 412 p. ; Antony Polonsky (ed.), *Polin: Studies in Polish Jewry Volume 17: The Shtetl: Myth and Reality*, Liverpool, Liverpool University Press, 2004 ; Steven Katz (ed.), *The Shtetl: New Evaluations*, New York and London, NYU Press, 2007, 296 p. ; Yohanan Petrovsky-Shtern, *The Golden Age Shtetl: A New History of Jewish Life in East Europe*, Reprint Edition., Princeton Oxford, Princeton University Press, 2015, 448 p.

169 Richard H. Rowland, « Geographical Patterns of the Jewish Population in the Pale of Settlement of Late Nineteenth Century Russia », *Jewish Social Studies*, 1986, vol. 48, n° 3/4, p. 207.

Le pouvoir tsariste imposa diverses restrictions à la vie juive, qui amplifièrent le mouvement d'émigration de masse des Juifs de l'Empire russe à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle, principalement en direction des États-Unis. Le succès de l'une de ces restrictions, celle imposant aux Juifs de résider au sein de la Zone de résidence, se reflète dans le fait que 95 % des Juifs de l'Empire y vivaient effectivement, constituant près de 12 % de la population totale. La Zone de résidence fut abolie en 1917.

L'entrée en vigueur dans l'Empire russe de lois discriminatoires connues sous le nom de Lois de mai avait entraîné une vague de pogroms sanglants, poussant deux millions de Juifs paupérisés à l'émigration entre 1881 et 1914. Malgré ce mouvement migratoire massif, la Zone de Résidence demeurait le foyer de la plus importante population juive au monde, marquée par une grande diversité dans les pratiques religieuses et les orientations politiques. Comme l'écrit N. Deutsch, « [I]es membres de différentes sectes hassidiques, les *misnagdim* (Juifs orthodoxes non-hassidiques), les communistes, les socialistes juifs, et les sionistes d'orientations variées habitaient tous les mêmes communautés ; de fait, ils pouvaient même appartenir aux mêmes familles¹⁷⁰ ».

Dans l'Empire russe, les Juifs n'étaient pas seulement confinés à leur lieu de résidence, mais aussi limités dans le choix des professions qu'ils avaient le droit d'exercer. Selon l'article consacré à la Zone de résidence de la Jewish Virtual Library¹⁷¹, ils étaient principalement commerçants (38,6 %) et artisans (35,4%), en particulier tailleurs et cordonniers. Peu d'entre eux avaient accès à l'agriculture. Des quotas limitaient l'accès aux universités. Cet aspect est très important pour comprendre la dynamique des transferts culturels qui s'est opérée au moment de la naissance de l'ethnographie et de l'ethnomusicologie juive. Comme l'écrit Gabriella Safran, du fait que les universités russes imposaient ces quotas, et qu'elles excluaient aussi pour la plupart les femmes, des milliers de Juifs, et parmi eux de nombreuses femmes, avaient déferlé de l'Empire vers les universités d'Europe de l'Ouest¹⁷².

170 Nathaniel Deutsch, *The Jewish Dark Continent: Life and Death in the Russian Pale of Settlement*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2011, p. 1.

171 *The Pale of Settlement*, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/the-pale-of-settlement>, (consulté le 10 octobre 2019).

172 G. Safran, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky, op. cit.*, p. 95.

1.3. Yiddishisme et folklore

Le yiddishisme est la conviction selon laquelle la langue et la culture yiddish sont au centre de l'identité juive. Il a inspiré plusieurs mouvements, notamment le nationalisme diasporique, l'autonomisme, le territorialisme, le folkisme et le bundisme¹⁷³. Dans le sillage du développement des sciences humaines et en particulier de la philologie et de la linguistique au tournant du 20^e siècle, ces courants de pensée ont fortement encouragé l'étude de la langue yiddish et de la société juive yiddishophone d'Europe de l'Est. Dans son ouvrage *Defining the Yiddish Nation, The Jewish Folklorists of Poland*¹⁷⁴, Itzik Gottesman reprend la notion de « communauté imaginée » développée par Benedict Anderson qui renouvelle l'observation du phénomène national sous le prisme de l'anthropologie¹⁷⁵.

Itzik Gottesman affirme que dans le cas du système de représentation des mouvements nationalistes juifs, il existait plusieurs « communautés imaginées ». Pour certains, la langue et la culture yiddish étaient au cœur de cette construction. Itzik Gottesman cherche à comprendre en quoi et dans quelle mesure l'étude du folklore a participé à la formation du processus d'« imagination » d'une nation moderne yiddishophone en Europe de l'Est entre les deux guerres mondiales. Les yiddishistes voyaient dans la langue yiddish le ciment du peuple juif et comme une force qui assurerait son existence continue. C'est seulement après la Conférence sur la langue de Czernowitz en 1908¹⁷⁶, moment clé de la réflexion et de l'action pour établir la langue yiddish comme fondement d'une appartenance nationale, que le terme de « yiddishisme » prend une tournure politique. Les participants y adoptent une résolution affirmant la position du yiddish aux côtés de l'hébreu comme langue littéraire moderne et langue nationale des Juifs. Jusque là, le yiddish avait toujours été plus ou moins considéré comme un jargon, une forme dévoyée de l'allemand, un judéo-allemand, plutôt que comme une langue autonome et singulière.

173 Bund, parti socialiste ouvrier juif laïc, fondé à Vilna en 1897. Voir l'article sur le Bund dans l'Encyclopédie en ligne du YIVO : Daniel Blatman, YIVO | Bund, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Bund>, traduit par David Fachler, (consulté le 21 mai 2020).

174 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation, op. cit.*, p. xi-xii.

175 « Cela rendrait, je crois, les choses plus simples si l'on traitait [le nationalisme] comme s'il appartenait à la même catégorie que la 'parenté' et la 'religion' plutôt qu'à celle du 'libéralisme' ou du 'fascisme' ». Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York, Verso, 2006, p. 5.

176 Czernowitz faisait partie de l'Empire austro-hongrois en 1908, aujourd'hui, la ville est située en Ukraine. Sur la conférence de 1908, dont le centième anniversaire y a été célébré en août 2008, voir : *Shtetl: First Yiddish Language Conference*, <http://www.czernowitz.org/>, (consulté le 25 décembre 2013).

Influence de Herder

Comme le souligne I. Gottesman, il existait pourtant quelques différences majeures caractérisant la démarche nationale juive visant à fonder cette identité historique. En premier lieu, si les folkloristes juifs se fondaient sur l'idée de *Volk* du penseur allemand J. G. Herder, ils ne se référaient pas, en raison de la démographie majoritairement urbaine des Juifs, à la paysannerie, mais à une population vivant surtout dans des villes et des bourgades¹⁷⁷. Ce qui modifiait en profondeur « le type de matériel que les folkloristes collectaient, et les genres qui allaient représenter le 'peuple' juif¹⁷⁸ ».

Herder s'intéressa aussi de près à « l'intersection entre nation et chansons¹⁷⁹ », affirmant que les « véritables 'voix du peuple' étaient audibles dans leurs chansons¹⁸⁰ », idée que l'on retrouve dans l'approche de Ruth Rubin, et jusque dans le titre de sa monographie sur la chanson yiddish *Voices of a People*¹⁸¹, publiée un siècle après les ouvrages de Herder '*Stimmen der Völker in Liedern*' and *Volkslieder* (1778 et 1779), qui marque l'introduction du concept de *Volkslied* (poème ou chanson populaire)¹⁸².

Il existait des écarts entre Herder et les folkloristes juifs, en particulier parce que ces derniers pensaient davantage en terme de classe¹⁸³. Placer la langue et le folklore au premier plan permettait aux intellectuels alors acculturés, vivant dans des capitales culturelles telles que Varsovie ou Odessa, de se rapprocher des Juifs pauvres et des ouvriers, tout en les confortant

177 Il faut cependant garder à l'esprit que la vie des Juifs dans certains quartiers de Varsovie était parfois plus traditionnelle que dans certaines bourgades éloignées de la capitale. B. Kirshenblatt-Gimblett a attiré mon attention sur les écrits de l'historien Jacob Shatzky attestant de cela dans son histoire des Juifs de Varsovie en 3 volumes : *Geshikhte fun yidn in Varshe*, New York, N. Y., YIVO Yiddish Scientific Institute, 1947-1953. En outre, l'ethnographe Friedrich S. Krauss (1859-1938) appelait ses collègues, en 1894, alors que l'émigration massive des Juifs de l'Empire russe se poursuivait depuis déjà près de quinze ans, à effectuer des collectes de folklore auprès des immigrants juifs récemment arrivés, « à la onzième heure », avant qu'il ne soit trop tard, prévoyant l'assimilation culturelle dans leur nouveau contexte d'arrivée, notamment aux États-Unis. Voir Friederich S. Krauss, « Jewish Folk-Life in America », *The Journal of American Folklore*, 1894, vol. 7, n° 24, p. 73.

178 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xiii.

179 Philip Vilas Bohlsman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, Santa Barbara, California, ABC-CLIO, 2004, p. 42.

180 *Ibid.*

181 Ruth Rubin, *Voices of a People: the Story of Yiddish Folksong*, USA, University of Illinois Press, 2000, 566 p.

182 I. Heskes, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, op. cit., p. 8.

183 Sur la question de ce qui constitue le « folk », le « peuple » dans le folklore juif, voir *Vos iz azoyens Yidische etnografye? hantbikhil far zamler*, Vilne, YIVO, 1931, 34 p.

dans l'idée qu'une nation yiddishophone, dont le potentiel créatif se révélait notamment à travers l'usage populaire de la langue, et les chansons, pouvait être une nation comme les autres¹⁸⁴.

Folklore / folkloristique : la terminologie n'est pas une plaisanterie

Dans un article défendant l'usage du terme « folkloristique » face à ses détracteurs, Barbara Kirshenblatt-Gimblett distingue la « folkloristique » – la discipline consistant à étudier le folklore – du « folklore » – le matériau lui-même étudié par la folkloristique, tout en replaçant le terme dans une perspective historique, faisant remonter son usage aux années 1920 à la fois en allemand et en russe, et aux années 1950 dans la littérature anglophone sur le folklore yiddish¹⁸⁵. Rappelant ses propres écrits antérieurs sur la richesse de la terminologie en yiddish autour du folklore et son étude¹⁸⁶, et énumérant les termes : « *folklor, folksshafung, folkskenerishe, folklor-arbet, folklor-forshung, felker-kentenish, folklorist, folk, folksmentsh, etc.* », elle invente la blague suivante : « Combien de yiddishistes faut-il pour changer une ampoule ? [...] Dix. Un(e) pour visser l'ampoule et neuf pour résoudre les problèmes terminologiques ». Elle en conclut que « l'usage de *folklor* et *folkloristik* pour distinguer le matériau de la discipline est bien établi en yiddish et a fait l'objet d'une attentive considération par plusieurs générations de chercheurs soucieux de développer une terminologie précise pour les concepts qu'ils utilisaient dans leurs travaux¹⁸⁷ ».

Pour le spécialiste du folklore Dan Ben-Amos, les difficultés de définition du folklore « résultent de la nature elle-même du folklore et sont ancrées dans le développement historique du concept¹⁸⁸ ». Pour lui, c'est fondamentalement le contexte qui détermine le folklore en tant que tel, lui conférant un caractère « organique, au sens où il fait partie intégrante de la culture¹⁸⁹ ». Pour lui, le folklore peut être « un corpus de savoir, un mode de pensée, ou une sorte d'art. Ces catégories n'étant pas complètement exclusives¹⁹⁰ ». En effet, l'accent mis sur le folklore comme

184 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xx-xxi.

185 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Di folkloristik: A Good Yiddish Word », *The Journal of American Folklore*, 1985, vol. 98, n° 389, p. 331-332.

186 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Problemen fun der yidisher folklor-terminologie », *Yidishe shprakh*, 1972, vol. 31, n° 2, p. 42-47.

187 B. Kirshenblatt-Gimblett, « Di folkloristik », art. cit., p. 332.

188 Dan Ben-Amos, « Toward a Definition of Folklore in Context », *Journal of American Folklore*, 1971, p. 3.

189 *Ibid.*

190 *Ibid.*

un corpus de savoir et un mode pensée renforcerait l'attention portée au contenu du matériau, tandis que le folklore pris comme une sorte d'art s'attacherait aux formes et aux media de transmission. C'est donc par leur contexte social, leur profondeur temporelle (l'ancienneté du matériel) et le moyen de transmission que les folkloristes définissent leur objet par rapport à d'autres phénomènes du même genre. Il précise que ce contexte peut être tantôt « géographique, linguistique, ethnique, ou professionnel¹⁹¹ », avec l'oralité comme moyen de transmission au moins partiel du contenu et une « distillation à travers le moulin du temps¹⁹² ». Pour lui, le folklore examiné en rapport aux phénomènes tels qu'ils existent, dans son contexte culturel, « n'est pas un agrégat de choses, mais un processus – un processus de communication¹⁹³ ». Il explicite cette image par une autre image, reprenant l'amusante analogie de Botkin¹⁹⁴ : « Le folklore peut être 'du vieux vin dans de nouvelles bouteilles' et aussi 'du nouveau vin dans de vieilles bouteilles' mais il n'a jamais vraiment été conçu comme du nouveau vin dans de nouvelles bouteilles¹⁹⁵ ».

Cette approche du folklore fait écho à nos questionnements sur les phénomènes de renouveau et de revitalisation culturels : dans un contexte de renouveau, qu'est-ce qui, dans ce qui est perçu comme la matière du renouveau est ancien ? Qu'est-ce qui est nouveau ? Il est vrai que le caractère du folklore défini comme un processus et non un patrimoine figé neutralise en partie la pertinence de la question ? Mais alors pourquoi faire usage de ces termes « renouveau » et « revitalisation » ? Qu'est-ce qui, dans la culture, semble menacé de disparaître ? Qu'est-ce qui est redécouvert dans les traces du passé et ravivé dans le présent ? Qu'est-ce qui est collecté dans le présent, et réinvesti comme moyen d'expression digne du présent ? Comment la mémoire du groupe s'articule-t-elle à ces événements, ces artefacts, qu'il s'agit tantôt de préserver par la collecte et l'enregistrement, tantôt de représenter, dans un nouveau contexte, malgré la perte de signifiant que ce transfert de contexte implique ? Qu'est-ce qui, dans le matériau collecté, relève de l'individu, et qu'est-ce qui relève du groupe (ex : l'ornementation propre à un(e) interprète, et pour autant « dans le style », « dans l'idiome ») ?

191 *Ibid.*, p. 5.

192 *Ibid.*

193 *Ibid.*, p. 9.

194 B. A. Botkin, *A Treasury of American Folklore*, New York, Crown Publishers, 1944, p. xxi-xxii.

195 D. Ben-Amos, « Toward a definition of folklore in context », *art. cit.*, p. 5.

1.4. Les territoires populaires des *zamlers* : la visée ethnographique aux sources du YIVO

Il s'agit à présent d'exposer les courants fondateurs des archives sonores au sein d'une histoire plus longue, replaçant l'intérêt pour la musique et les collectes de folklore (notamment sous forme d'enregistrements sonores) au sein du monde yiddish dans le contexte intellectuel qui mena à la création du YIVO en 1925. Pour situer la formation des archives sonores du YIVO dans une histoire culturelle et intellectuelle plus vaste, on aura recours à la théorie des transferts culturels (Werner, M. ; Espagne, M. ; Porchasson, C. ; Joyeux-Prunel, B.). On tentera ainsi de montrer comment l'ethnographie juive s'est transposée de l'Europe de l'Est et de la Russie soviétique – notamment entre Varsovie, Saint Petersburg, Kiev et Vilna – aux États-Unis, à partir des premières collectes de musique juive dans le contexte qui précède et accompagne la formation du YIVO au début du 20^e siècle, au contexte qui a vu naître les archives sonores du YIVO en 1982, en lien avec le mouvement de revitalisation de la musique klezmer des années 1970 et 1980.

Les collectes de musique juive, en particulier de chansons, s'inscrivent elles-mêmes dans une histoire qui remonte à la seconde moitié du 19^e siècle, alors que les Juifs, au même titre que les autres nations européennes, cherchent à fonder leur légitimité en tant que nation, et entreprennent à cet effet de collecter leur folklore. Comme le montre I. Gottesman, l'impulsion d'un nationalisme basé sur la langue provient autant de l'intérieur de la communauté intellectuelle juive que du monde non-juif environnant. À l'instar de la langue polonaise comme facteur significatif du nationalisme polonais, le yiddish devint central dans la vision nationaliste yiddishiste¹⁹⁶. La collecte de musique est au fondement des recherches de folklore yiddish et en constituait une de ses branches dès les premières collectes de folklore.

En fondant une forme de science juive (quand bien même elle se distingue de la « science du judaïsme » allemande), d'érudition (*scholarship*) par et pour le monde yiddishophone, le YIVO répondait ainsi à une « injonction d'archives¹⁹⁷ », formulée dans le « *zakhor* » biblique, que Derrida traduit par « à l'avenir, rappelle-toi de te rappeler de l'avenir¹⁹⁸ ». Tout en discutant

196 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xiii.

197 J. Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 120.

198 *Ibid.*

l'interprétation qu'en a fait Yerushalmi¹⁹⁹, Derrida suggère que la création d'archives devient « un moment fondateur de la science comme telle : non seulement l'histoire et la mémoire d'événements singuliers, de noms propres, de langues et de filiations exemplaires, mais la mise en dépôt dans un *arkheion* (qui peut être une arche ou un temple), la consignation dans un lieu de relative extériorité, qu'il s'agisse d'écrits, de documents ou de marques ritualisées sur le corps propre (par exemple les phylactères ou la circoncision)²⁰⁰ ». Si l'identité du peuple se confond pour Derrida dans une certaine mesure avec la fondation de sa science fondée sur l'archive, avec la destruction des locuteurs du yiddish et de la culture dans sa dimension matérielle, l'enjeu de la mission du YIVO liée au souvenir et la construction de l'identité se fait d'autant plus crucial.

L'érudition juive se trouvait donc entre Ouest et Est, entre Berlin et son pendant à Jérusalem (avec la création de l'Université de Jérusalem en 1925) et Vilna, entre « Science du Judaïsme » (*Wissenschaft des Judentum*) et historiographie russe, parfois en opposition épistémologique, voire politique. Le choix de la localisation à Vilna pour le YIVO n'était pas neutre, en cela qu'elle allait entraîner d'autres choix, notamment de méthodes et de présupposés intellectuels, scientifiques et académiques, et allait offrir un tout autre contexte idéologique et identitaire à cette floraison culturelle.

Dans le monde de l'érudition juive d'Europe de l'Est marquée par l'historiographie dubnowienne et les sciences sociales telles qu'elles se développaient en Russie, on assiste à des circulations et des transferts culturels entre des centres tels que Varsovie, avec l'activité de Y. L. Peretz ; Saint-Petersbourg, où J. Engel et S. An-Sky étaient actifs ; Kiev où M. Beregovski travaillait ; et Vilna, bien sûr, comme on vient de le voir. Avec les collectes qui allaient se produire massivement, notamment par l'encouragement et la formation des *zamlers* – les collecteurs – par le YIVO, et à la diffusion de questionnaires permettant à tout un chacun d'effectuer ses propres collectes, on assiste à une extension de ce territoire en direction des bourgades de l'érudition englobant les pratiques de la vie quotidienne, les rituels et les croyances, tout en provoquant dès le moment de la collecte une déperdition de contexte entre le lieu de la collecte et le déplacement du fruit de cette collecte vers un de ces centres urbains.

199 Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor: histoire juive et mémoire juive*, traduit par Éric Vigne, Paris, la Découverte, 1984, 165 p.

200 J. Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 74.

Contrairement à l'idée provenant de la *Wissenschaft des Judentum* (Science du Judaïsme) allemande, selon laquelle « l'histoire comme science était séparée de la politique contemporaine et des influences extérieures²⁰¹ », l'histoire juive en Russie était, selon J. Veidlinger, dès le départ un « geste politique²⁰² » en soi, lié à la défense des droits des Juifs dans l'Empire russe. En effet, les Juifs y subissaient de nombreuses restrictions et discriminations.

En montrant à la fois les transferts culturels entre les idées des Lumières juives (la *Haskalah*) dans l'Empire tsariste et les modifications apportées aux idées de la Science du Judaïsme (*Wissenschaft des Judentum*) lors de leur pénétration dans l'Empire russe avec l'institutionnalisation des sciences sociales à partir de la fin du 19^e siècle, Sylvie-Anne Goldberg affirme, s'appuyant sur l'oeuvre de Dubnov, que « l'histoire des juifs se fait l'instrument d'une lutte nationale pour le regroupement territorial et le maintien des traditions culturelles²⁰³ ». Selon Sylvie-Anne Goldberg, en Russie et en Pologne, « les aspirations au politique étaient profondément modifiées par l'avènement des idéologies révolutionnaires et des luttes des minorités²⁰⁴ », par conséquent « [l]a fondation du Yivo en 1925 [...] marque l'émergence d'une histoire qui, si elle répond aux exigences scientifiques, possède une visée nationale. Loin de servir l'intégration dans une patrie culturelle, la science devait à présent promouvoir un patrimoine qui pour être sécularisé n'en était pas moins spécifique²⁰⁵ ».

Dans son article sur l'évolution de la pensée de l'éminent anthropologue russe Lev Shternberg avant et après la révolution de 1917 et sur son apport à l'ethnographie, notamment juive, Sergei Kan montre l'influence des ethnologues occidentaux, en particulier britanniques, sur l'incorporation de ces nouvelles tendances aux pratiques de l'ethnographie soviétique. Cette influence, tout en étant sensible « [utilise] l'histoire et l'ethnographie juive comme pierre angulaire de l'identité et de la conscience nationale de son propre peuple²⁰⁶ ».

201 Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 2016, p. 5.

202 *Ibid.*

203 Sylvie Anne Goldberg, « Histoire juive, Histoire des Juifs: d'autres approches », *Annales HSS*, octobre 1994, no. 5, p. 1023.

204 *Ibid.*, p. 1022.

205 *Ibid.*

206 Sergei Kan, « "To Study Our Past, Make Sense of Our Present and Develop Our National Consciousness" Lev Shternberg's Comprehensive Program for Jewish Ethnography in the USSR » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 2016, p. 70.

Comme le formule J. Veidlinger, « [l]es ethnographes juifs de Russie qui allèrent vers le peuple à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle participaient aussi à une riche tradition de l'Empire russe, une tradition elle-même fortement influencée par la *Kulturwissenschaft* allemande. Les ethnographes russes adaptèrent la notion de culture développée par le philosophe et historien allemand Johann Gottfried Herder (1744-1803), avec son emphase sur la géographie et la philologie, et, au début du 18^e siècle, apprirent des Allemands la discipline académique de l'étude de terrain²⁰⁷ ». L'idée de la langue comme *Volksgeist*, comme « âme singulière d'une nation²⁰⁸ » et comme le moyen d'une immersion nécessaire dans le passé d'une culture avait été promue par Johann Herder et d'autres philosophes romantiques d'Europe centrale. Elle s'accompagnait de l'idée qu'une identité culturelle commune repose sur la langue et justifie la revendication d'un droit politique à l'auto-détermination, pénétrant ainsi le monde de l'ethnographie²⁰⁹.

Cette démarche ethnographique était motivée par une volonté de préserver une culture déjà perçue comme en péril d'une part, et par des considérations de nature politiques, voire idéologiques, dans le contexte européen du mouvement des nationalités d'autre part. Afin de légitimer leurs revendications nationales, chaque nation cherchait à retrouver son « folklore » – et ce, parfois, dans un passé lointain. Les Juifs, considérés en Europe de l'Est comme une nation à part entière, en faisaient de même. Si le sionisme avait ses défenseurs, il était alors loin d'être la seule solution à être envisagée pour répondre à cette question nationale. Ces revendications nationales venaient certes, dans une certaine mesure, appuyer des enjeux territoriaux (l'État-Nation étant l'un des modèles prédominants, tandis que d'autres propositions, comme le territorialisme, préconisaient la création de territoires autonomes au sein d'autres États, en général des États pluri-nationaux), mais elles étaient aussi identitaires, culturelles et linguistiques.

207 J. Veidlinger (ed.), *Going to the People*, op. cit., p. 4.

208 Dovid Katz, *Words on Fire: The Unfinished Story of Yiddish*, Cambridge, Basic Books, 2007, p. 4-5.

209 « L'idée qu'une conscience partagée d'une identité culturelle fondée sur une langue commune constitue une raison valide, voire irréfutable, de revendiquer le droit à l'auto-détermination politique était devenue un thème récurrent dans les revendications pour un état séparé ». Frederick M. Barnard, *Herder on Nationality, Humanity, and History*, Montréal, McGill Queen's University Press, 2003, p. 17.

1 Anthropologie et ethnographie juive naissante

Avec la reconnaissance du yiddish comme langue nationale, proclamée lors de la conférence de Czernowitz, on assiste selon Sylvie-Anne Goldberg à un tournant qui « signale que la fixation du présent pèse désormais plus que l'analyse du passé, ce dont témoigne, d'ailleurs, l'accent porté sur le recueil du folklore existant dans les différentes provinces²¹⁰ ». Cet ample mouvement de « retour au peuple » était fortement inspiré par les populistes russes, mais aussi par les méthodes de terrain provenant des sciences humaines se développant en Allemagne comme nous l'avons signalé précédemment.

Cette tendance à mettre l'accent sur la culture du présent se retrouve notamment dans la pensée de l'éminent anthropologue russe Lev Iakovlevich (Khayim Leyb) Shternberg (1861-1927). Il avait participé en tant qu'éditeur du questionnaire extensif en yiddish autour du cycle de vie²¹¹ à la fameuse « Expédition ethnographique juive » de 1912-1914 conduite par Shloyme An-sky. En effet, il souhaitait voir se développer, au côté d'un renouveau culturel juif, une « 'nouvelle ethnographie du présent' qui se concentrerait davantage sur le changement que sur les seules traditions²¹² ». En mettant davantage l'accent sur la culture matérielle, la vie quotidienne, les croyances et les rituels des peuples qu'elle étudiait, la Division Ethnographique de la Société Géographique Russe, fondée en 1845-1846 à St. Petersburg, se distanciat de l'anthropologie, « science de la race » naissante en Allemagne, en faveur d'une érudition plus proche de ce qui serait plus tard désigné comme « anthropologie culturelle », dans la lignée de Claude Lévi-Strauss²¹³.

Si An-Sky considérait que le folklore était le « dépositaire des différentes composantes de la conscience nationale²¹⁴ », dans la lignée des compilateurs de la première collection de chansons folkloriques juives, S. Ginsburg et P. Marek, eux-même inspirés par les idées du romantique

210 S. A. Goldberg, « Histoire juive, Histoire des Juifs », *art. cit.*, p. 1023.

211 Ce questionnaire fut imprimé en 1914, mais jamais distribué. Nathaniel Deutsch, « Thrice Born; Between Two Worlds. Reflexivity and Performance in An-Sky's Jewish Ethnographic Expedition and Beyond » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 2016, p. 31. Voir aussi « Le questionnaire de l'expédition ethnographique (extraits) », *Cahiers du Judaïsme, numéro consacré à An-Sky, un homme entre les mondes*, 2005-2006, vol. 19, p. 34-61.

212 J. Veidlinger (ed.), *Going to the People*, *op. cit.*, p. 9.

213 *Ibid.*, p. 8-9.

214 Benjamin Lukin, « An-Sky et le projet de Musée juif », *Cahiers du Judaïsme, numéro consacré à An-Sky, un homme entre les mondes*, 2005-2006, vol. 19, p. 37.

Gottfried Herder, il pensait aussi déjà les sources de la créativité orale populaire, les documents imprimés et les artefacts qu'il avait commencé à rassembler comme des sources d'inspiration artistique ancrées dans la culture juive moderne. Les collections de folklore, incluant aussi de nouvelles œuvres (comme des chansons composées dans le contexte et sur le thème de la Première Guerre mondiale) représentaient en cela elles-mêmes un élément de modernité. Le yiddishisme représenta en tant que tel une forme d'éloignement avec les traditions juives et une entrée dans la modernité par différents angles – les sciences humaines, l'art, la rupture avec la religion de la vieille civilisation juive.

2 Le renouveau musical juif en Russie

Au début du 20^e siècle en Russie, on assiste à un renouveau musical qui serait peut-être comparable (par certains aspects) au renouveau musical qui éclôt six décennies plus tard aux États-Unis. Dans les deux cas, on observe, travaillant de concert, ou du moins, dans un même élan : un groupe de savants, plus ou moins établis dans l'institution universitaire (malgré des discriminations visant les Juifs – différentes mais réelles dans les deux cas), un groupe d'enthousiastes plus ou moins influents, un groupe de musiciens (dans le cas de la Russie, particulièrement des compositeurs) tissant l'assise institutionnelle nécessaire au soutien du mouvement qu'ils engagent. Ils trouvent des appuis financiers auprès d'agences gouvernementales ou de donateurs privés, tout en se produisant dans un centre urbain majeur en relation avec d'autres localités : centres urbains (Saint Petersburg ; Varsovie ; Vilna ; Czernowitz ; Odessa) ou zones plus rurales, notamment dans les régions où les collectes furent effectuées. Dans les deux cas aussi, on voit naître le besoin de collecter, d'organiser et de diffuser le savoir musical, distinguant différentes étapes allant de la collecte de matériel à son organisation sous forme d'archives comme les rouages de ce mécanisme délicat qui permet à un renouveau de rencontrer un certain succès en redéployant les témoignages (les traces) d'une continuité culturelle et en les offrant à une réinterprétation au sens propre comme au sens figuré, et en offrant davantage de légitimité institutionnelle à un groupe créant du matériau neuf à partir d'un corpus existant, qui devient grâce aux archives accessible.

Zev Feldman caractérise la recherche effectuée sur la musique juive, et plus précisément sur la « musique du klezmer » à la fin de l'Empire tsariste comme l'une des directions alors explorée par les chercheurs²¹⁵. Lyudmila Sholokhova²¹⁶, importante figure de la redécouverte et du catalogage de la collection de M. Beregovski à la Bibliothèque Nationale Vernadsky de Kiev, propose un découpage chronologique de cette ethnographie musicale juive naissante : les débuts (1898-1901) ; la popularisation (1901-1911), qui embrasse une période révolutionnaire et de bouillonnement intellectuel dans l'Empire russe ; le renforcement de la base de recherche (1911-1914), qui inclut l'expédition d'An-Sky – dont les archives musicales seront absorbées dans les archives de M. Beregovski. Celles-ci se sont vues dans le contexte pandémique de 2020 réinvesties avec ardeur par un collectif de musiciens et de chercheurs dans la communauté klezmer d'aujourd'hui. Ce phénomène en lui-même serait digne d'une ethnographie contemporaine²¹⁷.

Itzik Gottesman présente en détail les débats agitant les milieux intellectuels et politiques qui forment le berceau des études yiddish du folklore et introduit la figure de Yoysef-Yehude Lerner (1847-1907) : « [T]andis que Dubnow et Zhitlovsky posaient les bases théoriques du yiddishisme, le lien entre idéologie et folklore fut probablement d'abord promu par Yoysef-Yehude Lerner dans son essai sur les chansons yiddish populaires, 'La muse juive : chansons

215 W. Z. Feldman, *Klezmer*, op. cit., p. 123.

216 Lyudmila Sholokhova est aujourd'hui conservatrice de la *Dorot Division* de la *New York Public Library* et a occupé au YIVO les postes de Director of the Library & Associate Director for External Relations in Eastern Europe and Russia (Jan. 2019 – Jan. 2020) ; Director of the Archives and Library (2016 – 2019) ; Head Librarian and Acting Chief Archivist (2014 – 2016) ; Head Librarian (2011 – 2014) ; Yiddish Cataloging and Acquisitions Librarian (2003-2011).

Les principales publications de Lyudmila Sholokhova (ici avec les titres traduits en anglais) : « The Formation and Development of Jewish Musical Folklore Studies in the Russian Empire at the Beginning of the Twentieth Century (in Russian) », Kiev University, 2000 ; *The Sound Archive of Jewish Musical Heritage: the Collection of Phonographic Recordings of Jewish Folklore in the Holdings of the Manuscript Institute: an Annotated Catalogue of Sound Cylinders and Musical and Textual Transcriptions (in Russian: Fonoarkhiv ievreïskoi muzychnoi spadshchyny: kolektsiia fonografichnykh zapysiv ievreïskoho fol'kloru iz fondiv Institutu rukopysu: anotovanyi kataloh fonotsylindriv ta notnykh i tekstovnykh rozshifrovok)*, Kiev, Vernadsky Library, 2001 ; un article sur son propre aïeux « Yehiel Goyzman (Alter Chudnover, 1849–1913): A Klezmer Violinist in Transition from Folk Music to Classical Style Performance », in *Jüdische Musik Als Dialog Der Kulturen = Jewish Music as a Dialogue of Cultures*, edited by Jascha Nemtsov, 43–58. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2013 ; « Zinovi Kiselhof as a Founder of Jewish Music Folklore Studies in the Russian Empire at the Beginning of the 20th Century », in *Klezmer, Klassik, jiddisches Lied: jüdische Musikkultur in Osteuropa*, edited by Karl-Erich Grözinger, 63–72. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag, 2004.

217 Plusieurs projets autour de l'héritage de Moyshe Beregovski ont vu le jour depuis mars 2020, aboutissant à un symposium organisé par Mark Slobin lors du festival Yiddish New York en décembre 2020. Les musiciens, chercheurs et passionnés de klezmer s'étant vus interrompus dans leurs tournées, se sont tournés vers ses sources dont ils avaient pour une part repoussé l'exploration par manque de temps. (Voir conclusion pour une description plus détaillée).

populaires yiddish’, publié dans la revue de Mordkhe Spektor, *Hoyzfraynd* en 1889²¹⁸. Lerner fut un pionnier dans le domaine du théâtre yiddish, du folklore yiddish, ainsi que dans la critique littéraire yiddish²¹⁹ ». Critiquant sévèrement les sionistes (hébraïstes) et les assimilationnistes juifs qui promouvaient l’usage du russe et du polonais, Lerner leur reprochait de s’en prendre systématiquement au yiddish, en en faisant leur « *punching-ball* ». Il considérait que les *maskilim*²²⁰, lorsqu’ils jugeaient le yiddish inapte à l’expression de ‘pensées nobles’ ou de ‘sentiments profonds’, donc à la création poétique, proféraient l’une des pires calomnies que l’on pouvait prononcer à l’encontre du yiddish et prit la défense de la langue dans un article : ‘Ces chants ignorés sont les perles de la couronne’²²¹ ».

Le terme *folkslid*²²², que l’on traduira tantôt par « chanson populaire » tantôt par « chanson traditionnelle », est utilisé abondamment par les poètes qui publient leurs œuvres sous ce titre, notamment, comme le précise Itzik Gottesman, par les auteurs *maskilim* de la fin du 19^e siècle, tels que « le père du théâtre yiddish » Avrom Goldfaden, I. I. Linetski, et le barde Eliakum Zunser²²³, associé aux Broder Zinger²²⁴. Il faut préciser que le mot *lider* peut aussi bien désigner en yiddish une chanson, un chant, un poème ou un *lied*²²⁵. Pour mettre fin à cette confusion, Lerner propose une définition du terme : « Pour la plupart, les auteurs de ces chansons sont inconnus ; les chansons proviennent directement du peuple [*folk*], et c’est la raison pour laquelle

218 Yoysef-Yehude Lerner, « Di yidishe muze : Yidishe folkslider », *Hoyzfraynd*, vol, 2, 1889. Ed. Mordkhe Spektor.

219 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xvii.

220 Sur les *maskilim*, voir note 145.

221 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xviii cite Yoysef-Yehude Lerner, « Di yidishe muze : Yidishe folkslider », *Hoyzfraynd*, vol, 2, 1889, p. 184. Ed. Mordkhe Spektor.

222 Dans sa forme plurielle *folkslider*.

223 Eliakum Zunser (1835-1913) est né à Vilna et a vécu à Minsk. Poète et chansonnier populaire, il est avant tout *badkhn*, (maître de cérémonie, poète improvisateur de mariage), ainsi que dramaturge et poète moraliste. Ses innombrables chansons contribuent à populariser parmi les masses juives les nouvelles idées politiques et sociales de son temps. Installé à New York en 1889, il publie une autobiographie (intitulée *La vie de Zunser écrite par lui-même*, 1905). Il meurt en 1913 à New York, où un immense office mémorial juif est donné en son honneur. Un recueil de ses chansons est publié à titre postume en 1928 : *Selected Songs of Eliakum Zunser*, New York, The Zunser Publishing Co.

224 Les « Broder Zinger » tiraient leur nom de la ville de Brod (environ 90 km au Nord-Est de Lvov/Lemberg), qui était un carrefour commercial entre l’Empire russe et l’Autriche-Hongrie. Les chanteurs de Brod avaient commencé à proposer des prestations solos, pour laisser place à des duos qui leur conféraient un caractère plus théâtral, intégrant de la prose, des introductions parlées et jouées qui présentaient l’essentiel de la représentation, des chansons (parfois en duo), des danses. Peu à peu, ils apparurent lors de tournées et souvent en troupes plus grandes, intégrant des femmes, notamment Pepi Litman. Leurs prestations, souvent satiriques et associées à la Haskalah, puisaient dans la tradition des *badkhn*. Pour en savoir plus, voir PRYZAMENT Shlomo et TURKOW Zygmunt, 1960, *Broder Zinger*, Buenos Aires, Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine (coll. « Poylishe yidntum »), 238 p. et SEIGEL Amanda (Miryem-Khaye), 2019, « Broder Singers. Forerunners of the Yiddish Theater », *Polin Studies in Polish Jewry*, 2019, Jews and Music-Making in the Polish Lands, n° 32, p. 109-124.

225 Yitskhok Niborski et Bernard Vaisbrot, *Dictionnaire Yiddish-Français*, Paris, Bibliothèque Medem, 2002, p. 332.

on les appelle ‘chansons populaires’ [*folksongs*]. Chaque chanson a été créée par le peuple au cours de nombreuses années²²⁶ ». I. Gottesman rapporte un échange entre l’écrivain Sholem Aleykhem et le musicologue Joel Engel (1868–1927) en 1901 : « Sholem Aleykhem soutenait que toutes les chansons écrites pour le peuple en yiddish étaient des chansons populaires, tandis qu’Engel adoptait une vision plus proche de celle de Lerner, à partir d’une approche plus folkloriste²²⁷ ». Engel reconnaissait pour autant que la frontière entre ces deux visions – celle considérant les chansons populaires comme provenant d’une tradition orale ancestrale, et celle qui incluait dans les chansons dites « populaires » des œuvres signées de poètes identifiables – était perméable. Cette frontière reste aujourd’hui encore assez floue, et il n’est pas rare que les chansons soient considérées comme traditionnelles bien qu’elles aient un auteur attribué. Pour I. Gottesman, les deux apports majeurs de Lerner sont d’avoir reconnu de la valeur dans ces chansons d’une part, et d’y voir le reflet de la pensée d’un peuple unifié, d’autre part, étayant l’idée qu’une nation juive existe, et permettant ainsi le développement d’un nationalisme yiddishiste²²⁸. Pour Lerner, l’existence de ces chansons populaires étaient la preuve même que les Juifs yiddishophones formaient bien un peuple. Pour lui, « elles révèlent qu’un peuple vibre et pense exactement comme un individu ; même un groupe peut avoir une tête qui pense, un cœur qui ressent²²⁹ ». Il va même plus loin lorsqu’il qualifie la poésie d’« espace sacré ».

Comme le relate I. Gottesman, dans les années 1890, les cercles intellectuels juifs avaient incorporé le chant populaire yiddish à leurs salons. Ce milieu juif russe était fortement influencé par le mouvement populiste russe et les collectes de chants populaires lors d’expédition, notamment celle d’An-Sky, s’inscrivaient dans ce courant intellectuel puissant et influencera tous les auteurs, notamment An-Sky²³⁰. D’Odessa à Varsovie, des écrivains et intellectuels juifs comme l’historien S. Dubnow et I. L. Peretz, un des écrivains yiddish les plus connus de son temps, se retrouvaient et chantaient des mélodies yiddish et hassidiques jusque tard dans la nuit. « La moitié du temps de ces rassemblements de Shabbat chez Peretz était passé à chanter des

226 Yoysef-Yehude Lerner, « Di yidishe muze : Yidishe folkslider », *Hoyzfraynd*, vol. 2, 1889, p. 184. Ed. Mordkhe Spektor, cité par I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*, p. xviii.

227 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*, p. xviii.

228 *Ibid.*, p. xix.

229 Yoysef-Yehude Lerner, « Di yidishe muze : Yidishe folkslider », *op. cit.*, cité par I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*, p. xix.

230 Dans son article « Une valse du démon et de l’histoire », *L’Homme*, 2010, vol. 3, n° 195-196, p. 78, Sylvie-Anne Goldberg présente une bibliographie sélective incluant l’ouvrage majeur d’An-Sky en russe *Ocherki Narodnoi Literatury* (non traduit en yiddish) écrit en 1894 à St-Pétersbourg et publié en 1914 à Moscou sous le titre de *Narod i Kniga* (= Le Peuple et le Livre).

chansons populaires dans une atmosphère étrangement élevée. L'esprit est forgé dans ce genre d'expérience comme le métal dans la flamme²³¹ », écrit le Docteur Gershon Levin, ami de Peretz. Ce même ami remarquait que l'état d'esprit pendant le chant était « mystique », et que Peretz ressemblait à un *rebbe* (un guide hassidique) entouré de ses hassidim.

L'écrivain I. L. Peretz, usant de sa renommée pour faire du yiddish une langue respectable, collecta des chansons populaires dans les années 1890, et exhorta écrivains et intellectuels à en faire autant. Dans la foulée, Shaul Ginsburg et Peysekh Marek publièrent 376 chansons yiddish populaires en 1901 dans l'un des recueils les plus vastes édités à ce jour, *Yiddishe Folkslider in Rusland*. La publication des textes de ces chansons en langue yiddish avec leur translittération représentait une percée majeure pour les études du folklore yiddish.

La dernière décennie du 19^e siècle vit une augmentation de la publication de collections de chansons yiddish. En 1901, l'anthologie de chansons yiddish publiée par Saul Ginsburg et Peysekh Marek à St. Petersburg devint rapidement, selon Philip V. Bohlman, « le répertoire central pour des formes de nationalisme juif²³² » et allait fournir une source moderne de chansons yiddish vers lesquels les éditeurs se tourneraient pour les quarante ans à venir. L'anthologie de Ginsburg et Marek fut publiée dans la foulée d'un bref article des mêmes auteurs à ce sujet dans la presse juive en 1898 exhortant les lecteurs à la collecte et la préservation des chansons traditionnelle, textes et mélodies, et qui avait provoqué de vive réactions dans la presse et dans les correspondances²³³. Le travail de Ginsburg et Marek allait ouvrir la voie à une cascade d'autres publications, servant de lien entre différentes communautés juives d'Europe et donnant un sens nouveau aux symboles musicaux du nationalisme juif significatifs de façon radicalement nouvelle²³⁴.

Comme le rappelle Zev Feldman, en 1900, Joel Engel et Pesakh Marek avaient participé à l'organisation d'un concert de chansons et danses juives traditionnelles pour la Division Ethnographique de la Société Impériale des Sciences Naturelles, qui « préfigurait les programmes intellectuels qui seraient ceux de la Société de Musique Traditionnelle Juive de Saint-Petersbourg²³⁵ ». En 1908, la Société de Musique Populaire Juive vit le jour, créée par les jeunes

231 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xx.

232 P. V. Bohlman, *The Music of European Nationalism*, op. cit., p. 57.

233 Irene Heskes, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, Owings Mills, MD, Tara Publications, 1998, p. 11.

234 P.V. Bohlman, *The Music of European Nationalism*, op. cit., p. 57.

235 Walter Zev Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, op. cit., p. 123.

compositeurs Mikhail Gnesin, Joseph Achron, Pavel Lvov, Mikhail Milner, Lazare Saminsky, Solomon Rozovsky, Ephraim Shklar et le folkloriste Zinoviy Kiselgof²³⁶ au sein de la Société d'Histoire et d'Ethnographie Juive à Saint Petersburg, elle-même fondée par le fils du Baron Horace Naftali Ginsburg (1833-1909). Engel pris part à la Société de Musique Populaire Juive un peu plus tard, et, avec l'aide de Krein, Shklar, Zhitomirsky, et Zeitlin, ouvrit une branche à Moscou en 1912²³⁷. Selon I. Heskes, les objectifs étaient de collecter et d'arranger des mélodies juives populaires, de présenter des conférences et des performances de ce matériau, d'établir et de maintenir une archive ou une bibliothèque de musique juive, de publier une revue traitant de musique juive et d'encourager la créativité individuelle dans le domaine de la musique juive²³⁸.

L'attitude changeante de la Haskalah²³⁹ vis-à-vis du hassidisme²⁴⁰ se manifesta notamment lorsque Peretz proclama à la Conférence sur la langue de Czernowitz de 1908 que le début de la littérature yiddish remontait aux contes populaires hassidiques : d'ennemi principal de la Haskalah, le hassidisme devint alors considéré par certains comme l'une des sources du folklore, au fondement du nationalisme yiddish. I. Gottesman émet l'hypothèse selon laquelle Noyekh Prilutski se trouvait probablement sous l'influence de Peretz quand il publia son premier recueil composé de chansons yiddish religieuses en 1911. Si les écrits de Peretz emprunts de hassidisme ont eu une influence sur l'oeuvre littéraire d'An-Sky, et que les deux auteurs entretenaient de nombreux échanges sur des questions de folklore, ils ont pour autant tous deux marqué leur temps chacun à leur manière. Tandis que Peretz s'adressait en premier lieu aux Juifs, An-Sky visait un public beaucoup plus large, du fait de son implication dans les mouvements universalistes.

Parallèlement, d'autres initiatives de collectes avaient lieu en Europe, aux États-Unis et en Palestine ottomane. Parmi les folkloristes pionniers qui se sont intéressés à la collecte de chansons yiddish, on peut mentionner le rabbin et folkloriste allemand Max Grunwald (1871–

236 Sur Kiselgof et son rôle dans l'enregistrement de milliers de cylindre lors des expéditions d'An-sky, voir W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. 124-126.

237 *Ibid.*, p. 123 ; I. Heskes, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, *op. cit.*

238 I. Heskes, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, *op. cit.*, p. 28.

239 Haskalah : voir note 145 dans ce travail.

240 Hassidisme : Le hassidisme est un courant du judaïsme né au 18^e siècle en Pologne d'un mouvement populaire inspiré par un homme charismatique, le *Ba'al Shem Tov*. Sa défiance envers les autorités rabbiniques était fondée sur la critique selon laquelle leur autorité religieuse reposait sur un rapport à l'étude devenu trop élitiste. Le hassidisme prône la joie et un accès plus direct au divin accessible au plus grand nombre, par le chant et la danse. Sur le sujet, voir D. Biale, D. Assaf, B. Brown, U. Gellman, S. Heilman, M. Rosman, G. Sagiv, M. Wodziński, *Hasidism: A New History*, Princeton ; Oxford, Princeton University Press, 2017, 896 p. et Marcin Wodziński, *Historical Atlas of Hasidism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2018, 280 p.

1953), qui avait fondé la Société de Folklore Juif à la fin des années 1890 à Hambourg²⁴¹. Contrairement au contexte russe où l'étude du folklore était davantage portée par la revendication de droits autonomes pour les Juifs, pour lesquels la Russie ne pouvait être identifiée à leur nation, la notion de race était un concept central dans le développement du folklore en Allemagne. Opposé à cette catégorie de race, Max Grunwald tentait de faire valoir la notion de peuple (*Volk*) afin de promouvoir l'idée d'une multiplicité culturelle²⁴².

Comme le relate Philip V. Bohlman, Abraham Zvi Idelsohn (1882–1938) entreprit une vaste collecte de terrain en Palestine entre 1908 et 1911 (puis de façon plus sporadique jusqu'à la veille de la Première guerre mondiale), équipé d'un enregistreur de cylindres en cire et soutenu par un financement de l'Académie des Sciences Austro-Hongroise. Idelsohn transcrit ses enregistrements de musiciens juifs Yemenites, Irakiens, Perses, Marocains et d'Asie centrale, qu'il publia en dix volumes intitulés *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* (« *Thesaurus of Hebrew-Oriental Melodies* ») de 1914 à 1932²⁴³. Pour Philip V. Bohlman, « les expérimentations avec l'enregistrement sonore fournissait un nouveau vocabulaire pour imaginer et inventer la nation²⁴⁴ », faisant de « ces enregistrements de terrain de musiciens juifs à Jerusalem des monuments pour un État juif moderne²⁴⁵ ». Ces entreprises de collecte donnèrent lieu à cette publication de dix volumes qui en vinrent à « représenter la nation juive toute entière²⁴⁶ », alors même que le mouvement sioniste prenait de l'essor et que l'antisémitisme montait en Europe centrale.

241 Max Grunwald avait « fondé la *Gesellschaft für Jüdische Volkskunde, Mitteilungen (der Gesellschaft) für Jüdische Volkskunde* (1898–1929) et le *Museum für Jüdische Volkskunde*, tout en publiant un appel à collecter des matériaux, et un questionnaire, en 1896 ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « YIVO | Folklore, Ethnography, and Anthropology » dans *YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*, s.l., Consulted 13 December 2019, 2010, p.

242 Dans son article, Schrire envisage aussi l'évolution de ce conflit d'idées dans le développement des études de folklore juif en Palestine, puis Israël. Dani Schrire, « Max Grunwald and the Formation of Jewish Folkloristics: Another Perspective on Race in German-Speaking Volkskunde » dans Amos Morris-Reich et Dirk Rupnow (eds.), *Ideas of « Race » in the History of the Humanities*, Cham, Springer International Publishing, 2017, p. 127.

243 Israel J. Katz, « Abraham Zvi Idelsohn (1882-1938): A Bibliography of His Collected Writings », *Musica Judaica*, 1975, vol. 1, n° 1, p. 1-32.

244 Philip Vilas Bohlman, *The Music of European Nationalism, op. cit.*, p. 64-65.

245 *Ibid.*

246 *Ibid.*

À New York, Y. L. Cahan²⁴⁷ (1881-1937) introduisit une approche comparatiste qui utilisait la notion « d'authenticité » (*ekhkayt*), visant à montrer que « le folklore yiddish était l'égal des autres folklores du monde²⁴⁸ » en établissant des parallèles textuels entre différentes cultures. Il publia en 1912 les deux premiers volumes faisant apparaître la mélodie aux côtés des textes des chansons. Pour collecter, il commençait à chanter pour entraîner ses informants à chanter eux-mêmes. Ne sachant pas transcrire lui-même les mélodies, Cahan les mémorisait d'abord et les rechantait ensuite lui-même à des tiers capables de les transcrire.

Dans son article sur l'érudition soviétique dans le domaine du folklore yiddish, Chana Eleanor Mlotek²⁴⁹ aborde la question des méthodes de collectes, et notamment de transcription, adoptées par les folkloristes. Elle souligne les dynamiques qui présidaient aux choix quant à la préservation de certains matériaux par rapport à d'autres, du degré de fidélité et de documentation de la collecte elle-même, notamment concernant les « informants » (lieu, date, nom, âge, profession de l'informant), la question du choix des versions à garder. En effet, on observe tantôt souvent un processus de folklorisation, où les variations individuelles viennent s'immiscer dans une conception collective des chansons comme élément d'expression nationale, tantôt des variantes dialectales (auxquelles s'intéressait notamment le journaliste et linguiste Noyekh Prilutski). Les choix qui incombaient au folkloriste concernaient aussi le type de répertoire à privilégier. Des débats eurent lieu autour des chansons révolutionnaires, du caractère érotique de certaines chansons, des chansons de voleurs (collectées notamment par Shmuel Lehman, etc.). Enfin se posait la question de la transcription.

An-sky s'était accompagné de Zinoviï (Zusman) Aronovitsh Kiselgof (1878-1939), une des figures majeures du renouveau musical juif en Russie depuis le début du 20^e siècle qui avait participé à la création de la Société des Musiques Juives Traditionnelles, et qui était en mesure de transcrire les mélodies. Y. L. Cahan quant à lui, s'il fut le premier à considérer l'importance de publier les textes accompagnés de leur mélodie, n'avait pas de matériel d'enregistrement et mémorisait les mélodies pour les dicter ensuite au chantre Henry Rusotto, qui avait lui-même eu

247 Yehude-Leyb Cahan (1881-1937), éminent folkloriste yiddish ; il s'installa à New York en 1904. Il publia *Yiddishe folkslider mit melodyes* à New York chez International Library Publishing Co. en 1912, qui fut réédité en 1930 par les Friends of the Yiddish Scientific Institute, et en 1957 par le Yivo Institute for Jewish Research. Il dirigea la Commission Ethnographique lancée par le YIVO à Vilna en 1925 qui promut un réseau de collections dans le monde entier, publia le matériel, et forma des folkloristes.

248 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xii.

249 Eleanor Gordon Mlotek, « Soviet-Yiddish Folklore Scholarship », *Musica Judaica*, 1977, vol. 2, n° 1, p. 73-90.

une influence sur I. L. Peretz à Varsovie. Beregovski et Idelsohn, qui ont opéré un peu plus tard, transcrivaient eux-même le fruit de leur collecte.

Deux événements viennent conclure ce premier essor de l'érudition yiddishiste concernant le folklore. Il s'agit de la publication de *Der Pinkes* (« La chronique ») en 1913, le premier recueil d'essais d'érudition en plusieurs langues consacré à la philologie yiddish, ainsi que l'Expédition ethnographique juive, dirigée par S. An-sky, considéré par certains comme « le père de l'ethnographie juive²⁵⁰ ». L'Expédition commanditée par le baron Naftali Horace Ginsburg en 1912-1914 fut conduite à travers l'ensemble de la Zone de Résidence.

Pour des intellectuels tels Shloyme An-sky, la démarche ethnographique correspondait à un double mouvement. D'abord le mouvement transnational d'expansion du savoir à l'extérieur de l'Empire, induit par la migration et la fréquentation des universités en Europe de l'Ouest²⁵¹, ensuite un mouvement « vers le peuple », à l'échelle la plus fine de la localité, de la bourgade, microcosme où l'on collectait un savoir local, même s'il était parfois le fruit de migrations. Ce mouvement « vers le peuple » était répandu chez les populistes russes, qui tantôt voyaient dans le peuple un potentiel révolutionnaire, tantôt projetaient en lui une sagesse intrinsèque et imaginaient les masses comme des « gardiens incorruptibles de la tradition²⁵² ». Ce mouvement avait d'ores et déjà mis en avant la dimension de transmission, d'éducation et de formation d'une identité nationale juive qui accompagnait cette démarche, et portait l'espoir que des écrivains, musiciens et artistes trouveraient de l'inspiration dans les matériaux collectés²⁵³. En effet, comme l'écrit I. Zemtsovsky, « le projet ethnographique [d'An-sky] était de résister à la désonorisation²⁵⁴ ».

An-Sky était un personnage éminemment complexe. Comme l'a dit Sylvie-Anne Goldberg, la simple énumération des différents noms et pseudonymes d'An-Sky au cours de sa

250 Jack Kugelmass, « The Father of Jewish Ethnography? » dans *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, 2006, p. 346-360.

251 Notamment celle de Bern en Suisse, qu'il fréquente après plusieurs années à Paris, où s'il ne suivait pas de formation à proprement parler universitaire, il étudiait néanmoins dans un programme formel d'éducation à la pensée politique. G. Safran, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky*, op. cit., p. 72-73.

252 Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People*, op. cit., p. 3. « uncorrupted keepers of tradition ».

253 « YIVO An-ski Ethnographic Expedition and Museum », *YIVO Online Encyclopedia* http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum, (consulté le 21 juillet 2019).

254 Izaly Zemtsovsky, « The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts » dans *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, 2006, p. 204.

vie brosse un tableau de ses multiples facettes²⁵⁵. Né Shloyme Zangwill Rappoport, il fut connu comme un révolutionnaire important sous le de Simyon Akimovitch, et devint célèbre dans le monde yiddish en tant que Shloyme An-Sky. Il écrivit d'abord en russe, puis aussi en yiddish²⁵⁶, notamment un livre relatant ses voyages dans les zones annexées par la Russie pendant la Première Guerre mondiale et ses essais sur le folklore juif²⁵⁷. Sa position « entre deux mondes », comme le sous-titre qu'il donne à sa pièce « Le Dibbuk », écrite à partir de données collectées lors de ses expéditions, et devenue l'une des pièces de théâtre yiddish les plus connues, en fait en quelque sorte un agent de « transfert culturel ».

An-Sky grandit dans une bourgade la région de Vitebsk, Tschachniki, où la vie juive était omniprésente²⁵⁸. Il avait dû interrompre son éducation après le *heder*, l'école juive primaire religieuse, par manque d'argent, et n'avait pu, contrairement à son ami issu d'une famille plus aisé Chaim Zhitlowsky, aller au lycée²⁵⁹. Zev Feldman affirme qu'il parvint à utiliser à la fois « son expertise dans les sources bibliques et talmudiques et en folklore contemporain²⁶⁰ », et discute « sa capacité à utiliser son expérience d'une large culture universelle pour apprécier et articuler les valeurs d'une culture juive traditionnelle particulière²⁶¹ ». I. Zemtovsky souligne pourtant lorsqu'il décrit son « écoute artistique²⁶² » qu'An-sky citait lui-même le Baal Shem Tov dans un article de 1920 : « Une mélodie est comme une confession – et quand un homme se confesse, on se doit de l'écouter²⁶³ ».

Comme le décrit Izaly Zemtovsky, la « division musicale [de l'expédition] qui travailla principalement en Volhynie et Podolie, incluait deux grands chercheurs en musique de la

255 Sylvie Anne Goldberg, « Un monde qui bouillonnait : Solomon Rappoport alias Shoylem An-sky », conférence prononcée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris, 2009. L'enregistrement de la conférence se trouve sur le site Akadem : http://www.akadem.org/sommaire/themes/culture/culture-yiddish/la-litterature/solomon-rappoport-alias-shoylem-an-sky-18-05-2009-7727_446.php, (consulté le 24 juin 2020).

256 Gabriella Safran, *YIVO | Rapoport, Shloyme Zaynvl*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Rapoport_Shloyme_Zaynvl, (consulté le 7 octobre 2019).

257 S. An-Sky, *Gezamelte shriften in fuftsehn bender*, Varsovie, New York, Farlag An-Sky, 1920, 308 p.

258 Dans ses mémoires, l'ami d'enfance d'An-Sky et intellectuel influent Chaim Zhitlowsky décrit ce monde dans lequel ils grandirent tous deux Chaim Zhitlowsky, *Zikhroynes fun mayn lebn*, Dr. Hayim Zhitlovski yubiley komitet, Nyu-York, 1935, p. 14.

259 Gabriella Safran, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 2010, p. 14.

260 W.Z. Feldman, *Klezmer, op. cit.*, p. 127.

261 *Ibid.*

262 I. Zemtovsky, « The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts », *art. cit.*, p. 206.

263 I. Zemtovsky cite ici S. An-Sky, « Mutual Influences Between Christians and Jews », *Jewish Folklore and Ethnology Review* 14, nos. 1-2 (1992), et ajoute en note que « dans cet article, An-sky anticipait l'approche des futurs ethnomusicologues juifs. I. Zemtovsky, « The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts », *art. cit.*, note 4, 470.

période : Joel Engel (1868-1927), compositeur juif et musicologue russe remarqué [« noted »], et Zinovy Kiselgof (1878-1927), pédagogue célèbre et collecteur infatigable de musique yiddish traditionnelle ». L'expédition amassa, entre autre, 1500 chansons traditionnelles et pièces de théâtre, sur plus de 500 cylindres en cire et 1000 mélodies de chants et *nigunim* (mélodies hassidiques sans paroles)²⁶⁴. Selon I. Zemtovsky, « au moins deux autres compositeurs et membres de la Société de Musique Juive Populaire, Lazare Saminsky (1882-1959) et Hayim Kopyt (dates inconnues), étaient aussi impliqués dans le processus de notation (c'est-à-dire de déchiffrer les cylindres phonographiques). Une fois le matériel transféré à Kiev dans les années 1930, le travail de notation fut repris par Moyshe Beregovski (1892-1961). An-sky avait l'ambitieux projet de publier le matériel de l'expédition en quarante volumes, incluant cinq volumes de données musicales (*nigunim*, morceaux de mariage, pièces instrumentales, chansons traditionnelles et musique liturgique) ainsi que des suppléments musicaux aux autres collections. Malheureusement, ce plan ne fut jamais réalisé²⁶⁵ ».

Sans être la première conduite par un folkloriste ou ethnographe juif, cette expédition a certainement inspiré les folkloristes yiddish et la discipline en train d'éclorre par la publicité dont elle a bénéficié et la quantité de matériau collecté. Le Baron Ginsburg ayant financé l'expédition, la démarche de collecter du folklore parvint à obtenir l'approbation d'une classe sociale plus élevée, celle-là même qui trouvait généralement le folklore yiddish embarrassant. Ainsi, en 1914, un nombre de plus en plus important d'érudits yiddish s'étaient tournés vers le folklore, et un plus grand nombre encore de non-spécialistes plaçaient leur intérêt dans la recherche de ses perles. Varsovie rassemblait à cette époque la majorité des recherches sur le folklore yiddish et les trésors collectés y abondaient. Pour les ethnographes juifs, il s'agissait de conserver traditions et folklores, perçus comme des pratiques en voie de disparition dans un monde de plus en plus urbain et industriel. Là, la culture de masse prenait le pas sur les éléments de culture transmis oralement de façon locale.

C'est « dans son effort pour transformer autant d'habitants que possible de la Zone de résidence en *zamlers*, en ethnographes amateurs », nous dit N. Deutsch, « [qu']An-Sky espérait inspirer l'un des plus grands, sinon le plus grand projet d'auto-ethnographie de l'histoire », une entreprise qui serait la fondation d'un grand mouvement de renaissance nationale, ou bien selon

264 I. Zemtowsky, « The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts », *art. cit.*, p. 207.

265 *Ibid.*, p. 207-208

le mot yiddish mis en avant par An-Sky, « *oyfleb* », ou pour user du terme anglo-saxon un « revival²⁶⁶ ». Juste après la Première Guerre mondiale, la Société Historique et Ethnographique juive S. An-Sky fut créée à Vilna afin de poursuivre le travail ethnographique d'An-sky. Le Comité Ethnographique, créé en 1925 au sein du YIVO, allait s'imposer comme un collaborateur incontournable et un concurrent.

3 La Commission Ethnographique du YIVO et les *zamlers*

Le Comité Ethnographique du YIVO fut établi en 1925 au sein du YIVO, en coopération avec la Société Historique et Ethnographique juive S. An-Sky²⁶⁷ qui en partageait le financement. Le Comité Ethnographique du YIVO était déjà « à la fois soucieux de saisir les ‘vestiges’ et d’analyser les processus de modernisation, d’urbanisation et de sécularisation qui avaient présidé à sa création²⁶⁸ ». C’est sur ces bases théoriques et sur ces pratiques savantes particulières que les archives du YIVO ont été établies, et que les collections ont été formées. Cecile Kuznitz montre comment les relations entre cette institution et le YIVO reflétait des « conceptions différentes de la culture juive que les activistes de Vilna cherchaient à préserver et reconstruire²⁶⁹ ».

Le travail du Comité Ethnographique consistait à « préparer et analyser les questionnaires de folklore, la correspondance avec un réseau de centaines de collecteurs bénévoles/amateurs à travers l’Europe, les États-Unis, le Canada, l’Amérique du Sud et d’autres parties du monde, publiant des instructions aux collecteurs, accusant réception du matériel, organisant des cercles de collecteurs dans des villes et bourgades variées, et des concours de la meilleure collecte de folklore. C’était un succès populaire, attirant des centaines de personnes à participer à la mission de documenter leurs communautés²⁷⁰ ». Comme le montre Sarah Zarrow, le YIVO « cherchait à

266 N. Deutsch, « Thrice Born; Between Two Worlds. Reflexivity and Performance in An-Sky’s Jewish Ethnographic Expedition and Beyond », *art. cit.*, p. 30.

267 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*, p. 75.

268 Sarah Ellen Zarrow, « “Sacred Collection Work” The Relationship Between YIVO and Its Zamlers » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People*, *op. cit.*, p. 150.

269 Cecile E. Kuznitz, « An-sky’s Legacy: the Vilna Historic-Ethnographic Society and the Shaping of Modern Jewish Culture » dans *The Worlds of S. An-sky*, *op. cit.*, p. 321.

270 YIVO Institute for Jewish Research | The Edward Blank YIVO Vilna Online Collections, <https://vilnacollections.yivo.org/?ca=/item.php~col=v%7C%7Cid=rg-1.2>, (consulté le 27 juillet 2019).

forger une relation entre les Juifs intellectuels urbains et les Juifs vivant dans les bourgades, quoiqu'en maintenant une distance critique et savante. Le zamler représentait un nouveau type de juif, qui puisait dans le patrimoine tout en s'inscrivant fermement dans le monde moderne²⁷¹ ».

Au milieu du 19^e siècle, les migrations des bourgades vers les villes s'étaient accélérées en raison de l'industrialisation, aidées par la venue des voies de chemin de fer reliant ces bourgades aux villes et entre elles²⁷². Au lendemain de la Première Guerre mondiale, qui avait dévasté nombre de ces bourgades, les savoirs populaires, qu'ils soient urbains, nouvellement urbains en provenance des bourgades, ou des bourgades elles-mêmes, semblaient en voie de disparition. Si les *zamlers* collectaient là où ils vivaient (comme c'était le cas par exemple de Shmuel Lehman, à Varsovie²⁷³), et dans les villes et bourgades des environs, il leur arrivait de circuler pour effectuer leurs collectes, et en cela ils participaient à des transferts culturels entre différents milieux sociaux, quartiers, villes et bourgades – et ce par leur mouvements physiques, et par le contenu qu'ils transportaient au retour de leurs collectes.

Afin d'effectuer ce travail de terrain, des instructions furent publiées pour les collecteurs de folklore amateurs, alors que le YIVO incitait ces initiatives. Itzik Gottesman indique que ces manuels étaient « la bible » des *zamlers*²⁷⁴. Ils étaient en partie basés sur les « Guides à l'enregistrement de matériel de création populaire » préparés par An-Sky pour la Société Historique et Ethnographique juive S. An-Sky. Ces manuels offraient des conseils techniques, comme le détaille Itzik Gottesman²⁷⁵ : transcrire un texte par page, noter le nom, l'âge, la profession, le lieu et la date de naissance, noter exactement tel qu'entendu prononcé. I. Gottesman remarque que la nature orale du folklore était mise en avant, et il était recommandé au folkloriste de ne pas laisser l'informant écrire le texte, et même de s'assurer que le texte n'était pas appris d'une source écrite²⁷⁶.

271 « Appealing to the idea of a disappearing heritage, YIVO attempted to forge a relationship between Jewish urban intellectuals and shtetl Jews, albeit one with a critical and scholarly distance. The zamler stood for a new type of Jew, one who drew from heritage while remaining firmly in the modern world ». S.E. Zarrow, « "Sacred Collection Work" The Relationship Between YIVO and Its Zamlers », *art. cit.*, p. 148.

272 Ces migrations des bourgades vers les villes sont notamment documentées dans les autobiographies récoltées par le YIVO lors des concours d'autobiographies lancés auprès de jeunes de 16 à 22 ans, en 1932, 1934 et 1939. EPYC | Lives | Voices, http://epyc.yivo.org/content/6_1.php, consulté le 31 janvier 2021.

273 Itzik N. Gottesman, *YIVO | Lehman, Shmuel*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Lehman_Shmuel, (consulté le 31 janvier 2021).

274 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*, p. 138 (note 125).

275 *Ibid.*, p. 102.

276 Voir aussi le manuel publié par le YIVO en direction des zamlers *Vos iz azoyns Yidishe etnografye? hantbikhil far zamler*, Vilne, YIVO, 1931, 34 p.

Le YIVO, qui publiait abondamment le fruit du travail de ses chercheurs en langue, littérature, histoire, folklore, économie, psychologie et éducation, avait encouragé un vaste mouvement de collecte auprès d'amateurs, qui envoyaient du matériel qu'ils avaient recueilli auprès de leur communauté locale. Le succès de cette entreprise dépassa les attentes. En 1926, cent *zamlers* avaient, selon C. Kuznitz, envoyés 3000 pièces de folklore²⁷⁷ ». Dovid E. Fishman rapporte qu'en 1929, « il y avait 163 groupes de collecteurs du YIVO à travers l'Europe de l'Est et, en réalité, du monde. Ils envoyaient des chansons traditionnelles, des idiomes, des contes populaires qu'ils enregistraient ou transcrivaient auprès de leurs amis et famille ; ils envoyaient des prospectus, des affiches, des programmes de théâtre que la plupart des gens jetaient simplement ; ainsi que de rares registres manuscrits et documents qu'ils trouvaient en fouillant dans les greniers des synagogues. En encourageant ces collectes volontaires, le YIVO impliqua les masses en tant que participant dans l'entreprise savante²⁷⁸ ».

Tout en se professionnalisant²⁷⁹, les collectes ethnomusicologiques se poursuivirent dans les années 1920 et 1930, notamment par Moyshe Beregovski (1892-1961), pionnier majeur de l'ethnomusicologie juive, dont le travail est selon Zev Feldman, un « produit naturel, une deuxième étape, de la collecte musicale conduite à la fin de l'ère impériale », en même temps qu'un « produit unique du système académique soviétique des débuts²⁸⁰ », notamment par son engagement en tant qu'ethnomusicologue avec du matériel yiddish.

4 L'ethnomusicologie juive d'Union soviétique

On doit notamment à Moyshe Beregovski l'usage du terme « klezmer » pour désigner le style de musique et non pas seulement les musiciens. Entre 1929 et 1947, il était le seul à collecter des enregistrements de musique juive sur des cylindres en cire en Ukraine. La seule

277 C.E. Kuznitz, « An-sky's Legacy: the Vilna Historic-Ethnographic Society and the Shaping of Modern Jewish Culture », *art. cit.*, p. 331.

278 D. E. Fishman, *The Book Smugglers*, *op. cit.*, p. 21.

279 Eleanor Gordon Mlotek, « Soviet-Yiddish Folklore Scholarship », *Musica Judaica*, 1977, vol. 2, no 1, p. 73. Voir aussi W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, note 14, p. 126, renvoyant à I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, *op. cit.*

280 W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. 128.

autre collection comparable et contemporaine est celle de Sofia Magid (1892-1954), qui « travaillait indépendamment de St. Petersburg [...], [et avait] conduit des travaux de collecte majeurs en Biélorussie et en Volhynie » en 1928-1931²⁸¹, se concentrant particulièrement sur la chanson yiddish. Bien que contemporains, il n'existe à ce jour pas de preuve que M. Beregovski et S. Magid aient jamais été en contact²⁸².

Les collections de M. Beregovski, qui font aujourd'hui l'objet d'un intérêt renouvelé²⁸³, restent encore à explorer. On avait cru ses archives détruites pendant la Seconde Guerre mondiale, mais elles ont été retrouvées dans une bibliothèque de Kiev au milieu des années 1990, notamment par Lyudmila Sholokhova²⁸⁴ qui en a catalogué les cylindres de cire et y a consacré sa thèse de doctorat. Mark Slobin affirme qu'en 1946, Beregovski avait amassé 7000 documents musicaux dans ses archives, dont les cylindres provenant des collectes de Z. Kiselgof lors de l'Expédition ethnographique d'An-Sky²⁸⁵, et insiste non seulement sur son ampleur, puisqu'il s'agit d'après lui de « la collecte de terrain la plus importante jamais entreprise pour l'étude de la musique des Juifs d'Europe de l'Est²⁸⁶ », mais aussi sur la qualité du travail ethnomusicologique de Beregovski. Des cinq volumes que Beregovski avait préparé pour la publication, qui comprenait des chants révolutionnaires et de travailleurs, des chansons traditionnelles, des *nigunim* hassidiques, de la musique klezmer et des drames populaires de Pourim, seule une partie a été republiée, incluant des écrits et des musiques collectées, par l'ethnomusicologue américain

281 W. Z. Feldman, *Klezmer*, op. cit., p. 129 (note 11) et Walter Zev Feldman, *The Politics of Listening Music | KlezNorth*, <https://kleznorth.org.uk/the-politics-of-listening-music/?fbclid=IwAR1UErSqH3AzLEEiiri7LEoUNh-1fSNkXBR02VSkRopiZ0y3c8RRcRfNKrI>, (consulté le 1^{er} février 2021).

282 Cette affirmation est le fruit de deux conversations sur le groupe facebook « Beregovski Online Forum », l'une initiée par Craig Judelman le 14 novembre 2020 (<https://www.facebook.com/groups/682669652488243/permalink/834492260639314/>, consulté le 1^{er} février 2021), et l'autre initiée par moi-même le 31 janvier 2021 (<https://www.facebook.com/groups/682669652488243/permalink/884573865631153/>, consulté le 1^{er} février 2021). Lyudmila Sholokhova y affirme n'avoir jamais rencontré de mention du travail de Sofia Magid dans les écrits de M. Beregovski, en dépit du fait que quelques-uns de ces enregistrements de terrain se trouvent à la Bibliothèque Vernadsky de Kiev, où elle apparaît comme collecteur. En revanche, Sofia Magid avait, selon Michael Lukin (dans la conversation du 14 novembre) qui a récemment soutenu sa thèse sur la chanson yiddish (2019), publié deux articles faisant référence et critiquant la recherche de Beregovski.

283 Cf. conclusion.

284 Cf. note 204.

285 Le catalogue en yiddish des manuscrits collectés par Z. Kiselgof fait actuellement l'objet d'un effort de transcription et traduction par l'équipe du Kiselgof-Makonovetsky Digital Manuscript Project, dont je fais partie. Pour en savoir plus sur ce projet, voir le site internet : *KMDMP • Klezmer Institute*, <https://klezmerinstitute.org/kmdmp/>, consulté le 31 janvier 2021. Cf. conclusion.

286 Mark Slobin, « A Fresh Look at Beregovski's Folk Music Research », *Ethnomusicology*, 1986, vol. 30, n° 2, p. 253.

Mark Slobin. En 1981, d'abord, sous le titre *Old Jewish Folk Music*, puis dans un volume augmenté en 2001 consacré à la musique instrumentale *Jewish Instrumental Folk Music*) qui sera revu et corrigé par Kurt Bjorling dans une édition de 2015, et qui vient de faire l'objet d'une nouvelle révision non encore publiée. Les mélodies qui s'y trouvent ont été reprises par des musiciens klezmer actuels, comme Joel Rubin. Les épreuves de l'éditeur du second volume, prévues pour la publication en 1938 et jamais publiées, ont été retrouvées au YIVO (RG 1.2) en 1981²⁸⁷, et font partie du plan de numérisation du YIVO des collections en provenance de Vilna, pour être intégrées aux collections en ligne *Edward Blank YIVO Vilna Online Collections*²⁸⁸, et devraient donc devenir largement accessible aux chercheurs quand ce projet monumental en cours aura complètement abouti.

Il y a beaucoup à dire sur la contribution inestimable de Moyshe Beregovski, qui explique l'engouement dont son héritage fait l'objet aujourd'hui, dont le contexte « pré-soviétique » et soviétique a été analysé par Eleanor Chana Mlotek, et qui permet de comprendre le corpus dont nous disposons maintenant, ainsi que son caractère partiel²⁸⁹. Dans cet article, Chana Mlotek publie notamment une lettre envoyée par Moyshe Beregovski à Ruth Rubin en 1961, où l'on constate que les deux chercheurs avaient été en contact, même s'ils n'avaient pas pu se rencontrer lors de la visite de Ruth Rubin en Union soviétique en raison de l'état de santé de M. Beregovski. On se contentera ici d'inviter le lecteur à explorer davantage les écrits et les collections sonores de Moyshe Beregovski, fondamentaux dans la recherche et dans l'érudition sur la musique klezmer notamment, et bien au-delà.

287 W.Z. Feldman, *Klezmer, op. cit.*, p. 128. On peut entendre Lyudmila Sholokhova raconter la découverte de ce manuscrit au YIVO (et son arrivée semble-t-il accidentel dans les collections), dans le documentaire consacré à Moyshe Beregovski intitulé *Song Searcher*, réalisé par Elena Yakovich et produit par Victorina Petrossiants (VIKO TV company in association with Roman Abramovich), dont une version a été projetée en avant-première lors du festival Yiddish New York 2020.

288 *The Edward Blank YIVO Vilna Online Collections*, <https://yivo.org/Vilna-Collections-Project>, (consulté le 11 juillet 2020).

289 E.G. Mlotek, « Soviet-Yiddish Folklore Scholarship », *art. cit.*

1.5. De centres et de seuils : relocalisations et contextes, transferts culturels et lieux de savoir

On tentera ici d'analyser, à travers l'observation de l'espace particulier des archives sonores du YIVO (au sein des archives plus larges du YIVO), l'impact du nouveau contexte de transplantation des matériaux – les États-Unis, des années 1940 à nos jours. Comment les pratiques liées au savoir, à sa production et à son organisation sont-elles influencées par ces changements majeurs ? Que nous apprennent l'évolution de ces archives sur les approches changeantes de l'ethnographie, de l'ethnomusicologie, des études du folklore et de la performance ?

Nous considèrerons ici les savoirs non pas seulement « du point de vue de leurs contenus, mais [aussi] de celui de leur processus de construction, de circulation et de transmission, à travers des pratiques, des acteurs et des instruments spécifiques²⁹⁰ ». Comme le suggère Christian Jacob lorsqu'il théorise l'étude des « lieux de savoirs », nous observerons ici comment leur inscription dans l'espace les façonne et les éclaire, car « [e]n tant que formes de l'activité humaine, individuelle ou sociale, en tant qu'artefacts résultant de cette activité, les savoirs sont toujours situés, non seulement dans une époque, mais aussi dans des lieux particuliers, qui peuvent leur être dédiés temporairement ou de manière durable²⁹¹ ».

Le terme de « transfert » quant à lui, implique « le déplacement matériel d'un objet dans l'espace » et « 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'accueil²⁹² ». Qu'en est-il de cette circulation dans le monde juif d'Europe de l'Est ?

Rachel Ertel compare la géographie vaste et éclatée de « la culture yiddish et de sa modernité en particulier » avec celle des autres peuples, au-delà même de l'Europe. Elle remarque ainsi que « [s]i la circulation entre les grandes capitales est en Europe le fait d'une couche d'intellectuels, pour les Juifs le déracinement et les migrations sont à la même époque un

290 Christian Jacob, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press, 2014, p. emp. 984.

291 *Ibid.*

292 Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 1999, p. 286 cité par Joyeux-Prunel, B. (2003), p. 152.

phénomène de masse²⁹³ ». Elle souligne que l'unité linguistique de ces échanges intenses permet la construction de « réseaux littéraires et artistiques transnationaux et interpersonnels qui ignorent les frontières étatiques²⁹⁴ ». La conséquence de cette géographie particulière qui reflète l'existence d'un peuple partout minoritaire est la multiplication de ses centres, de ses points nodaux.

1 L'espace du Yiddishland, réseau, co-territorialité, doikayt

Au sein de ces transferts, se pose alors la question des points de passage ; de la centralité par rapport à la marge ; du, ou plutôt *des* centres, des pôles, qui correspondent aux points nodaux de ces déplacements de personnes, d'objets et d'idées. Rachel Ertel propose l'image d'un espace sans centre et qui ne se reflétait pas dans les frontières des cartes politiques :

« La société juive formait un réseau, une constellation de villes, de bourgs, de bourgades qui échappaient aux catégorisations strictement administratives, tout comme le *yiddishland* dans son ensemble échappait aux frontières étatiques. Cette constellation formait un tissu social très cohérent, avec ce paradoxe qu'elle avait des ramifications multiples mais pas de centre. Cette situation explique que l'identification juive ne passait pas exclusivement par la religion mais par une infinité de marqueurs culturels, allant de la gestuelle aux us et coutumes, aux croyances et superstitions, aux structures familiales et à la langue, liturgique bien sûr, mais essentiellement à la langue de communication, le yiddish, qui unissait cette société en se jouant des frontières et des distances²⁹⁵ ».

Cette image idéalisée d'un espace juif qui ne serait pas conditionné par des pratiques sociales, culturelles et politiques ne suffit pas à rendre compte des dimensions de co-territorialité qui construisaient les rapports des Juifs aux territoires qu'ils habitaient en Europe de l'Est. Si l'idée de réseau se comprend dans le contexte d'un espace de la migration, de l'exil, un espace

293 Rachel Ertel, *Brasier de mots*, Paris, Liana Levi, 2003, p. 99.

294 *Ibid.*, p. 99-100.

295 *Ibid.*, p. 45-46.

fragmenté et discontinu, le nationalisme diasporique porté notamment par S. Dubnow, visait à réévaluer le sens de l'être en diaspora en lui conférant une « dimension positive de localisation, temporalité et identification multiples – tout en n'oubliant pas les conditions violentes qui l'avait provoqué²⁹⁶ ». Cette idéologie s'appuyait sur le concept de « doikayt », articulée par le Bund, organisation social-démocrate des ouvrier juifs, « un parti politique socialiste, laïque, yiddishiste, pro-diaspora établi en Russie en 1897²⁹⁷ », qui connaîtra son apogée entre les deux guerres en Pologne. H. Minczeles propose de traduire le terme *doikayt* par le néologisme « ici-tude », qui signifie selon lui « être là, rester sur place, lutter avec les progressistes non juifs, et ce, non seulement en Russie, mais dans tous les pays où les Juifs se sont fixés, désirant y faire souche²⁹⁸ ».

Cette revendication visait clairement à améliorer la situation légale des Juifs dans la Zone de Résidence. Il s'agissait de faire valoir les droits de Juifs, et de tous, là où ils se trouvaient, tout en maintenant leur autonomie culturelle en tant que minorité. Pour Rachel Ertel, c'est « la nature paradoxale de ce réseau social » qui « obligea les révolutionnaires juifs à poser d'emblée la question nationale ». Elle insiste sur la diversité des réponses offertes au sein du monde juif à la question nationale : « Les réponses furent variables et multiples aussi bien au sein du sionisme, beaucoup moins monolithique qu'on ne le conçoit aujourd'hui, du nationalisme culturel et du *Folkspartei* de Simon Dubnow ou encore au sein du parti social-démocrate, le Bund²⁹⁹ ». Ces idées furent fondamentales dans le processus qui menèrent à la création du YIVO. La culture yiddish sous ces multiples facettes et les formes que prenaient l'organisation des Juifs dans les différents contextes nationaux dans lesquels ils se trouvaient dépendaient en partie des pratiques sociales, culturelles et politiques locales, et ne peuvent être réduites à un Yiddishland uniforme et indistinct, à l'instar de l'image d'Épinal reflétée dans *Life is with People*³⁰⁰.

Comme le précise Jeffrey Shandler, « [t]andis que le renouveau de l'hébreu comme langue vernaculaire en vint à être associé particulièrement avec les projets sionistes de créer un nouvel État juif, le yiddishisme était généralement associé à une validation de la vie juive en

296 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Spaces of Dispersal », *Cultural Anthropology*, 1 août 1994, vol. 9, n° 3, p. 339-340.

297 J. Shandler, *Adventures in Yiddishland*, op. cit., p. 36.

298 Henri Minczeles, *Histoire générale du Bund: Un mouvement révolutionnaire juif*, Paris, Editions Austral, 1995, p. 149.

299 R. Ertel, *Brasier de mots*, op. cit., p. 45-46.

300 Voir note 165 sur le *shtetl*.

diaspora, centrée en Europe de l'Est³⁰¹ ». Le yiddish n'était évidemment pas la seule base pour penser les Juifs comme nation. En témoigne la décision prise à la conférence de Czernowitz d'adopter à la fois l'hébreu et le yiddish comme langues nationales, et le fait que de nombreux écrivains écrivaient dans les deux langues, ou dans plusieurs langues, comme c'était par exemple le cas de S. An-Sky. Mais cet engagement pour le développement d'une culture juive dont le yiddish était la sève s'appuyait sur le « caractère indigène³⁰² » du yiddish en Europe de l'Est. Pour Shandler, l'idée même de *doikayt* implique le Yiddishland – comme l'espace imaginaire reflétant l'espace réel où vivaient les Juifs de langue yiddish³⁰³. Pour les yiddishistes, il s'agissait d'élever la langue yiddish, leur langue maternelle, du rang de jargon méprisé à celui de langue vernaculaire, littéraire, politique, scientifique – une langue respectée qui servirait à tous les domaines de la vie.

D'un point de vue linguistique, cette fusion issue à la fois de la présence longue et de la diversité d'un large bassin géographique se manifeste dans la structure dialectale du yiddish littéraire formé au 19^e siècle, comme le montre Max Weinreich³⁰⁴. Et si le yiddish était aussi un vecteur de culture juive non religieuse, il serait bien trop simplificateur d'établir une dichotomie selon laquelle le yiddish serait de l'ordre du laïc et l'hébreu du sacré. La réalité de ce qui unissait les Juifs d'Europe de l'Est entre eux est bien plus complexe. Cet aspect se manifeste notamment dans le développement du hassidisme qui, selon M. Wodziński, « a été conditionné par les caractéristiques spatiales du mouvement, non seulement dans son organisation sociale, mais aussi dans sa vie spirituelle, dans son type de *leadership* et dans son articulation culturelle³⁰⁵ ».

Dans les années 1920 et 1930, le mouvement de « *landkentenish* » (connaissance du pays) prit de l'essor en Pologne, tandis que des mouvements semblables se développaient alors dans toute l'Europe. Il s'agissait de renforcer la fierté nationale juive dans un contexte d'enracinement territorial qui allait de pair avec la co-territorialité inhérente à l'idée de *doikayt*. Ce mouvement tirait sa source d'une part du mouvement polonais *Krajoznawstwo*, signifiant littéralement « connaissance du pays », visant à nourrir l'identité nationale par des randonnées et des

301 J. Shandler, *Adventures in Yiddishland*, op. cit., p. 36.

302 J. Shandler, *Adventures in Yiddishland*, op. cit., p. 35.

303 Shandler se réfère au sujet du concept de « *doikayt* » à l'ouvrage de Ezra Mendelsohn, *On Modern Jewish Politics*, New York, Oxford University Press, 1993, 186 p.

304 Max Weinreich, « The Reality of Jewishness Versus the Ghetto Myth: The Sociolinguistic Roots of Yiddish » dans *To honor Roman Jakobson: essays on the occasion of his 70. birthday*, 11. Okt. 1966. Vol. 1 Vol. 1, The Hague, Mouton, 1967, p. 2210.

305 Marcin Wodziński, *Historical Atlas of Hasidism*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2018, p. 7.

explorations du territoire auquel cette identité venait justement à s'identifier. L'autre source de ce mouvement était, comme le décrit Samuel Kassow, « la révolution culturelle juive³⁰⁶ », qui avait conduit des figures comme l'écrivain Y. L. Peretz et l'historien S. Dubnow à encourager des entreprises de collectes de folklore – ce que le YIVO avait encadré en formant des *zamlers*, comme on l'a vu dans la partie précédente.

En effet, pour Jeffrey Shandler, « la dimension imaginaire du Yiddishland doit être considérée dans le cadre du problème plus large de la langue et du nationalisme propres à l'expérience juive moderne. Dans ses manifestations, la notion de Yiddishland est un produit des idées nouvelles sur le yiddish et sur son rôle dans la vie juive qui émergea en Europe de l'Est au tournant du siècle précédant, idées qui donnèrent naissance à l'émergence du yiddishisme³⁰⁷ ». Cette revendication s'appuie sur la langue et sa dimension territoriale s'appuyait sur une façon totalement différente de penser l'espace.

2 Vilne, « capitale du Yiddishland » et le YIVO, « académie nationale d'un peuple sans état³⁰⁸ »

Ce n'est sans doute pas un hasard si le théoricien des transferts culturels Michel Espagne prend en exemple de ce qu'il nomme « portail sur la globalité³⁰⁹ » Vilnius/Wilna/Wilno comme ville « juive, allemande, polonaise, lituanienne, karaïte et russe à la fois, lieu de dissémination de la culture juive et lieu d'émergence d'une littérature nationale polonaise puis lituanienne³¹⁰ ». Pour lui, l'étude nécessaire des lieux de savoirs s'intéresse – dans le courant historiographique des transferts culturels qu'il représente ici – à la « circulation de systèmes conceptuels qui, en fonction du contexte d'accueil, modifient leur signification³¹¹ ».

306 Samuel Kassow, « Polish Jews and the Landkentenish Movement in the 1920s and 1930s » dans Julia Brauch, Anna Liphardt et Alexandra Nocke (eds.), *Jewish Topographies: Visions of Space, Traditions of Place*, s.l., Ashgate Publishing, Ltd., 2008, p. 243.

307 J. Shandler, *Adventures in Yiddishland*, op. cit., p. 35.

308 Ces deux expressions sont utilisées respectivement dans Cecile E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, op. cit. note 208, p. 254 et dans D. E. Fishman, *The Book Smugglers*, op. cit., p. 21.

309 M. Espagne, « La notion de transfert culturel », art cit, p. 7.

310 *Ibid.*

311 *Ibid.*, p. 6.

Dans le cadre de l’histoire de Vilna, le phénomène de transfert culturel ne se produit-il pas aussi sans que les objets eux-mêmes ne circulent, quand les territoires passent de main en main sous la férule de différents États ou empires ? Entre les deux guerres, après le retrait de l’Allemagne en 1918, la Lituanie est déclarée indépendante. Après une brève domination soviétique, Vilna devient polonaise (Wilno) en 1922. Quel impact ces changements de souveraineté ont-ils sur les pratiques intellectuelles des sciences humaines, et au sein des universités, des bibliothèques et des fonds d’archives ? Nous ne serons certainement pas en mesure de répondre de façon générale à cette question, mais c’est avec cette interrogation à l’esprit que nous chercherons à comprendre l’évolution du YIVO.

Néanmoins, dans notre cas, la transformation en profondeur observée n’est pas seulement le fruit du mouvement des documents et leur transplantation dans un nouveau contexte et une nouvelle conjoncture dans la mesure où la culture d’origine se trouve presque totalement anéantie. Avec cette destruction, les archives deviennent non seulement comme c’est le cas de toutes archives, les fragments de l’histoire, mais dans ce cas aussi les fragments de survivance d’un peuple, rendant possible la mémoire – un processus qui se passe dans le présent – possible de cette histoire. Que se passe-t-il avec la notion de transfert culturel dans le cas d’une migration, certes, mais quand cette migration se double d’un génocide ? Éminemment transnational³¹² déjà dans l’entre-deux-guerre – comme en témoigne l’ambition internationale du YIVO (rapportée par C. Kuznitz³¹³), le monde yiddishophone dont ces archives se voulaient être le cœur national, se trouvaient en même temps amputé brutalement de la moitié de ses locuteurs, assassinés dans le génocide, que Rachel Ertel choisit de nommer l’« anéantissement³¹⁴ ». Ce tarissement de la source européenne de la culture yiddish et la rupture de la circulation entre différents centres aux rayonnements variés qui en a découlé constituent en réalité une autre rupture majeure – la transformation du contexte n’étant pas seulement due à l’arrivée dans un nouvel espace, mais aussi à la destruction de l’espace de départ, créant un fossé encore plus grand entre les documents et leur contexte. Comme l’écrit encore Rachel Ertel,

312 Pour Michel Espagne, « [l]a recherche sur les transferts fait partie des historiographies culturelles transnationales ». *Ibid.*

313 Comme l’écrit Cécile Kuznitz, « le premier principe d’un plan d’organisation formulé en 1927 affirmait que ‘l’Institut Scientifique Yiddish n’est pas une institution locale ; au contraire son travail concerne tous les pays abritant une population juive d’une certaine densité’ ». [note 196: « Bashlosn fun der barutung vegn dem yidishn vinsnshaftlekhn institut, » 15 July 1927, RG 82, folder 2223.] » Cecile E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 137.

314 R. Ertel, *Brasier de mots*, *op. cit.*, p. 308.

« [L]e Yivo [...] estime que le yiddish était la langue vernaculaire d'environ 10 millions de Juifs avant le génocide. L'entreprise d'extermination physique s'est donc accompagnée de l'anéantissement presque total d'une culture.

L'éradication de cette culture dans ses territoires traditionnels a eu des répercussions incommensurables sur les autres centres yiddishophones épargnés par la guerre, tel celui des États-Unis. En effet, la culture yiddish vivait de la symbiose entre l'Europe et l'Amérique, par la circulation de son intelligentsia, de sa presse, de ses troupes de théâtre, de son cinéma et de sa littérature. Quel que fût le pays de leur insertion, les auteurs yiddish publiaient indifféremment à New York, Varsovie, Berlin, Paris, Kiev ou Vilno. La disparition de la culture yiddish d'Europe représente donc, plus qu'une amputation, une remise en cause radicale³¹⁵ ».

Comment la mémoire collective se trouve-t-elle alors affectée par ce déplacement ? Comment réagit ce mouvement migratoire d'une culture qui fonctionne potentiellement avec un pied sur chaque rive si elle est privée d'un de ses membres vivants ? Pour filer cette métaphore corporelle : comment cette culture yiddish se maintient-elle en équilibre lorsqu'elle est amputée de sa « jambe européenne » ? La définition des transferts culturels proposés par Michel Espagne se heurte ici à la dimension de la catastrophe qui affecte le territoire de provenance de ces archives, et se heurte à la question de la vivacité de la mémoire. J. Boyarin écrit : « la mémoire n'est ni quelque chose de préexistant et dormant dans le passé, ni une projection du présent, mais un potentiel d'une collaboration créative entre la conscience du présent et l'expérience ou l'expression du passé³¹⁶ ». Sans doute le concept de « post-mémoire » développé par Marianne Hirsch permettra de résoudre certaines de ces questions (apories, peut-être?) en les dépassant : « La 'post-mémoire' décrit la relation que la 'génération d'après' porte du trauma personnel, collectif et culturel héritée de ceux qui les ont précédés avec les expériences dont ils se « souviennent » seulement à travers des histoires, des images, des comportements parmi lesquels ils ont grandi. Mais ces expériences leur ont été transmises si profondément et de façon tellement affective qu'elles *semblent* constituer leurs propres souvenirs. Le lien de la post-mémoire au

315 *Ibid.*, p. 250.

316 J. Boyarin, *Remapping memory*, *op. cit.*, p. 22.

passé est donc en réalité médiatisé non pas par la mémoire mais par un investissement, une projection et une création imaginatives³¹⁷ ».

Pour I. Gottesman, la vision que les folkloristes juifs adoptèrent dans leur quête de définition d'une nation juive était synchronique, c'est-à-dire qu'ils « envisageaient un Yiddishland aux côtés des nations émergentes dans l'Europe d'après la Première Guerre mondiale³¹⁸ ». Le folklore qu'ils collectaient devait former la base sur laquelle la nation serait définie – s'appuyant donc sur la langue parlée des masses juives, devenant ainsi les agents majeurs de cette construction collective éminemment moderne, nouvelle, à l'opposée de celle qui se fonderait sur la religion ou sur l'hébreu. La question du centre se cristallise ici autour du choix de la langue pour une construction nationale. Alors même que la centralité territoriale ne semble pas être une réponse adéquate à la réalité du vécu de ce peuple en quête de légitimité politique, sa présence en Europe de l'Est, considérée comme « diasporique » aux yeux de la tradition religieuse, s'accompagne d'une idéologie qui vise à améliorer les conditions sociales et à lutter pour plus d'égalité et de justice.

Cette relativité de la notion de centre se manifeste aussi dans les discussions qui menèrent au choix d'établir les quartiers généraux du YIVO à Vilna (on optera ici pour son nom juif), aussi surnommée « la Jérusalem de l'Ouest » ou « *Yerushalayim de Lite* », en tant que centre spirituel et intellectuel du monde juif ashkénaze, où se déployaient simultanément pléthore de mouvements religieux, politiques, littéraires et artistiques. Si l'on ne peut pas faire l'impasse sur ce que Cécile Kuznitz appelle la « mystique de Vilna³¹⁹ », en tant que lieu de floraison d'une culture yiddish moderne ancrée dans les riches traditions du passé et objet d'une véritable exaltation, il faut aussi garder à l'esprit que l'évidence de cette centralité pour le YIVO n'apparaît que rétrospectivement. Cécile Kuznitz l'affirme : les premières discussions, qui durèrent près de trois ans, voyaient plutôt l'Institut se développer à Berlin, où l'Institut avait d'abord été fondé en

317 Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust (Gender and Culture Series)*, New York, NY, Columbia University Press, 2012, p. 5.

318 « In defining a Yiddish nation, the Jewish folklorists' vision was a synchronic one; envisioning a Yiddishland alongside emerging nations in post-First World War Europe. By centering on the Yiddish language, the spoken language of the masses and the tradition-bearers, and not on the Hebrew language or on the religion, the folklorists could more easily have a sense that their collecting was for a new, modern nation with no ancient roots, and that they were important in building the nation. The collected materials, the folklore, would essentially be the basis from which this nation would be defined », I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation: The Jewish Folklorists of Poland*, *op. cit.*, p. 174.

319 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 112.

1925, ou dans une autre grande ville occidentale³²⁰. Du reste, le YIVO maintint des branches à Berlin, Paris et New York³²¹.

Cependant, nombreux furent ceux qui argumentèrent en faveur de Vilna comme ville de choix pour l'établissement du YIVO, reconnaissant dans les quartiers généraux du YIVO l'incarnation de « la relation symbiotique entre l'institut et la cité qu'il avait pris pour foyer³²² » et une certaine idée de la culture juive au carrefour entre religion et sécularisme, entre tradition et innovation, entre centre et périphéries du monde juif. Ainsi, ils s'appuyaient sur l'image de Vilna autant qu'ils en prolongeaient et en renforçaient la portée. Comme l'affirme C. Kuznitz, ceux qui créaient des institutions d'éducation yiddish laïques se concevaient dans la lignée de l'héritage de Vilna comme centre d'étude rabbinique, faisant résonner dans le domaine de l'érudition cette idée du mélange de l'ancien et du nouveau. D'autres allaient même jusqu'à affirmer que les mouvements politiques radicaux étaient les véritables héritiers de cet esprit de Vilna, où, selon Max Weinreich lui-même, la tradition était aussi faite de sa propre subversion³²³. Dans sa préface de l'édition française de *Hitler et les Professeurs* de Max Weinreich, Samuel Kassow écrit :

« La Vilna juive était unique et irremplaçable, habitée, selon les propres termes de Weinreich en 1935, par un 'génie des lieux'. À l'époque de la modernisation du judaïsme d'Europe de l'Est, ses espaces urbains et sa mémoire collective étaient une source d'inspiration puissante pour sa population juive. Vilna, insistait Weinreich, était toute désignée pour relever le défi d'une synthèse de la tradition juive avec une nouvelle culture non religieuse adaptée aux temps présents. Elle avait été le berceau du Gaon de Vilna, le grand savant talmudiste du 18^e siècle. Elle avait aussi vu naître le Bund, le mouvement ouvrier juif, parti marxiste fondé en 1897. Dans la bibliothèque Strashun, l'une des plus riches du monde en terme d'ouvrages consacrés au judaïsme, des communistes et des bundistes côtoyaient dans leurs activités de recherche les rabbins et les étudiants de yeshiva.

S'il existait une nation imaginaire qui méritait le nom de Yiddishland, un pays dont la langue vernaculaire était le yiddish, sa capitale indisputée ne pouvait être que

320 *Ibid.*, p. 113.

321 D.E. Fishman, *The Book Smugglers*, *op. cit.*, p. 20. Aujourd'hui, de ces trois branches, seule celle de New York existe encore, aux côtés de nouvelles branches, qui se sont ouvertes à Buenos Aires, Londres et Chicago.

322 Cecile E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 136.

323 *Ibid.*, p. 134-135.

Vilna. Varsovie pouvait s'enorgueillir d'une population juive six fois plus importante, mais seule Vilna possédait une école supérieure non religieuse. Le yiddish était la langue des Juifs de Vilna, le ciment qui liait la société civile³²⁴ ».

Comme l'écrit Samuel Kassow dans son avant-propos de l'édition anglaise des mémoires de Moishe Rozenbaumas, si la communauté juive de Lituanie était numériquement relativement petite, avec ses 154,000 âmes entre les deux guerres, comparée aux trois millions et demi de Juifs polonais et aux deux millions de Juifs soviétiques durant la même période, elle avait cependant « développé une vie culturelle intense marquée par une identité juive très forte³²⁵ ». En effet, contrairement aux autres « capitales » juives, comme Czernowitz ou Varsovie, où les élites adoptèrent souvent la langue dominante, la majorité de la population à Vilna parlait le yiddish. Ce centre, qui pouvait sembler secondaire par le nombre de ses habitants, se caractérisait néanmoins par le sentiment de fierté nationale juive qui y rayonnait. Selon Samuel Kassow, « [t]andis que le yiddish avait commencé à décliner en Union soviétique et même en Pologne, pratiquement tous les Juifs lituaniens continuaient à parler le yiddish comme première langue, et beaucoup d'entre eux avaient une bonne connaissance de l'hébreu. Presque 90 % des enfants juifs fréquentaient des écoles juives – religieuses, sionistes, et démocratiques laïques – le plus haut pourcentage en Europe. Nulle part ailleurs dans la diaspora les Juifs étaient aussi 'bien dans leur peau', aussi naturellement et fièrement juifs, qu'ils ne l'étaient en Lituanie³²⁶ ».

Les Juifs rencontraient pourtant des difficultés croissantes en Pologne dans les années 1930. Comme l'écrit Jennifer Young, cela n'altéra pas l'engagement de Max Weinreich à maintenir et à revitaliser la culture juive en Pologne : « Les fondateurs du YIVO considéraient la ville de Vilna, avec sa grande concentration de locuteurs du yiddish, comme le cœur de leur nation yiddish et en cela, le lieu idéal pour leur institut. Ils espéraient que la nation polonaise nouvellement reconstituée tiendrait sa promesse de soutenir les minorités ethniques, et offrirait à

324 Max Weinreich, *Hitler et les professeurs: Le rôle des universitaires allemands dans les crimes commis contre le peuple juif*, traduit par Isabelle Rozenbaumas, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. VII-VIII.

325 Samuel Kassow, « Forewords » dans Isabelle Rozenbaumas (ed.), *The Odyssey of an Apple Thief*, traduit par Jonathan Layton, Syracuse, Syracuse University Press, 2019, p.

326 *Ibid.*

la culture yiddish une base structurelle³²⁷ ». La Pologne signa le Traité de Minorités³²⁸ en 1919 à Paris afin d’être admise parmi la Ligue des Nations. Ce traité « garantissait la protection des droits des minorités ethniques et religieuses. Les leaders juifs en Pologne promouvaient le concept de la Pologne comme état multinational, malgré l’opposition publique des Polonais ethniques³²⁹ ».

Le choix de fonder le YIVO à Vilna avait finalement conduit à la construction d’un bâtiment lui étant dédié et qui deviendrait « un symbole international de l’apogée de la culture yiddish³³⁰ » avec des milliers de visiteurs venus de tous les coins du monde. « Le bâtiment spacieux de l’institut, construit en 1933, se trouvait au 18, rue Wiwulska, sur une avenue tranquille bordée d’arbres, à l’écart du tumulte du centre-ville et des ruelles étroites et crasseuses du vieux quartier juif. L’établissement était propre, lumineux et équipé de rangements de stockage de pointe³³¹ ». Ses dirigeants envisageaient son impact au-delà du niveau local et dépassant les confins de la ville, incluant tous les territoires à forte densité juive, visant à créer un foyer pour toute la culture yiddish³³². Cette ambition, visible dès l’entrée par l’imposant vestibule du bâtiment, s’exposait sous la forme d’une grande carte du monde colorée indiquant les activités du YIVO³³³.

327 Jennifer Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich’s Trip to Tuskegee, 1932 » dans Lara Rabinovitch, Shiri Goren et Hannah S. Pressman (eds.), *Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture*, Detroit, Wayne State University Press, 2012, p. 218.

328 Voir aussi Henri Minczeles, Suzanne Pourchier et Yves Plasseraud, *Les Litvaks*, Paris, La Découverte, 2008, p. 83-98. Selon Wikipédia, ce traité fut signé à Versailles le 28 juin 1919, en même temps que le traité de Versailles (d’où son nom de « petit traité de Versailles »). Son nom complet est « traité concernant la reconnaissance de l’indépendance de la Pologne et de la protection des minorités ». Conclu entre les principales puissances alliées et associées (les États-Unis d’Amérique, l’Empire britannique, la France, l’Italie et le Japon) et la Pologne, il visait notamment à protéger les minorités en Pologne dont le nouveau territoire comportait de nombreuses minorités, notamment allemandes, lituaniennes, biélorusses, ukrainiennes, juives.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_trait%C3%A9_de_Versailles_\(1919\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Petit_trait%C3%A9_de_Versailles_(1919)) Consulté le 7 octobre 2019.

Pour lire le texte du traité : <https://mjp.univ-perp.fr/traites/1919pologne.htm> Consulté le 7 octobre 2019.

329 Jennifer Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich’s Trip to Tuskegee, 1932 », *art. cit.*, p. 218.

330 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 113.

331 David E. Fishman, *The Book Smugglers: Partisans, Poets, and the Race to Save Jewish Treasures from the Nazis*, *op. cit.*, p. 21.

332 Minutes of meeting of the Building Committee, 1 November 1928, RG 1.1, folder 454, cité par C.E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 137.

333 Lucy S. Dawidowicz, *From That Place and Time: A Memoir, 1938–1947*, New York, W. W. Norton & Co., 1989, p. 79, cité par C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 137.



Illustration 3: le vestibule du siège du YIVO au 18 rue W̩wulski à Vilna avec une carte du monde représentant les branches du YIVO, 1937. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, New York.

La « nation diasporique » qui se définissait autour de la langue yiddish avait pour seul territoire la langue elle-même, et l’institut fonctionnait comme sa plus haute autorité. Pour les « nationalistes diasporiques » comme Shimon Dubnow (1860-1941) et Chaim Zhitlovsky (1865-1943), la langue était la « pierre angulaire d’une nouvelle alliance entre socialisme et nationalisme juif³³⁴ ». Pour Zhitlovsky, la nation juive était une nation diasporique, dont la langue

334 I. N. Gottesman, *Defining the Yiddish Nation*, op. cit., p. xv.

– en l’occurrence le yiddish – viendrait prendre la place de la religion comme assurant la médiation avec la culture extérieure. En cela, et notamment après son immigration aux États-Unis en 1903, il contribua grandement au développement d’une culture yiddish laïque, tout en étant partisan du territorialisme³³⁵ (sans pour autant envisager de solution territoriale immédiate). Dubnow, quant à lui, s’il partageait le nationalisme diasporique de Zhitlovsky, mettait l’accent sur l’autonomie, l’auto-suffisance et les institutions, ce qui inspira certainement la fondation du YIVO en 1925. Cecile Kuznitz³³⁶ écrit au sujet de Simon Dubnow et de ses rapports avec le YIVO que le rôle de ce savant était aussi celui d’un organisateur, professeur, activiste politique et théoricien, dont l’inspiration venait non seulement de son enthousiasme de chercheur, mais aussi de sa quête d’une idéologie nouvelle³³⁷. Elle poursuit : « cette idéologie était le nationalisme diasporique, qui voyait les Juifs comme une nation sans État, et qui luttait pour leurs droits en tant que minorité dans les pays d’Europe de l’Est. Le rôle de Dubnow en tant que chef de file de ce mouvement informait à la fois la définition laïque de peuple juif, et les théories de l’histoire juive aux sources de son travail académique. En outre, le principe qu’il avait forgé selon lequel ‘l’idée nationale juive en générale est fondée sur une conscience historique³³⁸’ a fait de l’érudition - en particulier l’érudition historique - une pierre angulaire de l’identité juive en diaspora ». Le YIVO orientera la trajectoire des études sur le folklore yiddish jusqu’à la Seconde Guerre mondiale et après celle-ci du vivant de son fondateur Max Weinreich.

Le YIVO devenait donc ce qui se rapprochait le plus d’un capitole ou d’un temple laïque, renforçant la position de Vilna comme capitale auto-proclamée du « Yiddishland³³⁹ », et tint le

335 Selon Laura Almagor, le mouvement territorialiste juif « a été d’abord organisé en 1905 quand, au 7^e Congrès Sioniste, un groupe d’une cinquantaine de sionistes quittèrent le mouvement pour former l’Organisation Territorialiste Juive (ITO) », en réaction au refus sioniste de la proposition dite ougandaise pour établir une implantation juive. Dans les trois décennies qui suivirent, les « territorialistes s’intéressèrent de plus en plus à un déplacement de la politique pure vers des ambitions et objectifs plus culturels et explicitement yiddishistes ». (ALMAGOR Laura, « ‘Jewish Territorialism (in Relation to Jewish Studies)’ », *Oxford Bibliographies in Jewish Studies*, 2017.) Sur le territorialisme de Zhitlovsky, lire aussi l’introduction de Rick Meller à sa traduction du texte de Zhitlovsky, et le texte de Zhitlovsky lui-même : Chaim Zhitlovsky, « Territorialism: In Cash or on Credit? », *In geveb*, traduit par Rick Meller, février 2016. <https://ingeveb.org/texts-and-translations/territorialism-in-cash-or-on-credit> Accessed Oct 05, 2019.

336 Cecile E. Kuznitz, « “YIVO’s « Old Friend and Teacher »: Simon Dubnow and his Relationship to the Yiddish Scientific Institute” », *Simon Dubnow Institute Yearbook*, p.480. Accessed January 26, 2018. https://www.academia.edu/35732556/YIVO_s_Old_Friend_and_Teacher_Simon_Dubnow_and_his_Relationship_to_the_Yiddish_Scientific_Institute.

337 Kuznitz cite ici Tcherikower (ed.), *Historishe shriftn*, vol. 2, xiv

338 Cit. in Isaiah Trunk, *Historians of Russian Jewry*, in: Jacob Frumkin/Gregor Aronson/Alexis Goldenweiser, *Russian Jewry (1860–1917)*, New York 1966, 467.

339 Cecile E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 138-139.

rôle d'une « académie nationale d'un peuple sans état³⁴⁰ » (présidée par Weinreich), d'une bibliothèque et d'une université. Source de fierté ethnique et d'auto-validation, le YIVO était vu comme « l'expression de la volonté du peuple juif de survivre face à l'adversité³⁴¹ », d'autant plus qu'il existait grâce à de modestes donations, sans reconnaissance ni subvention de l'État polonais.

Cependant en l'absence de soutien gouvernemental dans les faits – puisqu'il n'y avait pas d'État pour soutenir ces institutions nationales – et de soutien conséquent provenant d'Europe de l'Ouest et des États-Unis, le YIVO se trouvait privé de la source de revenus publics nécessaire à une institution de cette ampleur, dont elle aurait bénéficié si elle était réellement une institution publique financée par les impôts. L'institut s'adressa aux communautés (*kehiles*) dans toute la Pologne d'alors, aux représentants du Bund et des Nationalistes diasporiques (même si l'Institut désirait demeurer apolitique) avec l'idée que des contributions locales occuperaient la place d'un impôt, si celui-ci avait existé dans le cas d'un véritable État³⁴². Il bénéficia aussi de financement de municipalités polonaises contraintes par le « Traité des Minorités » à financer des travaux éducatifs dans les langues des minorités nationales, dont le yiddish.

Le budget du YIVO naissant démontre l'importance de sa base locale, la plus grande partie des financements provenaient des États-Unis. Car si les Juifs d'Europe de l'Est formaient un réseau de soutien croissant, la pauvreté dans la région rendait les fonds des États-Unis et d'Europe de l'Ouest cruciaux, tout en justifiant le statut du YIVO comme institution nationale de la judéité yiddishophone sans État³⁴³. Après plusieurs années d'efforts acharnés ponctués de revers économiques (notamment dus au crash boursier de 1929), le YIVO s'installa finalement dans son nouveau bâtiment en janvier 1933. Contrairement à la Bibliothèque Strashun, située dans le quartier médiéval juif de Vilna à proximité de la Grande Synagogue, le nouveau bâtiment du YIVO fut construit sur un terrain entouré de lots non bâtis. Revêtant une image de dynamisme, il est néanmoins comparé à un lieu saint, à un « nouveau temple » par ses usagers et observateurs. « Les bâtisseurs de la culture yiddish dans l'entre-deux-guerres ne voyaient pas de contradiction dans le fait de célébrer les traditions de Vilna tout en les remettant simultanément en question³⁴⁴ ».

340 David E. Fishman, *The Book Smugglers*, *op. cit.*, p. 21.

341 *Ibid.*

342 Voir chapitre « The Geography of Funding », C.E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*

343 *Ibid.*, p. 125.

344 *Ibid.*, p. 134.

3 De Vilna à New York

Il est intéressant de noter que la théorie des transferts culturels insiste sur la relativité de la question du centre, relativité que Michel Espagne qualifie de « radicale » en cela qu'elle « aboutit à faire coïncider le global et le particulier, chaque particularité devant être créditée de son accès propre au global. Il est des lieux où cette coïncidence est facilitée : des centres urbains, des universités, des bibliothèques, qu'on peut considérer comme des 'portails sur la globalité'. Étudier ces lieux, dont on se gardera de donner une liste limitative, constitue évidemment une tâche importante dans la recherche sur les transferts³⁴⁵ ».

On voit que plusieurs centres du yiddishisme et de l'ethnomusicologie juive se succédèrent et co-existèrent : Odessa, Moscou, Saint-Petersbourg, Varsovie, Vilna. Tous les grands centres de la vie juive présentaient un large éventail culturel et politique. Chacune de ses villes possédait, par exemple, des centaines de sociétés savantes³⁴⁶. Ce foisonnement, particulièrement fort dans la décennie qui avait suivi la Révolution de 1905, avait donné naissance à des sociétés d'ethnomusicologie, de littérature, de collecte, et les intellectuels étaient ainsi reliés les uns aux autres par les constellations de ces sociétés³⁴⁷. Les intellectuels faisaient des tournées pour présenter leurs écrits, leurs trouvailles, pour discuter. Leurs œuvres étaient lues, avant de passer à la publication, afin de se confronter aux critiques, tant celles des amis que celles des ennemis, à la suite de quoi des compte-rendus paraissaient dans la presse. Ce modèle russe de lecture à voix haute et l'importance de l'oralité dans la transmission et la diffusion géographique des idées et des œuvres s'explique notamment par le fait que publier était une entreprise chère et difficile. Avant de voir ses écrits imprimés, il fallait écrire à la main – et la reproduction de ces manuscrits étaient bien sûr fastidieuse. En résultait un système d'échange intellectuel populaire, car les gens se déplaçaient en nombre pour assister à ces événements³⁴⁸.

345 M. Espagne, « La notion de transfert culturel », *art. cit.*, p. 7.

346 James B. Loeffler, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, New Haven, CT, Yale University Press, 2010, p. 81, p. 109.

347 Voir notamment le fond YIVO RG 37 « Jewish Music Societies Collection ».

348 On retrouve des traces de cette culture orale de l'érudition dans les archives sonores, contenant des enregistrements de réunions politiques, de conférences, où ce modèle vient se mêler au modèle américain de transmission du savoir et des idées. On notera aussi que les Juifs russes ont gardé la tradition de chanter à la moindre occasion, ce qui n'est qu'une manifestation supplémentaire de l'omniprésence de la musique dans cette culture, avec aussi l'importance du *nign* dans le monde hassidique. Je souhaite remercier ici Sylvie-Anne Goldberg de m'avoir dirigé vers la circulation des idées et des œuvres à travers les pratiques d'oralité au sein des sociétés savantes.

Pour autant, la centralité de Vilna – spirituelle et morale – était pour autant fragile, et fut touchée de plein fouet par l’arrivée des russes, puis par sa destruction brutale. Dès la fin de l’année 1941, le judaïsme lituanien avait été effacé à 70 %, et par la suite, davantage encore. Pendant la guerre, les bibliothèques du YIVO et Strashun occupèrent une place centrale dans le ghetto de Vilna, et « la collecte de livres et de trésors culturels devinrent un foyer d’activité parmi ses résidents³⁴⁹ ». L’acte de collecte devint d’autant plus désespéré qu’il semblait que ce qui resterait peut-être de toute cette destruction seraient les livres. La bibliothèque et les archives du YIVO et de la Bibliothèque Strashun furent l’objet d’un sauvetage héroïque par ce qu’on a appelé la « brigade de papier³⁵⁰ », un groupe de quarante poètes, écrivains et intellectuels juifs – dont quelques bibliothécaires et archivistes expérimentés – qui avaient été assignés de force par les nazis à la spoliation des bibliothèques juives de Vilna. Parmi eux se trouvaient l’écrivain et chansonnier Shmerke Kaczerginsky³⁵¹ (1908-1954) et le célèbre poète Avrom Sutzkever (1913-2010). Après la guerre, ils durent faire preuve d’ingéniosité et de redoubler de courage pour retrouver et à nouveau sauver de la destruction ce qui avait pu l’être jusque là, la menace venant cette fois du régime soviétique.

Les efforts du directeur de recherche du YIVO Max Weinreich s’orientèrent vers la réorganisation de l’Institut à New York dès octobre 1939, alors que Vilna venait de tomber sous la coupe soviétique, à la suite de la partition de la Pologne entre les nazis et les Russes. Pour Weinreich, Vilna restait un lieu sûr tant que les Soviétiques n’intervenaient pas dans les affaires domestiques lituanienes. Dans le cas contraire, écrivait Weinreich, « nous devons penser à sauver les collections et les personnes en les transportant en Amérique et en mettant fin à la période européenne de l’histoire du YIVO³⁵² ». Comme l’écrit Kalman Weiser, Weinreich refusait

349 D. E. Fishman, *The Book Smugglers*, op. cit., p. 48.

350 Voir p. 40 de ce travail.

351 Shmerke Kaczerginsky (1908-1954) a participé aux efforts de collecte dans le ghetto de Vilna, en collectant notamment les chansons du ghetto, qu’il a publié par la suite. Il a aussi composé des chansons. Shmerke Kaczerginsky, H. Leivick et Michl Gelbart, 1948, *Lider fun di getos un lagern*, New York, Tsiko [Congress for Jewish Culture], 435 p. Voir aussi PASTERNAK Velvel, *Songs Never Silenced*, USA, Tara Publications, 2003, 200 p. et Bret Werb, *Yiddish Songs of the Shoah: A Source Study Based on the Collections of Shmerke Kaczerginsky*, UCLA, 2014.

352 Note 16: Weinreich, letter to Feinerman, October 14, 1939 (RG 584, folder 293b) in Kalman Weiser, « Coming to America. Max Weinreich and the Emergence of YIVO’s American Center » dans Lara Rabinovitch, Shiri Goren et Hannah S. Pressman (eds.), *Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture*, Detroit, Wayne State University Press, 2012, p. 237.

de succomber au pessimisme lorsqu'il exprimait dans des courriers son souhait de « Vilnaïser³⁵³ » ainsi la vie juive américaine.

Le YIVO recevait déjà des soutiens financiers de la part des États-Unis (notamment de l'American Joint Distribution Committee) et Max Weinreich avait effectué une année académique à l'Université de Yale en 1932-33 et passé une partie de l'année 1933 à Vienne³⁵⁴. Aussi, le transfert culturel qui se produisit par la suite de Vilna à New York ne fut pas un processus complètement brutal. En effet, le « séminaire de Yale [dirigé par l'anthropologue Edward Sapir] avait encouragé Weinreich à utiliser la science sociale interdisciplinaire qu'il y avait rencontrée pour réorienter la mission du YIVO³⁵⁵ ». La transformation en profondeur proposée par la théorie des transferts culturels s'observe notamment dans le déplacement des matériaux (livres, archives et artefacts) qui constituaient le YIVO basé à Vilna de 1927 à 1941 vers les États-Unis. New York avait déjà commencé à s'imposer comme un centre de la culture yiddish avec une floraison d'organes de presse et de créativité artistique – notamment musicale, littéraire et théâtrale – entre les deux guerres mondiales. Cette essor culturel s'explique non seulement par l'immigration massive des locuteurs européens du yiddish vers les États-Unis entre 1881 et 1924, puis dans les années 1930, mais aussi par le fait que jusqu'en 1938, il était possible de faire des allers-retours entre le pays d'arrivée et celui de départ, il était encore possible d'échanger des courriers, des livres, des épreuves de manuscrits et des enregistrements.

Les voyages de Weinreich : YIVO et transferts culturels

Vilna se trouve au carrefour des aires culturelles russe, allemande, austro-hongroise. Le linguiste Max Weinreich, un des fondateurs et principaux dirigeants du YIVO, à la fois adepte de l'historiographie dubnowienne, et formé à Vienne et aux États-Unis, en est un des exemples le plus probant.

353 *Ibid.*, p. 248.

354 C.E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 141.

355 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Coming of Age in the Thirties: Max Weinreich, Edward Sapir, and Jewish Social Science » dans Deborah Dash Moore (ed.), *YIVO Annual. Volume 23*, New York, NY / Evanston, IL, Northwestern University Press, YIVO Institute for Jewish Research, 1996, p. 3.

En effet, comme l'écrit D. Fishman, « la force motrice derrière le YIVO était un érudit brillant nommé Max Weinreich³⁵⁶ ». Pour lui, le yiddish était l'aspect le plus important de la vie juive. La première langue parlée par Weinreich était l'allemand, et non le yiddish. Il était né en 1894 à Kuldiga en Lettonie, une ville russe de l'Empire, dans une famille juive germanophone. Jennifer Young raconte dans un article portant sur l'expérience américaine de Max Weinreich en 1932-33 que c'est au sein du SKIF (*Sotsyalistisher kinder farband*, ou « Union des enfants socialistes »), le mouvement de jeunesse du Bund, qu'il apprit le yiddish de ses pairs³⁵⁷. Il étudia l'histoire, les sciences et la littérature et obtint une licence à l'Université de St Pétersbourg, s'essaya au journalisme politique pendant la Révolution russe de 1917, et poursuivit ensuite un doctorat en philologie à l'Université de Marbourg, en Allemagne. Sa thèse, soutenue en 1923, portait sur l'histoire de la linguistique yiddish. Il déménagea ensuite à Wilno (alors polonaise) avec sa femme Regina, dont c'était la ville natale³⁵⁸. Pour D. Fishman, « [s]on style personnel conjugait l'étiquette d'un professeur allemand et l'engagement social d'un militant bundiste. Il était aussi presque aveugle d'un œil, à la suite d'une blessure provoquée lors d'une attaque antisémite en 1931³⁵⁹ ».

Weinreich étudia par la suite la psychologie de l'enfant lors de son passage à Vienne, fortement influencé par la psychanalyse freudienne, il traduisit vers le yiddish l'*Introduction à la psychanalyse* de Freud. Mais peut-être encore davantage que ce passage à Vienne, son expérience américaine allait profondément informer son apport au YIVO. Comme le montre brillamment Jennifer Young, Weinreich se lia avec le chercheur en psychologie John Dollard, et découvrit alors les travaux du courant de sociologie qui sera rétrospectivement appelé « L'École de Chicago », et marquera toute la sociologie moderne, et en particulier les études urbaines. Centrée sur les questions d'immigration et d'assimilation dans les villes américaines, l'École de Chicago avait entrepris un grand nombre d'études en sociologie urbaine sur les problèmes auxquels la ville de Chicago était confrontée. C'est notamment par ses méthodes que les sociologues de l'École de Chicago se distinguaient de ce qui se faisait alors : « utilisation scientifique de documents personnels, travail sur le terrain systématique, exploitation de sources documentaires diverses. Nettement orientées vers ce qu'on appelle aujourd'hui la sociologie qualitative, ces

356 D. E. Fishman, *The Book Smugglers*, *op. cit.*, p. 20.

357 J. Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich's Trip to Tuskegee, 1932 », *art. cit.*, p. 218.

358 *Ibid.*

359 D. E. Fishman, *The Book Smugglers*, *op. cit.*, p. 20-21.

méthodes ont été contemporaines des premiers développements, à Chicago même, d'une sociologie quantitative qui allait ensuite la supplanter à partir de la Seconde Guerre mondiale³⁶⁰ ».

En 1932, lauréat d'une bourse de la Fondation Rockefeller, Max Weinreich est invité comme « *fellow* » à Yale par Edward Sapir, « un anthropologue et linguiste éminent aux États-Unis dont la langue maternelle était le yiddish, qui avait publié plusieurs articles sur la linguistique yiddish³⁶¹ ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett montre en détail la circulation des idées et des pratiques entre la sociologie américaine, et en particulier l'école dite de Chicago, et la Pologne. Weinreich effectue des observations de terrain dans le cadre d'un séminaire international consacré à 'L'impact de la culture sur la personnalité' mené par Edward Sapir et son ancien étudiant John Dollard³⁶². Il observe notamment des expériences éducatives dans des communautés noires du Sud, et il commence alors à comparer les situations des Noirs aux États-Unis et celles des Juifs en Europe de l'Est, en tant que minorités opprimées. Ces questions de recherche formèrent, selon Jennifer Young, « la racine de l'agenda de recherche en science sociale de Weinreich au YIVO dans les années 1930³⁶³ ». C'est ensuite à Vienne « qu'il vient achever ses travaux analysant les effets de la culture sur l'individu. Là, il étudie aussi la fonction thérapeutique de la recherche sous la direction de Siegfried Bernfeld, un disciple de Freud³⁶⁴ ».

Lorsqu'il rentre à Vilna deux ans plus tard, ces expériences de recherche lui inspirèrent l'idée du concours de biographie qu'il lança auprès de la jeunesse juive polonaise en 1935, qui aboutira à la collecte de plus de trois cents autobiographies rédigées par de jeunes juifs. Jennifer Young décrit l'impact de ce séjour sur l'activité de Weinreich au YIVO, après qu'il avait été fortement impressionné par son expérience à Tuskegee, « Weinreich espérait transporter une part de son *ethos* au YIVO et implémenter un champ d'étude qui s'intéresserait aux préoccupations matérielles et aux privations des Juifs polonais. Weinreich croyait que des cursus professionnels

360 Alain Coulon, *L'École de Chicago*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2012, p. 3-4.

361 J. Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich's Trip to Tuskegee, 1932 », *art. cit.*, p. 219.

362 Selon Barbara Kirshenblatt-Gimblett, ce séminaire allait devenir un « modèle pour le projet d'après-guerre de Recherche en Cultures Contemporaines à l'Université Columbia, organisé par Ruth Benedict et Margaret Mead en 1946, « Coming of Age in the Thirties: Max Weinreich, Edward Sapir, and Jewish Social Science » dans Deborah Dash Moore (ed.), *YIVO Annual. Volume 23*, New York, NY / Evanston, IL, Northwestern University Press, YIVO Institute for Jewish Research, 1996, p. 2.

363 J. Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich's Trip to Tuskegee, 1932 », *art. cit.*, p. 224.

364 Préface de Sir Martin Gilbert Max Weinreich, *Hitler et les professeurs*, *op. cit.*, p. XIX-XX.

comme les écoles techniques et les colonies agraires pouvaient considérablement développer les capacités de survie et les opportunités économiques des Juifs³⁶⁵ ».

Cette orientation participa à définir la mission principale du YIVO, c'est-à-dire « l'étude multidisciplinaire des Juifs d'Europe orientale et centrale³⁶⁶ » et ce, en langue yiddish, « cette langue des masses juives considérée depuis longtemps avec dédain³⁶⁷ ». En effet, comme l'écrit Samuel Kassow, « Weinreich et ses collègues voyaient dans l'oeuvre du YIVO un contrepoint à la tradition de la science du judaïsme allemande qui tenait en piètre estime le monde yiddishophone oriental. [...] [L]e YIVO entendait élargir le champ historique en étudiant les Juifs en tant que communauté vivante, dans laquelle les femmes, les jeunes et les simples artisans étaient tout aussi dignes d'être reconnus comme objets d'études [...]. De la même façon, les chercheurs du YIVO, y compris Weinreich, insistaient sur l'importance d'étudier les Juifs 'de l'intérieur'. De nombreuses études qui avaient prétendument pour objet les Juifs portaient en réalité sur la législation les concernant, ou sur la façon dont ils étaient perçus : de nombreux savants étudiant la prétendue 'question juive' plutôt que la vie des Juifs eux-mêmes³⁶⁸ ». C'est cette approche qui avait encouragé la collecte par les *zamlers* formés par le YIVO de tout ce qui formait le quotidien des Juifs.

La mobilité de Max Weinreich, et les apports intellectuels et scientifiques de ses expériences viennoises et américaines montrent que le YIVO n'existait pas en vase clos, mais était au contraire situé dans un réseau transnational, et le savoir qui s'y construisait était traversé par les apports d'une figure comme Weinreich, lui-même bien au fait des méthodologies nouvelles des sciences sociales de son temps. Pour Cécile Kuznitz, « [l]'intérêt grandissant de Max Weinreich pour les champs de pointe de la recherche en science sociale, qu'il avait ramené de New Haven et de Vienne à Vilna, conduit à la production de son érudition la plus innovante³⁶⁹ ».

Si l'on s'attarde sur ces épisodes qui peuvent sembler éloignés de la réalité des archives sonores au moment de leur création, et peut-être davantage encore à leur existence actuelle, c'est qu'on peut difficilement comprendre les archives sonores du YIVO en tant que phénomène

365 J. Young, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich's Trip to Tuskegee, 1932 », *art. cit.*, p. 227.

366 Samuel Kassow, « Préface » dans *Hitler et les professeurs*, *op. cit.*, p. IX-X.

367 *Ibid.*, p. XIX-XX.

368 *Ibid.*, p. IX-X.

369 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 143.

historique sans comprendre le terreau intellectuel et scientifique, les bases nationales et politiques, et les évolutions des contextes qui ont mené à sa création.

4 Le YIVO à New York (1940-1970)

Quand, pendant la guerre, il devint clair que le YIVO ne pourrait pas être reconstruit à Vilna, ses dirigeants « durent accepter que les États-Unis allaient abriter le siège permanent de l'institut ». Comme le raconte C. Kuznitz, « en 1942, le YIVO déménagea d'un espace dans les bureaux de l'HIAS (Hebrew Immigrant Aid Society) sur Lafayette Street à New York vers son propre immeuble à 531-535 West 123rd Street³⁷⁰ ». Selon Samuel Norich, cet immeuble avait été offert en 1943 par le président du Jewish Theological Seminary comme un geste de réparation face aux pertes que le YIVO avait connu. Il sera par la suite vendu en 1955 ce qui permettra au YIVO d'acquérir l'hôtel particulier des Vanderbilt à l'angle de la 86^e rue et de la 5^e avenue, qui abrite aujourd'hui la Neue Galerie³⁷¹.



דער אינציקער ייִוואָ-בנין, אויף פֿינפטער עוועניו.

Illustration 4: Le siège du YIVO au 1048 Fifth Avenue, photo en p. 5 du rapport annuel du YIVO de 1987. Archive du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

370 *Ibid.*, p. 183.

371 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

À la fin de la guerre, les documents que les nazis avaient sélectionnés à Vilna pour leur pillage et ce qu'ils appelaient leur musée, et qu'ils avaient envoyé à Francfort, ont été retrouvés dans un entrepôt à Offenbach, en Allemagne, avant d'être envoyés au siège new yorkais en juillet 1947³⁷². Avant même cet envoi, Max Weinreich avait écrit au Conseil d'administration du YIVO, selon Samuel Norich qui se souvient avoir lu ce mémo datant de 1945, dans lequel il s'excusait du déclin de productivité qui avait fait tomber à environ 3500 le nombre de pages de recherches originales publiées par le YIVO dans les trois ans et demi précédents³⁷³. Comme S. Norich le remarque, il s'agissait d'une productivité élevée, pourtant inférieure à celle qui prévalait à Vilna.

À la fin des années 1940, Weinreich recréa l'*aspirantur*, la structure de formation des professeurs, et y accueillit notamment Bina Weinreich et Chana Mlotek, qui toutes deux marqueront l'histoire du YIVO et les archives sonores de leurs contributions. Le YIVO devint un centre académique dont la production de recherche portait sur le judaïsme ashkénaze, sur l'histoire juive moderne en Europe de l'Est, sur l'immigration en Amérique, sur la langue yiddish, la littérature, et sur le *khurbn* – mot yiddish utilisé par les locuteurs du yiddish pour désigner la Shoah. En effet, le YIVO « entreprit de collecter, de documenter et de publier des projets sur la destruction des Juifs d'Europe des décennies avant même que le champ des *Holocaust studies* ne se constitue en tant que domaine d'étude³⁷⁴ ».

Le YIVO organisait des conférences annuelles, et après la mort prématurée d'Uriel Weinreich, linguiste éminent et fils de Max Weinreich, en 1967, fonda le programme d'été (*zumerprogram*) en sa mémoire. Il s'agissait d'un « substitut de licence universitaire en études yiddish [*undergraduate major in Yiddish studies*], qui n'existait en réalité nulle part ailleurs³⁷⁵ ». Après la mort de Max Weinreich en 1969, l'*aspirantur* fut renommée Max Weinreich Center for Advanced Jewish Studies, et engageait régulièrement des professeurs d'autres universités pour y enseigner à des étudiants, qui souvent faisaient leurs études à Columbia. Dans les années 1970, une certaine compétition se développa, avec la multiplication des postes universitaires en études juives, et les réunions de l'Association for Jewish Studies qui offrait des panels en études yiddish. Mais les publications du YIVO demeuraient le standard sur lequel le champ d'étude s'appuyait,

372 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 183.

373 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

374 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 184.

375 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

notamment les *YIVO Bleter* (les « Pages du YIVO ») annuelles, dont la publication s'arrêta vers la fin des années 1970.

Dans ce processus de transplantation, on assiste à un phénomène complexe imbriquant déterritorialisation et perte de contexte qui l'accompagne, et reterritorialisation dans un nouveau contexte, avec des passeurs, notamment les membres du YIVO américain qui venaient d'Europe. Le YIVO devient alors un espace qui relie la culture et son espace de référence d'Europe de l'Est, mais qui en même temps construit une culture yiddish américaine. Il s'agit à la fois d'une culture scientifique qui poursuit son évolution, mais aussi d'une culture artistique en quête de ses sources. Comme le remarque Zev Feldman, « [l]a Russie et les États-Unis ont produit des prismes très différents à travers lesquels l'héritage du klezmer en vint à être vu. Ce n'est pas par accident que l'infrastructure pour la recherche musicale a été formée en Russie, et pas en Europe de l'est ou en Amérique. D'un autre côté, alors que plusieurs décennies furent marquées par un déclin et un défaut d'intérêt, la revitalisation de la musique klezmer se produisit en premier et davantage en Amérique du Nord – pas en Russie³⁷⁶ ».

376 W. Z. Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, op. cit., p. 117.

II. CRÉATION des archives sonores et revitalisation (1977-1986)

« Certes, il s'en faut de beaucoup que les grands désastres de l'humanité aient toujours servi l'histoire. Avec les manuscrits littéraires et historiographiques par monceaux, les inestimables dossiers de la bureaucratie impériale romaine ont sombré dans le trouble des Invasions. Sous nos yeux, les deux guerres mondiales ont rayé d'un sol chargé de gloire, monuments et dépôts d'archives. Jamais plus nous ne pourrons feuilleter les lettres des vieux marchands d'Ypres et j'ai vu brûler, durant la déroute, les carnets d'ordres d'une Armée.

Cependant à son tour, la paisible continuité d'une vie sociale sans poussées de fièvre se montre beaucoup moins favorable qu'on ne le croit parfois à la transmission du souvenir ». BLOCH Marc, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 31.

Howard Becker dans *Les mondes de l'art*, souligne « le rôle déterminant des organisations dans le changement artistique ». En effet, pour lui, sans « système approprié de soutien organisationnel », les créateurs d'oeuvre d'art « ne s'attachent ni public ni disciples. Ils ne créent pas de mouvement artistique ni de tradition³⁷⁷ ». Si l'on n'a ici peut-être pas à faire à une « révolution », telle que la définit Becker en se référant à la théorie des changements de paradigme de Thomas Kuhn³⁷⁸, le phénomène de la revitalisation du klezmer se produit non sans tension. Il est à la fois une branche du mouvement plus vaste de la musique *folk* aux États-Unis, et un développement particulier au sein du monde de la culture yiddish, notamment dans sa manifestation académique qu'est le YIVO, à l'intersection entre performance musicale et érudition.

Comme l'écrit Howard Becker au sujet des innovations révolutionnaires en art, « [l]es membres du monde de l'art comprennent que ces changements sont de nature à modifier les

377 Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 2010, p. 301.

378 Thomas S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Champs., Paris, Flammarion, 1972.

réseaux de coopération, et l'avenir leur donne raison. En cela, les révolutions diffèrent des simples 'glissements' dans les centres d'intérêt et les conventions. On assiste alors à une double offensive contre le fonctionnement normal du monde de l'art concerné³⁷⁹ ». En l'occurrence, si le terme de « révolution³⁸⁰ » semble un peu excessif, un mouvement de revitalisation musicale constitue de façon évidente un changement dans le paysage culturel et artistique.

Au sein du YIVO, on observe une poussée de la jeunesse se réappropriant des formes de cultures populaires à travers la musique face à une vieille garde érudite, gardienne d'une façon de « faire archive » correspondant aux cadres anciens. Selon H. Becker, « [d]e temps à autre, des mondes de l'art naissent, grandissent et s'épanouissent jusqu'à acquérir la stabilité qui leur permet de traverser les phases de changement évoquées plus haut. Un monde de l'art est né quand il rassemble des personnes qui n'avaient jamais coopéré auparavant, et qui produisent un art fondé sur des conventions inconnues jusque là ou utilisées à des fins nouvelles³⁸¹ ». En ce sens, on a peut-être à faire avec la revitalisation du klezmer à une sorte de révolution. Afin de mener à bien ce changement, d'introduire ces innovations – même si fondée sur des matériaux anciens – il avait fallu revisiter les sources, fabriquer et documenter les archives, réécrire des bouts d'histoire, s'assurer des financements, constituer un public, et même une communauté, assurer ses propres systèmes de distribution, et même, un peu plus tard, écrire des manifestes (même si le « klezmer manifesto » d'Alicia Svigals, qui avait été l'assistante d'Adrienne Cooper au YIVO, n'a été publié que vingt ans plus tard³⁸²).

379 *Ibid.*, p. 305.

380 « Le changement constitue une révolution quand il provoque le remplacement d'un ou plusieurs groupes importants de participants, sans entraîner forcément d'autres modifications notables. [...] Il n'est guère possible de fixer un seuil à partir duquel la somme des changements définirait une révolution. [...] Ce qu'il importe de comprendre, c'est la façon dont les participants ignorent, assimilent ou combattent le changement, car de telles réactions donnent la mesure exacte de ce changement, et permettent de dire s'il s'agit d'une révolution ou d'un phénomène moins spectaculaire ». Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, *op. cit.*, p. 308.

381 *Ibid.*, p. 310.

382 Alicia Svigals, « Why We Do This Anyway. Klezmer as a Jewish Youth Subculture » dans Mark Slobin (ed.), *American Klezmer: its roots and offshoots*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press, 2002, p.

1 Un nouveau forgeant sa terminologie

La terminologie du nouveau, déjà amplement discutée dans la littérature ethnomusicologique, suscite de nombreux débats. Le terme « nouveau » est historiquement associé à des nouveaux religieux. Il signifie un regain d'intérêt et une nouvelle présentation des choses. Le terme « revitalisation » implique un regain de vie ou de vigueur. C'est du reste ce terme que nous préférons ici pour parler du phénomène des années 1970 lié au klezmer, dans le sillage des penseurs de cette phase culturelle Mark Slobin et Michael Alpert. Dans son article « *Music Revivals Towards a General Theory* », Tamara Livingston propose une définition des nouveaux musicaux comme « tout mouvement social ayant pour but la restauration et la préservation d'une tradition musicale qui est perçue comme en voie de disparition ou complètement reléguée au passé³⁸³ ».

Dans son analyse du nouveau de la musique klezmer, Barbara Kirshenblatt-Gimblett affirme que « la distinction entre nouveau et renaissance tend à s'obscurcir et les termes sont parfois utilisés de manière interchangeables³⁸⁴ ». Mark Slobin, dans son article précurseur sur le klezmer en tant que genre musical « ethnique » américain, critique l'usage du terme « *revival* », qui selon lui ne peut s'inscrire que dans une « interprétation linéaire de l'histoire de la musique ethnique³⁸⁵ », tout en impliquant que « quelque chose est mort et a été (peut-être artificiellement) ressuscité³⁸⁶ ». Il défend l'idée d'une vision plus dynamique, où le processus est au cœur de l'analyse, et défend l'usage de termes comme « ré-interprétation », « ré-activation » et même « re-cyclage », qui « permettent de voir l'histoire davantage comme une spirale que comme une ligne droite³⁸⁷ ». Il tente ainsi de montrer que les notions de perte, de renaissance (*revival*), d'authenticité et d'acculturation, ne suffisent pas à appréhender la complexité de ce phénomène musical. Si le préfixe « re- » suggère dans tout « *revival* » « une motivation fondamentale de s'appuyer sur le passé et/ou intensifier certains aspects du présent », Slobin a recourt à la notion de « *shift* » (transfert), pour caractériser la transformation inhérente à toute recontextualisation qui accompagne un nouveau. Le terme « post-revival », s'il résonne avec les autres « post- »

383 Tamara E. Livingston, « Music Revivals: Towards a General Theory », *Ethnomusicology*, 1999, vol. 43, p. 68.

384 B. Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer », *art. cit.*, p. 233.

385 Mark Slobin, « Klezmer Music: An American Ethnic Genre », *Yearbook for Traditional Music*, 1984, vol. 16, p. 38.

386 *Ibid.*

387 *Ibid.*

qui se sont multipliés à la fin du 20^e siècle, « permet de reconnaître la signification de l'impulsion originale du renouveau et d'identifier une nouvelle structure musicale et sociale comme partie de son legs³⁸⁸ ».

Michael Alpert, dans la même veine, préfère le terme de « revitalisation », car il considère que la musique instrumentale juive n'est pas morte puis ressuscitée, mais qu'il existe au contraire une continuité³⁸⁹ : « Je penche en faveur du terme revitalisation dans la mesure où il s'agit d'un regain de la vitalité de quelque chose, plutôt que de la renaissance d'un phénomène mort qui serait ressuscité³⁹⁰ ». S'il y a donc référence au passé, on assiste aussi à la création de quelque chose de nouveau, ce qui, pour Barbara Kirshenblatt-Gimblett, relève de la catégorie de l'« héritage », qui « malgré un discours de conservation, préservation, restauration, réhabilitation, récupération, recréation, reprise, revitalisation et régénération, [...] produit quelque chose de nouveau dans le présent qui a recourt au passé³⁹¹ ». En cela on peut assimiler la notion d'héritage à celle de mémoire, en tant que processus se produisant dans le présent en rapport avec des événements passés.

B. Kirshenblatt-Gimblett analyse ce rapport complexe de la création artistique au temps, et particulièrement de la création musicale dans le cadre de la « revitalisation » du klezmer en introduisant la notion d'anachronisme :

« L'anachronisme est un principe productif, une esthétique musicale, qui fonctionne en perturbant notre temporalité. Il n'y a pas eu de continuité paisible entre les *klezmorim* du passé et les klezmers actuels. Il n'y a pas eu non plus de discontinuité spectaculaire, pas de vie, pas de mort, et de résurrection, comme le terme de 'renaissance' le laisserait entendre. Au contraire, l'ancien et le nouveau sont pris dans une relation perpétuellement équivoque. Le futur précède le passé, le nouveau précède l'ancien, la renaissance précède ses modèles historiques. Alors qu'une renaissance du klezmer suggère la primauté de la redécouverte, c'est-à-dire au départ

388 C. Bithell et J. Hill, « An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change », *art, cit.*, p. 23.

389 Pete Rushefsky, *Michael Alpert and Zev Feldman: Saving Yiddish Dance*, <https://ctmd.org/magazine/master-artists-profiles/michael-alpert-and-zev-feldman-saving-yiddish-dance/>, 1^{er} janvier 2007, (consulté le 5 décembre 2019).

390 Entretien avec Michael Alpert, le 6 janvier 2020 à New York : « I like revitalization in that it's a rebirth of the vitality of something, rather than bringing back to life ».

391 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Theorizing Heritage », *Ethnomusicology*, 1995, vol. 39, n° 3, p. 369-370.

la reproduction de ce qui peut être encore entendu à partir de vieux enregistrements ou de vieux musiciens, en fait, comme Clifford Geertz l'a si bien exprimé, '*it is the copying that originates*', même dans le cas de reconstitutions musicales méticuleuses (Geertz, 1986 : 380)³⁹² ».

Cette action de copier afin de « redécouvrir » la musique s'appuyait donc sur les vieux enregistrements – d'où la nécessité de leur accès, et donc de la création d'archives sonores – et sur la transmission orale directe. Pour que cette transmission soit possible, il avait fallu fonder et organiser des rencontres comme KlezKamp, sur le modèle des « *Balkan Camps* » et « *Folk Camps* ». Ces événements, que nous appellerons des stages, se déroulant sur plusieurs jours permettaient à la fois la création d'un espace-temps pour ce partage et cet apprentissage, et une communauté transnationale partageant un corpus de morceaux devenus des « standards » (notamment avec la publication du *Complete Klezmer* par H. Sapoznik³⁹³), un style, et une approche de la musique intégrée avec des pratiques de chant et de danse. Inscrites dans le contexte d'un large mouvement de « retour aux racines », ces initiatives exprimaient selon Barbara Kirshenblatt-Gimblett davantage « un retour aux sources plutôt que la seule revendication d'une origine unique³⁹⁴ ». Elles émanaient du besoin des musiciens klezmer « d'enraciner leur approche contemporaine dans un passé signifiant, ce qui n'est pas la même chose que de rechercher des racines, bien que pour nombre d'entre eux les deux aillent de pair³⁹⁵ ». Joshua Parshall note que « l'histoire [d'Henry Sapoznik], comme celle de Statman, reflète à quel point l'intérêt de différents musiciens pour les traditions musicales américaines ont nourri la revitalisation du klezmer dans les années 1970 et 1980³⁹⁶ ».

Mark Slobin formule à sa façon cette idée du caractère organique de la création artistique dans un contexte de revitalisation culturelle : « La flexibilité et l'ingéniosité sont aussi des traditions ethniques³⁹⁷ ». On retrouve cette idée du folklore comme processus dans les écrits des

392 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer : Réflexions sur un chronotope musical », *Cahiers de littérature orale*, 1998, n° 44, p. 237-238.

393 Henry Sapoznik, *Compleat Klezmer*, New York, Tara Publications, 1997, 80 p.

394 B. Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer », *art. cit.*, p. 237-238.

395 B. Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer », *art. cit.*, p. 237-238.

396 Joshua Parshall, *Contemporary Klezmer: Music, Identity, and Meaning*, Master of Arts in the Folklore Program, Department of American Studies, University of North Carolina, Chapel Hill, 2009, p. 58-59.

397 M. Slobin, « Klezmer music », *art. cit.*, p. 40.

folkloristes Barbara Kirshenblatt-Gimblett et Ben Amos³⁹⁸. À leur instar, Mark Slobin insiste sur les notions de culture matérielle et de contexte pour comprendre les dynamiques en jeu dans l'évolution du genre musical klezmer aux États-Unis. Cette question de culture matérielle en contexte est cruciale dans la compréhension de l'archive, qui impose de tenir compte des technologies utilisées, autant en ce qui concerne les instruments de musique que les appareils servant à leur enregistrement. Le déplacement vers les archives du son capté par l'enregistrement du lieu de sa production, qui contient un écheveau d'espaces – le foyer, la salle de mariage, les cours d'immeuble, le théâtre, la salle de concert, la rue – produit une rupture qui contient en elle le potentiel de la reconnexion avec ces contextes, et le potentiel aussi de recréer, transférer, déplacer à nouveau ce son, ou une version transformée de ce son dans de nouveaux contextes, posant sur ceux-ci l'empreinte des anciens.

Le succès relatif de cette revitalisation se manifeste dans ce qu'on appelle une phase de « post-renouveau ». Comme en témoigne Henry Sapoznik, « aujourd'hui, bien sûr, plus personne ne se souvient qu'à un moment il n'y avait rien. Pour des gens qui ont disons la trentaine, pour eux, il n'y a jamais 'pas eu de klezmer'. Ça a toujours été à leur portée, grâce au succès de sa popularisation. Donc... ils ne savent pas. Quelqu'un doit être le premier, ou le second³⁹⁹ ».

2 Phases historiques de la revitalisation

La revitalisation de la musique dite « klezmer » a été historicisée en phases aboutissant à un post-renouveau (*post-revival*). On peut en effet distinguer une première phase, correspondant au mouvement de « retour aux racines » (*roots movement*) des années 1970, qui a vu de jeunes musiciens juifs jouant du bluegrass et de la musique folk américaine s'interroger sur la musique de leurs racines, la musique chantée, jouée et écoutée par leurs propres ancêtres. Ce fut le cas par

398 Deux décennies après son article fondateur sur la définition du folklore par son contexte, Ben-Amos est surpris de l'étonnement des folkloristes face à cette idée qu'il considère ancrée historiquement dans son champ disciplinaire : « quand le concept de contexte émergea en 1971 comme concept clé de la re-définition du folklore en tant que 'communication artistique entre [petits groupes/groupes restreints]' (Ben Amos 1971:13) et en tant que principe unificateur pour de nouvelles approches (Paredes et Bauman 1972), les folkloristes réagirent comme si il s'agissait d'un terme nouveau plutôt qu'un terme familier de l'érudition ». Dan Ben-Amos, « "Context" in Context », *Western Folklore*, 1993, p. 209.

399 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

exemple de Henry Sapoznik, dont le père était chantre. Cette première période voit la création des archives sonores du YIVO au début des années 1980s et de KlezKamp, au départ au sein même du YIVO – en bref de structures institutionnelles permettant l'accès aux sources, l'apprentissage et la transmission d'un style de musique en quelque sorte redécouvert par un petit groupe d'activistes et dont le réseau allait pouvoir s'agrandir en s'appuyant sur ces supports institutionnels.

En effet, ce mouvement s'inscrivant dans un contexte plus large de retour aux racines avait conduit dans les années 1970 de nombreux jeunes musiciens à s'intéresser aux traditions musicales perçues comme menacées de disparition. Ces musiciens – Michael Alpert, Zev Feldman, Hankus Netsky, Andy Statman, Lauren Brody, Joshua Waletzky – ont appris à partir d'enregistrements et de première main avec les *klezmerim* de la génération précédente qui étaient encore en vie. Ils ont aussi d'une certaine façon ré-établi un corpus, standardisé le genre et son enseignement. On retrouve dans cette phase des liens entre ces musiciens et la scène musicale du renouveau de la musique folk américaine, notamment avec des artistes tels que Theodor Bikel (qui a contribué à populariser la chanson yiddish en la chantant avec ses traductions vers l'anglais) ou Pete Seeger (qui a notamment collaboré avec Ruth Rubin). La pierre angulaire de la théorie revivaliste se trouve à l'intersection des concepts de continuité historique et d'authenticité.

Cette phase du mouvement a pu s'inscrire dans une certaine continuité avec une génération de *klezmerim* née en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale, ou née aux USA, ou arrivée dans l'enfance, tels que Dave Tarras (Dovid Tarrasiuk, 1897–1989), Leon Schwartz (1901-1989), Sid Beckerman (1919–2007), Max Epstein (1912-2000), Pete Sokolow (1940-), Ray Musiker (1926-) et Paul Pincus (1918-2005), les danseurs et chorégraphes Judith Berg (1912-1992) et Felix Fibish (1917-2014), plus tard German Goldenshteyn (1934-2006) et Elaine Hoffman Watts (1932-2017), et en ce qui concerne les chanteurs, des passeurs comme Bronya Sakina (1910-1988), Mariam Nirenberg (1906-1991), Ben Bazylar (1922-1990), Yosl Mlotek (1918-2000)⁴⁰⁰. La première génération de revivalistes bénéficièrent de la transmission

400 Je remercie ici les musiciens, amis et collègues qui ont répondu à ma question, posée à la volée sur facebook le 16 juin 2020 « Who were the older klezmer musicians who had immigrated from Europe (or were born in the US but were bearers of the tradition) who attended KlezKamp and taught there? », c'est-à-dire Amanda Miryem-Khaye Seigel, Lorin Sklamberg, Sonia Gollance, Peter Lippman, Michael Winograd, Jordan Hirsch, Lauren Brody, Sandra Chiritescu, Sarah Gordon, Hankus Netsky, Josh Waletzky, Paula Teitelbaum, Henry Sapoznik, Emily Collins, Ken Maltz, Alan Bern, Dan Blacksberg, Joshua Dolgin, Shane Baker, Miriam Isaacs, Joe

directe de ces musiciens, de passeurs de culture, tout en créant les conditions pour que cette transmission puisse avoir lieu à l'échelle de toute une communauté (notamment à travers la création de KlezKamp).

Nous verrons comment la réappropriation de la musique klezmer s'est faite dans un aller-retour entre différents modes de transmission : transmission entre enregistrements sonores, dont il fallait rendre l'accès plus facile et ouvert, et transmission orale auprès de musiciens appartenant à une génération (ou plusieurs⁴⁰¹), permettant de faire le pont entre l'Europe et les États-Unis.

La deuxième phase de ce mouvement dès la fin des années 1980 et se prolongeant dans les années 1990 voit la multiplication des groupes musicaux – dont les principaux continuent de puiser de façon plus ou moins intensive leur matériau dans les archives sonores du YIVO (Klezomatics), et, tout en approfondissant leur connaissance du style et leur appropriation de la musique, s'autorisent dans la foulée à fusionner le style avec d'autres, tout en s'inscrivant en cela dans une tradition de fusion existant déjà dans le klezmer. Tout comme le yiddish est une langue de fusion, le klezmer est une musique de fusion. Du reste, comme le montre Abigail Wood à travers les exemples de trois chanteurs des groupes du renouveau, la définition du klezmer en est venue à intégrer la chanson yiddish⁴⁰².

Ce à quoi on s'intéressera tout particulièrement ici est la façon dont les archives sonores participèrent depuis les prémises de leur création à une dynamique dialectique de revitalisation musicale. L'accès aux archives et la créativité au sein d'un idiome particulier sont pris dans un contexte qui met en jeu simultanément des ruptures et des continuités dans la transmission de la culture que ce mouvement vise précisément à revitaliser. Les enregistrements sonores comme mode de transmission présentent des enjeux particuliers. Pour Caroline Bithell et Juniper Hill,

Kurland, David Mazower, Roberta Newman, Ellie Kasten Schweber, David Licht, Pete Rushefsky, Marsha Gildin, Margot Leverett, Zisl Slepovitch, Carol Freeman, Leslie Boden, Amy Zakar.

401 Le trompettiste new yorkais Jordan Hirsch propose cette analyse : « Selon moi, les générations se répartissent ainsi : Les « *Greeners* » (Les « Bleus », migrants fraîchement arrivés) – les artistes européens qui sont venus aux États-Unis et ont établi le style moderne, comme Tarras, Brandwein, etc. La première génération d'artistes – nés entre 1900 et 1930, aux États-Unis, ou qui sont arrivés aux États-Unis trop jeunes pour avoir une expérience européenne – Paul Pincus, Epstein, Musikers, etc. Et la génération « pont » (*bridge*) – principalement américaine dans son orientation – 1930-1960. Les musiciens qui ont grandi avec les deux premiers groupes mais n'avaient pas forcément commencé en jouant avec le klezmer ou la musique yiddish – Pete Sokolow, Marty Bass, Harry Max, etc. Ce ne sont pas des catégories intangibles, et elles ne sont peut-être même pas justes, mais c'est une manière d'y penser de façon systématique, et il y a des musiciens qui défient ces catégories, comme Sid Beckerman, qui jouait comme un « *greener* ». (conversation facebook, 17 juin 2020)

402 Abigail Wood, *And We're All Brothers: Singing in Yiddish in Contemporary North America*, Surrey (England) / Burlington, VT (USA), Routledge, 2016, 218 p.

« si l'apprentissage à partir d'enregistrements sonores peut réduire les changements induits par le caractère subjectif du processus de transcription et par les limitations qu'imposent la notation, et peut être considéré comme une forme de transmission orale, ce mode d'apprentissage introduit toutefois des changements dans la transmission. Le fait que ceux qui apprennent sont amenés à écouter la même version d'un morceau plusieurs fois, par exemple, peut conduire à une perte de variation et un degré de standardisation et homogénéisation⁴⁰³ ».

3 Les archives sonores avant la mise en archive

Un trésor délaissé

Lors des entretiens conduits en vue de ce travail, plusieurs acteurs majeurs de la création des archives sonores m'ont fait savoir que des archives sonores existaient déjà au YIVO avant la création des Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings⁴⁰⁴. Des documents sonores se trouvaient parmi les archives, sans pour autant avoir été déjà organisés en archives sonores. En effet, les enregistrements qui parsemaient le YIVO étaient tantôt dispersés dans les collections, tantôt dans un placard du sous-sol de la grande bâtisse qui faisait l'angle de la 86^e rue et de la 5^e Avenue, qui abritait alors le YIVO. Dans un article publié dans le *Book Peddler* en 1988, Lynn Dion, alors doctorante en linguistique et études yiddish à l'Université Columbia, dont la recherche portait sur le renouveau du klezmer, cite Henry Sapoznik évoquant comment, « au début, [...] les gens vidaient leurs greniers et faisaient don de leurs disques au YIVO. Ils étaient alors placés dans les archives (générales), où ils se sont fait oublier pendant des années⁴⁰⁵ ».

C'est vers ce trésor délaissé que Barbara Kirshenblatt-Gimblett allait attirer l'attention d'Henry Sapoznik alors qu'il entreprenait d'étudier la musique klezmer, et dont le grand-père,

403 Caroline Bithell et Juniper Hill (eds.), *The Oxford handbook of music revival*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 26.

404 Samuel Norich, actuel président du journal new yorkais *Forward* et directeur de l'association du *Forward* depuis 2000, et directeur du YIVO entre 1980 et 1992, et Henry Sapoznik, premier directeur des archives sonores me l'ont tous deux affirmé. Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York ; Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par Skype.

405 Lynn Dion, « Old Record Keep On Turnin' », *The Book Peddler*, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 24-25 and p. 80, p. 42.

qu'il considèrait comme son « guide spirituel⁴⁰⁶ », lui avait indiqué la direction du YIVO. Lorsqu'en 1976, il décida de téléphoner en vue de trouver du répertoire pour ses concerts, « [s]a requête fut transmise à la folkloriste Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui l'invita à venir consulter les boîtes de disques⁴⁰⁷ ». Dans une interview, Adrienne Cooper⁴⁰⁸ (1946-2011), dont on ne soulignera jamais suffisamment la place, et qui avait été l'assistante du directeur du YIVO Samuel Norich, m'a aussi fait part du rôle majeur de Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans ce processus :

« Dans les années 1970, [elle] avait encouragé un certain nombre de gens qui exploraient la musique klezmer, Henry Sapoznik⁴⁰⁹, Michael Alpert⁴¹⁰, à venir au YIVO et à travailler avec les matériaux des archives sonores, en plus des collectes de terrains qu'ils effectuaient [...] Donc, il y avait de la créativité dans l'air. Il y avait aussi un programme gouvernemental pour les artistes traditionnels (*folk artists*), qui s'appellait le CETA, le *Comprehensive Employment Training Act*. Il y avait un centre à seulement quelques blocs du YIVO, où d'autres personnes, Carol Freeman et Zev Feldman, et d'autres qui faisaient partie d'autres scènes musicales, les scènes de musique folk américaine, ou des Balkans, redécouvraient cette musique. C'était une agréable petite communauté avec laquelle il était possible de commencer à travailler⁴¹¹ ».

Le centre qu'évoque ici Adrienne Cooper était le Centre Martin Steinberg, où justement, Henry Sapoznik avait été embauché grâce au programme CETA.

406 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

407 Lynn Dion, « Old Record Keep On Turnin' », *art. cit.*

408 Adrienne Cooper (1946-2011) était une chanteuse yiddish, immense interprète de la chanson yiddish, qui occupait le poste d'assistante du directeur exécutif du Workmen's Circle Arbeter Ring (aujourd'hui renommé Workers Circle) et directrice du Center for Cultural Jewish Life (Centre de la vie culturelle juive : continuation du département éducatif du Workmen's Circle). Elle avait été assistante du directeur du YIVO. Elle était aussi une grande pédagogue, avait participé à la fondation de KlezKamp, et abondamment transmis le répertoire en guidant de nombreux interprètes de la chanson yiddish, notamment les membres des Klezmatics à leurs débuts. Elle avait mené de nombreux projets musicaux, dont « Mikveh », un groupe composé de femmes autour d'un répertoire lié à l'expérience féminine, parmi de très nombreuses autres collaborations.

409 Henry Sapoznik se souvient avoir notamment conduit des interviews au *Progressive Musicians' Benevolent Society*, l'équivalent d'un *Landsmanshaft* (société mutuelle d'originaires) de musiciens.

410 Les archives de Michael Alpert ont été numérisées et cataloguées par Pete Rushefsky, puis par Clara Byom à partir de 2013 pour le Centre de Musique et Danse Traditionnelle. Une bourse de la Grammy Museum Foundation, en 2017, a permis à Clara Byom de passer du temps en Écosse pour travailler sur sa collection avec Michael Alpert à son domicile. La collection a été acquise par le *American Folklife Center* de la Bibliothèque du Congrès il y a quelques années, des copies digitales ayant été laissées auprès du CTMD et de Michael Alpert.

411 Entretien avec Adrienne Cooper, le 9 mai 2006 à New York.

Le CETA et le Centre Martin Steinberg

Partant d'une recherche dont le but était d'étudier et de jouer la musique telle qu'elle avait été enregistrée au début du 20^e siècle, notamment avec ses groupes Kapelye et les Youngers of Zion, Henry Sapoznik s'intéressa peu à peu davantage aux disques eux-mêmes. En 1977, Sapoznik avait été embauché par le Centre Martin Steinberg au Congrès Juif Américain (*American Jewish Congress*)⁴¹², situé à deux pas du YIVO, grâce à un financement du CETA, afin de diriger un projet de recherche sur la musique juive. Le CETA, loi signée en 1973 par Nixon et inaugurée en 1976 sous l'administration de Jimmy Carter, permettait à des organisations et des associations de postuler pour des financements visant à former des travailleurs et à leur fournir des emplois dans le service public.

Selon Joshua Parshall, ce soutien gouvernemental ressemblait aux infrastructures de folklore créées après le *New Deal*, et en cela, ces ressources trouvaient leur origine dans l'héritage du *revival folk* américain⁴¹³. En effet, Camille Moreddu montre dans sa thèse comment la notion même d'*American Folk Music* – qui constitue en filigrane la référence des revivalistes de la musique juive aux États-Unis pour penser leur propre démarche quelques décennies plus tard – est fabriquée, alors que diverses agences du *New Deal* « financent et organisent des collectes, publications, diffusions par les médias, récréation, éducation et promotion des politiques du *New Deal* de ou par la *folk music* », dans le contexte d'une « politique culturelle aux accents populistes⁴¹⁴ ». Dans le sillage de l'*Emergency Relief Appropriation Act* voté par le Congrès le 8 avril 1935, établissant « un vaste programme de travaux publics auquel sont attribués 4,880 millions de dollars de fonds publics⁴¹⁵ », trois agences sont créées entre 1936 et 1941 : la *Resettlement Administration*, la *Work Progress Administration* et plus ponctuellement la *National Youth Administration*, qui organisent et financent des projets de collecte de *folk music*.

412 Le Congrès juif américain (en anglais : *American Jewish Congress*, abrégé en *AJC*), est une association américaine de défense des intérêts juifs créée en décembre 1918, dont le futur directeur du YIVO entre 1980 et 1992, Samuel Norich, fut le président de 1975 à 1981.

413 Joshua Parshall, *Contemporary Klezmer*, *op. cit.*, p. 60.

414 Camille Moreddu, *Les inventeurs de l'American Folk Music de l'époque progressiste au New Deal, Autour de la collectrice Sidney Robertson*, Thèse de Doctorat : Histoire des arts et des représentations, Université Paris Nanterre, Nanterre, 2018, p. 301.

415 *Ibid.*, p. 346.

Parallèlement aux mouvements européens de l'après Première guerre mondiale, marqués pour les Juifs de Pologne par le succès du Bund défendant l'égalité des droits pour les Juifs dans un contexte multinational, « [l]es intellectuels engagés dans le Front Culturel [aux États-Unis], large mouvement artistique et intellectuel nourri des idéaux communistes et radicaux cherchant à construire une culture nationale démocratique et multi-culturelle, mobilisent l'*American Folk Music* pour servir leur militantisme en y intégrant notamment des musiques de grève. *Folk* devient alors aussi synonyme de prolétaire⁴¹⁶ ».

Camille Moreddu évoque notamment l'*Archive of American Folk Song*, qui, dirigée par John Lomax à partir de 1932, fut créée en 1928 au sein de la Division Musique de la Bibliothèque du Congrès, jusque là dédiée à la musique savante, indiquant « que la *folk music* est intégrée à la musique nationale tout en étant pensée comme spécifique et différente⁴¹⁷ ». Il est intéressant d'observer que la création de cette archive, presque contemporaine de la création du YIVO, bien que sur un autre continent, s'inspire aussi, comme elle le remarque, de la philosophie herderienne⁴¹⁸ et la philologie allemande⁴¹⁹, et répond de la même manière à la crainte de voir disparaître le patrimoine musical des *folk songs* américaines, notamment en raison des médias de masse⁴²⁰. Si la notion de musique populaire et de « *folk* » avait été importée d'Europe, ces notions furent réinterprétées aux États-Unis dans le cadre du « folk revival », qui, s'étendant sur plusieurs décennies, fournit une des bases intellectuelles et institutionnelles du renouveau de la musique klezmer – style lui aussi importé d'Europe, mais qui, devenu américain dans un mécanisme culturel complexe qu'a abondamment analysé Mark Slobin⁴²¹, allait faire un retour en Europe dans la phase suivante.

Henry Sapoznik avait appris par son ami Alan Kaufman, violoniste *old-time* qui avait lui-même participé à la rédaction des recommandations d'embauche pour ce programme, que le Centre Martin Steinberg, alors dirigé par Jeff Oboler et Chava Miller au sein du Congrès Juif Américain, venait d'obtenir ce financement⁴²². Jeff Oboler, selon Henry Sapoznik « avait conçu une communauté d'artistes juifs qui travaillait en collectif étendu dans la ville. Il transforma une

416 *Ibid.*, p. 24.

417 *Ibid.*, p. 305.

418 Voir p. 55 de ce travail la partie sur l'« influence de Herder ».

419 *Ibid.*, p. 306.

420 *Ibid.*, p. 308.

421 Mark Slobin, « The Neo-Klezmer Movement and Euro-American Musical Revivalism », *The Journal of American Folklore*, janvier 1984, vol. 97, n° 383, p. 98 ; M. Slobin, « Klezmer music », *art. cit.*

422 H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 184.

vieille écurie des Vanderbilts en un immeuble charmant où beaucoup de gens venaient, beaucoup de jeunes juifs. Et il obtint une des bourses du CETA⁴²³ ».

Ceci allait permettre à Henry Sapoznik, qui venait de l'univers musical de la country et connaissait une carrière de musicien très active, d'amorcer une étude de la musique klezmer subventionnée par l'état fédéral, dans le cadre d'un groupe de recherche sur la musique juive (ou plutôt, les musiques juives), dont il allait être nommé Directeur par un panel d'experts incluant Ruth Rubin. Cette position lui donnait l'opportunité de créer une plate-forme pour différents projets de recherche, et de faire ce qui lui tenait à cœur, c'est-à-dire « créer un corpus de sources accessible⁴²⁴ », alors qu'il n'existait pas encore la moindre réédition de vieux enregistrements de musique klezmer (contrairement aux rééditions de musique cantoriale, qui foisonnaient, et de musique de théâtre, qui avaient abondées dans les années 1950⁴²⁵). Le groupe, dont la chanteuse Carol Freeman et Michael Alpert faisaient partie, se mit au travail le 3 janvier 1978⁴²⁶. Les thèmes de recherches incluaient la musique judéo-espagnole (ladino), la musique des communautés juives de Brighton Beach et de l'enclave hassidique de Boro Park, et penchait fortement vers l'ethnomusicologie et les études de folklore – ou du moins, possédait une forte composante de collecte de terrain active.

Carol Freeman et Michael Alpert qui avait déménagé à New York peu de temps auparavant (il allait bientôt devenir le directeur des programmes du Festival des Traditions Juives Soviétiques en 1981 et 1982) étaient tous deux employés de ce programme. Ils se déplaçaient dans des lieux comme la *Jewish Community House de Bensonhurst* et leur tâche consistait à interviewer des immigrants, et de leur demander en particulier de se remémorer des chansons, des morceaux instrumentaux et des danses de leurs villes d'origine⁴²⁷. Dans un article décrivant l'effort de préservation des danses yiddish par Michael Alpert et Zev Feldman, Pete Rushefsky, directeur du Centre de Danse et Musique Traditionnelles (CTMD) et cymbaliste, nomme les quelques individus « remarquables » auprès de qui M. Alpert avait collecté du matériel

423 Le *Comprehensive Employment Training Act*. Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

424 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

425 *Ibid.*

426 H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 185.

427 Pete Rushefsky, Michael Alpert and Zev Feldman: Saving Yiddish Dance, <https://ctmd.org/magazine/master-artists-profiles/michael-alpert-and-zev-feldman-saving-yiddish-dance/>, 1er janvier 2007, (consulté le 5 décembre 2019).

ethnographique, notamment Bronya Sakina (1910-1988) et Ben Bazyler (1922-1990) qui avait été batteur klezmer et *badkhn*⁴²⁸ dans la Varsovie d'avant-guerre⁴²⁹.

Ce petit centre de recherche, dont l'existence ne fut pas très longue, mit néanmoins à disposition de musiciens, réalisateurs, écrivains, poètes, marionnettistes et dramaturges des moyens d'exprimer et de développer une créativité artistique ancrée dans une continuité juive. C'était, comme l'écrit Sapoznik, « un rêve devenu réalité, me permettant de tracer un programme de recherche, de documentation et d'étude dans un domaine qui malgré toutes les intentions et déterminations demeurait inexploité⁴³⁰ ». C'est grâce à ce programme que Henry Sapoznik entama le projet d'archiver les vieux disques et les enregistrements de radio, et entreprit des interviews de musiciens juifs d'Europe de l'Est. La collection de 78 tours du YIVO devint le laboratoire de ce projet.

Un coin de table de bibliothèque

Henry Sapoznik qualifie les artefacts qui constituaient la collection sonore du YIVO telle qu'elle existait alors comme des « orphelins sur les marches de la cathédrale⁴³¹ ». Selon Henry Sapoznik, l'absence d'intérêt pour ces objets avaient plusieurs causes et implications, qui étaient pour une part liées à la technologie, aux pratiques archivistiques en vigueur, et à une certaine culture qui prévalait alors : « Il n'y avait pas de priorité placée sur [ces objets]. En partie, je crois, à cause de la technologie. C'était une archive vieille école centrée sur le papier, [avec des méthodes/conceptions héritées] du 19^e siècle. [...] Naviguer à travers la culture de masse et la technologie, ça n'était pas vraiment dans le collimateur. Donc les disques étaient juste là. Tout

428 Sur le *badkhn* (pluriel *badkhnim* ou *badkhones* quand il s'agit de la fonction ou de l'art produit par le *badkhn*), voir aussi : Joel Rubin, « *Badkhn* » dans Dan Diner et Markus Kirchoff (eds.), *Encyclopedia of Jewish History and Culture*, Leiden/Boston, Brill, 2017, p. 273-276 ; Jean Baumgarten, YIVO | *Badkhnim*, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Badkhnim>, traduit par Cecilia Grayson, (consulté le 5 juillet 2020) ; W. Z. Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, op. cit. ; Ariela Krasney, « The *Badkhn*: From Wedding Stage to Writing Desk », *Polin: Studies in Polish Jewry*, 2003, vol. 16, p. 7-28 ; Yaakov Mazor, « The *Badkhn* in Contemporary Hasidic Society: Social, Historical and Musical Observations », *Polin: Studies in Polish Jewry*, 2003, vol. 16, p. 279-296.

429 Pete Rushefsky, *Michael Alpert and Zev Feldman: Saving Yiddish Dance*, <https://ctmd.org/magazine/master-artists-profiles/michael-alpert-and-zev-feldman-saving-yiddish-dance/>, 1^{er} janvier 2007, (consulté le 5 décembre 2019).

430 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 184-185.

431 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

comme des collections de bandes magnétiques qui se trouvaient là au hasard des dons apportés par les gens. Ruth Rubin avait apporté sa collection de bandes magnétiques à plusieurs archives. C'était comme un puzzle, personne n'a le jeu complet. Donc il n'y avait pas de concept d'archive sonore. Il y avait une archive, et il y avait une bibliothèque⁴³² ».

Henry Sapoznik, dans ce même entretien, insiste sur la résistance qui prévalait au sein des archives par rapport à l'idée d'une archive sonore, qui mettrait en valeur la musique traditionnelle et une certaine culture populaire. Pour lui, il existait une dichotomie entre la vision du monde portée par la bibliothèque et les archives, qui voyait « le klezmer et les enregistrements sonores comme une soupape comique de la culture yiddish⁴³³ », comme une composante amusante de la culture à travers un prisme élitiste, et le « Zeitgeist, ce que les jeunes juifs voulaient⁴³⁴ », c'est-à-dire « un accès facile et tangible à une culture accessible⁴³⁵ ».

Cette tension, en partie générationnelle, s'explique aussi par les changements culturels qui s'opéraient au sein du YIVO, qu'expose Cecile Kuznitz : le personnel du YIVO était de plus en plus composé par des jeunes nés aux États-Unis, qui venaient à remplacer des employés plus âgés, témoins de la vie yiddish d'avant-guerre (rappelons que le YIVO à Vilna était considéré par certains comme une institution élitiste), l'anglais venait supplanter le yiddish en tant que « lingua franca » et l'institution avait tendance à « abandonner son engagement historique envers le yiddish pas seulement en tant que sujet, mais aussi en tant que medium de son travail⁴³⁶ ». Un autre facteur de cette ignorance relative pour la musique klezmer dans l'étude de la culture yiddish est peut-être aussi, comme le souligne Zev Feldman, le statut inférieur des *klezmerim* dans une structure familiale ressemblant à un système de caste⁴³⁷.

Une rupture dans la transmission s'était opérée aux États-Unis, comme le souligne Zev Feldman. Le klezmer n'était pas, pendant presque tout le 20^e siècle (jusqu'au début des années 1980) perçu comme « un modèle culturel iconique⁴³⁸ » et les enfants de *klezmerim* nés aux États-

432 *Ibid.*

433 *Ibid.*

434 *Ibid.*

435 *Ibid.*

436 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 187.

437 Walter Zev Feldman, « Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar : the Transformation of a Klezmer Dance Genre » dans *American Klezmer: its roots and offshoots*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2002, p. 87.

438 *Ibid.*, p. 89.

Unis rencontrant une « plus grande variété d'opportunités sociales⁴³⁹ », optèrent souvent de façon encore plus accélérée qu'en Europe pour d'autres musiques comme orientation professionnelle, et investirent les domaines de la musique classique, de la pop ou du jazz. Pour Zev Feldman, ce phénomène s'explique notamment par le manque d'intérêt des institutions juives, « qu'elles soient de l'*establishment*, religieuses, de gauche, ou sioniste » d'utiliser le klezmer « pour augmenter ou symboliser la cohésion ethnique ou religieuse⁴⁴⁰ ».

Cette résistance institutionnelle se confrontait néanmoins à une réelle demande pour davantage d'accès aux sources sonores, la musique attirant un nombre croissant d'enthousiastes. Cecile Kuznitz explique ce phénomène comme une conséquence du déclin de la connaissance de la langue yiddish (« *Yiddish literacy* »), qui « rendaient les formes culturelles telles que la littérature inaccessibles à un nombre croissant de Juifs⁴⁴¹ ». L'engouement pour la musique n'en était pas moins réel et profond, et l'accès à cette connaissance demandait des efforts particuliers.

Comme le remarque Henry Sapoznik dans son texte accompagnant le coffret de rééditions d'enregistrements provenant de la collection Mayrent, au début de la revitalisation du klezmer à la fin des années 1970, il était difficile de se procurer des enregistrements anciens pour les étudier. Certaines archives institutionnelles possédaient de larges collections de disque yiddish, d'autres archives avaient des « catalogues rudimentaires⁴⁴² », mais le chemin qui menait aux enregistrements était semé d'embûches : les archives manquaient d'intérêt ou d'argent pour cataloguer et transférer les sons sur bandes magnétiques (ce qui permettait aux chercheurs de les consulter sans détériorer les disques eux-mêmes) ; l'accès était « restreint aux individus démontrant des objectifs académiques sérieux⁴⁴³ » et il était soit impossible, soit très coûteux d'obtenir des copies. Cette situation forçait à se tourner vers les collectionneurs privés de disque qui « accepterait de faire circuler des transferts sur bandes⁴⁴⁴ », ou, si l'on était chanceux, vers quelqu'un qui posséderait de telles bandes. Henry Sapoznik note que la qualité sonore de ces bandes « était généralement exécrationnelle, parce que les transferts étaient souvent faits sur des

439 *Ibid.*

440 *Ibid.*

441 C. E. Kuznitz, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture*, *op. cit.*, p. 187.

442 Henry Sapoznik, *Liner notes of Cantors Klezmerim & Crooners 1905-1953: Classic Yiddish 78s From the Mayrent Collection*, United Kingdom, JSP Records, 2009, vol. 3, p. 9-10.

443 *Ibid.*

444 *Ibid.*

équipements audio ‘maison’ et recopiés à partir de copies de copies, chaque copie analogique étant nettement moins bonne que celle dont elle était issue⁴⁴⁵ ».

On avait accordé à Henry Sapoznik un coin de table dans la bibliothèque au deuxième étage, afin de consulter les disques qu’il trouvait ici et là dans la bâtisse, tantôt dans un placard, tantôt sur une étagère, et qu’il rassemblait progressivement. Parmi les disques 78 tours qu’il trouvait, il cherchait en particulier à extraire les disques de musique klezmer, disséminés parmi les disques de *khazones* (musique cantoriale), de chansons de théâtre et autres. Un autre obstacle important dans l’apprentissage particulier que constitue l’écoute de 78 tours était l’absence d’un système de catalogage. Les disques n’étaient inventoriés que par un numéro correspondant à leur ordre d’acquisition. Ce catalogue, constitué de cartes papier mesurant 3 pouces (*inches*) sur 5 était un inventaire d’acquisition, et non un catalogue de référence, car il ne reflétait pas un travail de croisement des sources.

Comme me l’a raconté Henry Sapoznik, « il fallait donc créer un catalogue, mais ce qui était plus important encore, je devais apporter un tourne-disque de chez moi au YIVO pour pouvoir les écouter. Et le premier mois, je n’avais pas la permission de l’y laisser, donc je devais le transporter dans le métro ! » Il ironise : « Heureusement, j’ai fini par passer l’examen (« *graduate* »). Mais ça, c’était la première étape pour créer un catalogue, et pour savoir ce qui se trouvait là⁴⁴⁶ ». À ce moment, le YIVO n’était pas équipé d’un tourne-disque pour écouter les 78 tours. Henry Sapoznik apporta donc le sien, un vieux Garrard 40-B (cf. Illustration 3). Il en installa les branchements avec le reste du système, et commença à apprendre, pas à pas, à déceler les morceaux et les arrangements au-delà des crissements et des bruissements de la vieille laque des disques.

445 *Ibid.*

446 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.



www.vinylengine.com

Illustration 5: Tourne disque Garrard 40-B. Source: vinylengine.com

Le projet Spottswood de la Bibliothèque du Congrès : établir la discographie

Alors que Henry Sapoznik entreprenait de collecter et de cataloguer les disques 78 tours de musique klezmer se trouvant dans les collections du YIVO, il fit la rencontre en 1978 du collecteur, discographe et historien du disque Richard Spottswood, qui dirigeait alors un grand projet discographique visant à documenter les disques de musique dite « ethnique » aux États-Unis. Spécialiste des enregistrements de jazz européen et états-unien, de blues, bluegrass et de country, Richard Spottswood mènera par son travail à la systématisation d'un catalogue très complet des disques appartenant à ces genres, ainsi qu'à la publication d'une œuvre monographique en sept volumes sur l'histoire des enregistrements « ethniques » aux États-Unis qui fait référence jusqu'à aujourd'hui⁴⁴⁷, intitulé *Ethnic Music on Records: A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, publié à Chicago par University of Illinois Press en 1990, et lauréat du prix d'excellence de l'*Association for Recorded Sound Collections (ARSC)* en 1991.

Comme l'écrit Henry Sapoznik, « [s]uivre la trace de cinquante ans de disques 'étrangers' produits aux États-Unis était une tâche raisonnablement ambitieuse, et même en étant aussi

⁴⁴⁷ Le catalogue discographique établi par Spottswood sert de référence et de source pour les disques de musiques juives catalogués au sein des archives sonores du YIVO

ingénieux et méthodique que Dick Spottswood, vous auriez quand même besoin d'aide – et c'est là que j'entre en scène⁴⁴⁸ ». En effet, comme le raconte Lynn Dion dans son article sur les archives sonores dans *The Book Peddler*, Spottswood « engagea Sapoznik peu de temps après leur rencontre afin d'assurer des travaux de recherche à New York, et de travailler spécifiquement dans les collections de 78 tours du YIVO⁴⁴⁹ ». C'est ainsi qu'un système de catalogage pour les disques juifs allait être établi, « s'appuyant sur des méthodes sophistiquées consistant à lire chaque marque d'identification possible et imaginable, à la fois sur le label et sur la laque du disque lui-même. En procédant ainsi, Spottswood fut à même de créer, pour la première fois, une frise discographique et de replacer individuellement chacun des disques dans leur contexte chronologique⁴⁵⁰ ». Ce travail de croisement des sources a fourni la base du catalogue des archives sonores du YIVO, tout en offrant « la fondation d'une future histoire de la musique juive enregistrée aux États-Unis⁴⁵¹ ».

Henry Sapoznik se souvient précisément de ce travail de croisement des sources qui a permis l'établissement de la discographie de musique juive sur 78 tours :

« Ce qui était bien dans le fait de travailler avec Dick c'était qu'on travaillait sur le catalogue tout en passant en revue les registres originaux des disques Columbia et Victor et on consultait leurs papiers. Mais [Columbia et Victor] ne possédaient pas de disques [de musique juive]. Le YIVO n'en possédait pas une très grande quantité, mais avec ce qu'on avait, on pouvait au moins croiser les sources. [...] Les registres de chez Victor étaient à proprement parler des livres, constitués des notes des ingénieurs du son. C'est là qu'on trouvait les numéros de matrice en séquence, c'est là que s'ils le choisissaient, ils indiquaient le personnel, ils y indiquaient la date, le numéro de prise. Ça c'était Victor. Columbia avait ce qu'on appelait des 'bleues', des cartes de couleur bleue qui recensait à peu près les mêmes informations. Donc certains avait l'information complète, d'autres seulement une partie, et certains, aucune information. Le fait que Dick habitait alors à New York, et venait faire ce travail, c'était comme un cadeau ! Parce que ce qu'on faisait toute la journée, c'était de chercher tous les disques. Et Dick est un trésor national. Il peut simplement

448 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 215.

449 Lynn Dion, « Old Record Keep On Turnin' », art. cit.

450 *Ibid.*

451 *Ibid.*

regarder un disque et dire : ‘oh oui, là c’est écrit [...], mais en fait c’est Tarras, tu peux le savoir grâce au numéro de matrice’. Et il pouvait simplement les décoder, il avait mémorisé les séries⁴⁵² ».

Cet extrait d’interview montre à quel point le contenu actuel – probablement aussi complet que possible du point de vue des informations discographiques qu’il contient – du catalogue des disques 78 tours du YIVO n’est pas une évidence, mais bel et bien le fruit d’un travail de collecte et d’extraction de sources, qu’il n’est ni facile de trouver, ni de déchiffrer.

Quelques années plus tard, en septembre 1987, on peut lire dans un rapport annuel des archives sonores, sous la rubrique « projets en cours » : « Henry Sapoznik et Jenny Romaine travaillent tous les deux comme assistants de recherche pour le Projet de Discographie Ethnique de la Bibliothèque du Congrès, sous la direction de Richard Spottswood à Washington D.C.⁴⁵³ ». Le document précise les différentes tâches en cours dans ce projet :

- des notices discographiques sont extraites du catalogue papier [*card catalog*] source ;
- Les collections en rayons [*shelf collection*] sont mises à jour, autrement dit les doubles en meilleur état passent en « fichier actif » [*active files*], les pochettes abîmées sont remplacées par des nouvelles jaquettes.
- La discographie établie par Spottswood, ne traitant que des enregistrements publiés avant 1942 incluse, est complétée.

La description du projet se poursuit ainsi : « L’ensemble du travail effectué dans le projet Spottswood et dans la collection du YIVO est un prélude à l’implémentation d’un programme informatique destiné à accéder à toutes les informations discographiques ayant trait aux fonds d’archives sonores du YIVO (quel que soit le format ; bande magnétique, disque, piano roll ou CD). Le programme fournira aussi des données biographiques, un index des premières lignes⁴⁵⁴,

452 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

453 Max and Frieda Weinstein Archive Staff, « Report from the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings for the year 5747 (fall 86-fall 87) », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 23 sept. 1987.

454 Si une base de donnée comportant de nombreuses informations discographiques a bel et bien été créée, cet index des premières lignes n’a pas été mis en place, ou du moins, n’existe pas aujourd’hui dans cette base de données qui sert de base au *finding aid* de la collection qui sera prochainement mis en ligne. L’index des premières lignes existe dans le catalogue des archives sonores juives Robert et Molly Freedman à l’Université de Pennsylvanie <http://sceti.library.upenn.edu/freedman/>.

et servira comme un centre d'information pour localiser les artefacts liés aux archives sonores⁴⁵⁵ ».

Si Henry Sapoznik décrit cette simultanéité entre sa propre entreprise consistant à documenter l'histoire de la musique yiddish enregistrée et le projet de Spottswood comme fortuite, il est tout de même notable que les deux discographes, dont l'un d'eux deviendra le premier directeur et archiviste sonore des archives sonores du YIVO, s'étaient rencontré lors d'un concert que l'on peut qualifier d'historique dans le mouvement de revitalisation du klezmer et de la musique yiddish.

⁴⁵⁵ Max and Frieda Weinstein Archive Staff, « Report from the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings for the year 5747 (fall 86-fall 87) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 23 sept. 1987.

The Balkan Arts Center
presents

JEWISH KLEZMER MUSIC



From left to right: Harry Kucher, Sammy Beckerman, and Dave Tarras. c. 1940

TRIBUTE TO DAVE TARRAS Concert and Dance Party Sunday, November 19, 1978 3:00 pm

Concert of Freylekhs, Shers, Bulgars, Horas and Songs
featuring the Dave Tarras Trio, Zev Feldman, Andy Statman,
and traditional singers from the Jewish community of New York.

Concert program to be followed by a dance party with
live and recorded music.

Admission \$4.00

Senior Citizens \$2.00

א פייערונג לכבוד דייוו טאראס

א קאנצערט פון פרייענכטן, סירכאס, שערין, בולגארס און פידער
דורכגעפירט פון דעם דייוו טאראס טריאָ. זאב פערמאן, ענדי סטאטמאן
און טראדיציאָנעלע זינגערס פון דער יידישער וועלט אין ניו-יאָרק.
נאָך דעם קאנצערט וועט מען אָנפירן פּאַפּקסטענין.

פאר רעזערוואַציעס און בער אינפאָרמאציע, רופט: (212) 222-0550

For reservations and further information call (212) 222-0550
Casa Galicia 119 East 11th Street (between 3rd and 4th Aves.)

This program is made possible in part through grants from the National Endowment for the Arts, a federal agency and Meet the Composer, a statewide service program.

Illustration 6: Affiche du concert de Dave Tarras à Casa Galicia le 19 novembre 1978. Source : Archives YIVO.

Concert Casa Galicia

Dans son article sur les renouveaux musicaux, Livingston choisit le *revival* klezmer comme exemple de cas où seul un petit nombre d'individus fournissent la force motrice du mouvement de revitalisation musicale⁴⁵⁶. Elle insiste sur l'importance du rôle des enregistrements historiques dans les mouvements de renouveaux musicaux : « contrairement aux performances musicales *live*, les enregistrements sont des objets qui peuvent être collectés et catégorisés, ce qui en retour influence la définition du genre pour les autres collecteurs, les consommateurs et les musiciens, sans mentionner l'industrie du disque⁴⁵⁷ ». Si l'on peut sans l'ombre d'un doute compter Henry Sapoznik dans ce groupe des premiers « revivalistes », Livingston cite en particulier Andy Statman et Zev Walter Feldman⁴⁵⁸. Non seulement les deux virtuoses avaient appris à partir des 78 tours, mais ils avaient aussi bénéficié de la transmission directe par des mentors, des maîtres musiciens en chair et en os immigrés d'Europe de l'Est.

En 1976, Zev Feldman, Ethel Raim, directrice du *Balkan Arts Center* renommé alors *Ethnic Arts Center* (aujourd'hui *Center for Traditional Music and Dance*) et Martin Koenig, lui aussi fondateur et directeur du *Balkan Arts Center*, avaient proposé au *National Endowment for the Arts* un projet visant à documenter Dave Tarras et ses accompagnateurs, notamment Sam Beckerman, sous le titre « *Jewish Instrumental Folk Music* » (musique traditionnelle juive instrumentale), en référence aux travaux de M. Beregovski⁴⁵⁹. Zev Feldman et Andy Statman avaient passé ces années à étudier et à interviewer Dave Tarras. Une composante de ce projet était de financer un concert et un album, « qui culminèrent dans une tournée de concerts financée par une bourse⁴⁶⁰ ».

Dave Tarras est sans doute l'un des clarinettes klezmer les plus connus du 20^e siècle. Né à Ternovka, en Ukraine, fils d'un tromboniste klezmer et *badkhn* (maître de cérémonie de mariage), il grandit entouré de musique et apprend à jouer divers instruments. En 1915, il est conscrit de l'armée du tsar, et échappe aux tranchées grâce à ses talents de musicien. Après son

456 T. E. Livingston, « Music revivals », *art. cit.*, p. 70.

457 *Ibid.*, p. 71.

458 Zev Feldman a décrit cet événement en détail dans ce chapitre : Walter Zev Feldman, « Klemer Revived. Dave Tarras Plays Again » dans *Jews of Brooklyn*, Hanover, NH, Brandeis University Press/University Press of New England, 2002, p. 186-189.

459 Walter Zev Feldman, *Klezmer: Music, History, and Memory*, *op. cit.*, p. xvi.

460 M. Slobin, « The Neo-Klezmer Movement and Euro-American Musical Revivalism », *art. cit.*, p. 100.

émigration vers New York en 1921, il travaille dans une usine de confection, avant de réaliser qu'il peut gagner sa vie comme musicien, et commence à travailler comme clarinettiste klezmer dans plusieurs ensembles new yorkais⁴⁶¹. Il enregistre aussi des airs grecs, polonais et russes, parfois sous des pseudonymes, notamment pour le label Columbia Records. Il aurait participé à 500 enregistrements au cours de sa carrière⁴⁶². Il meurt en 1989 à Oceanside, New York.

Au début de la renaissance de la musique klezmer dans les années 1970 et 1980, Tarras contribue à la transmission du style klezmer traditionnel auprès de nombreux jeunes musiciens, dont Andy Statman et Zev Feldman, qui avaient organisé un concert devenu légendaire en son honneur le 19 novembre 1978⁴⁶³. Le concert était organisé par le *Balkan Arts Center*, prédécesseur de l'actuel *Center for Traditional Music and Dance*, au club Casa Galicia, situé au 119 East 11th Street, où se retrouvaient habituellement des immigrants espagnols et qui devint le Ritz, un club de rock⁴⁶⁴, puis Webster Hall⁴⁶⁵.

461 Des manuscrits des arrangements de Dave Tarras se trouvent dans les archives du YIVO, RG 1280.

462 Dave Tarras, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dave_Tarras&oldid=164966692, 29 novembre 2019, (consulté le 2 février 2020).

463 *Dave Tarras Trio, Klezmer Music - Dave Tarras Tribute Concert 1978 - YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=V6zKleJSYi4>, (consulté le 14 août 2019).

464 Dumneazu, *Dumneazu: Klezmer Pioneers Reunited*, <http://horinca.blogspot.com/2019/02/the-view-from-here.html>, 21 février 2019, (consulté le 20 juin 2020).

465 *Dave Tarras | Yiddish Song of the Week*, <https://yiddishsong.wordpress.com/tag/dave-tarras/>, (consulté le 20 juin 2020).



Illustration 7: Pochette de l'album 33 tours "Jewish Klezmer Music" de Zev Feldman et Andy Statman (Sanachie Records, 1979).

Le concert eut lieu un dimanche après-midi. Selon l'annonce parue dans le *New York Times* signée Ari L. Goldman, le prix d'entrée au concert et au bal suivant le concert était de 4 dollars, et de 2 dollars pour les personnes âgées : « L'événement sera une rare occasion d'entendre Mr. Tarras jouer à la clarinette des *freilichs* (des morceaux yiddish entraînants) et des mélodies de danse autrefois populaires », et, selon les mots d'Ethel Raim, « de prendre part au 'formidable regain de cette tradition musicale vraiment exceptionnelle'⁴⁶⁶ ». Ethel Raim décrit Dave Tarras comme « l'un des grands⁴⁶⁷ », tandis que Goldman compare le rôle de Tarras pour la musique klezmer à celui d'Isaac Bashevis Singer pour la littérature yiddish⁴⁶⁸.

Zev Feldman, dans son ouvrage majeur sur l'histoire et la mémoire du klezmer, raconte ses souvenirs de ce concert qu'il avait co-organisé en tant qu'étudiant (*graduate student*)⁴⁶⁹ :

466 Ari L. Goldman, « Reviving Yiddish 'Klezmer' Music », *The New York Times*, 17 nov. 1978.

467 *Ibid.*

468 *Ibid.*

469 W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. xx.

« Le premier hommage à Dave Tarras en 1978 – avec Sam Beckerman et Max Goldberg, incluant une brève apparition musicale par Andy Statman et moi-même – se révéla être un événement marquant à la fois sur le plan personnel et culturel. Comme je l’ai déjà décrit ailleurs (Feldman, 2002), le concert et le bal extatique qui s’en est suivi en a fait une catharsis culturelle majeure pour les Juifs new yorkais⁴⁷⁰. De nombreux jeunes musiciens et chanteurs d’alors qui allaient ensuite s’engager professionnellement dans la musique klezmer et la chanson yiddish (tels que David Krakauer, Frank London, Hankus Netsky, Bob Cohen, Josh Waletzky, Paula Teitelbaum et Janet Leuchter) ont admis que ce concert avait eu un effet galvanisant⁴⁷¹ ».

Tandis que ce concert était en préparation, Zev Feldman se penchait sur la terminologie à adopter : « il semblait [alors] opportun de choisir entre *klezmerishe folks-muzik* et *klezmerishe muzik*. Je choisis le dernier, et le simplifiai en l’anglicisant pour donner ‘klezmer music’. Ainsi, l’affiche du concert indiquait : ‘Le Balkan Arts Center présente : Musique klezmer juive : hommage à Dave Tarras’⁴⁷² ». Zev Feldman note que « ce concert de novembre 1978 semblait marquer la première apparition du terme ‘musique klezmer’, qui a continué de décrire la musique jusqu’à ce jour dans de nombreuses langues. Il semble incroyable qu’à l’époque nous ayons ressenti le besoin d’ajouter le mot ‘juive’ pour s’assurer que ‘musique klezmer’ soit compréhensible pour un public américain ! En 1979, Andy Statman et moi l’avons utilisé à nouveau pour le titre de notre album *Jewish Klezmer Music* (que j’avais alors retraduit vers le yiddish *yidische klezmer muzik* sur la pochette du disque⁴⁷³ ». Dans cet album, le duo, premier groupe revivaliste sur la Côte Est⁴⁷⁴, présentait des arrangements traditionnels avec Andy Statman à la clarinette et à la mandoline, accompagné par Zev Feldman au *tsimbl*⁴⁷⁵ (un petit cymbalom).

470 Le film du concert complet est disponible sur la chaîne YouTube du Center for Traditional Music and Dance : *Dave Tarras Trio, Klezmer Music - Dave Tarras Tribute Concert 1978 - YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=V6zKleJSYi4>, consulté le 14 août 2019.

471 W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. xii.

472 W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. xvi.

473 *Ibid.*

474 W. Z. Feldman, « Bulgareasca/Bulgarish/Bulgar: the Transformation of a Klezmer Dance Genre », *art. cit.*, p. 118.

475 Walter Zev Feldman, *YIVO | Tsimbl*, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Tsimbl>, (consulté le 2 février 2020).

Le rôle de l'érudition dans la revitalisation musicale : la recherche sur le klezmer

On observe à différentes étapes de ce processus l'implication des chercheurs, universitaires, érudits, qui apparaît comme tout à fait instrumentale dans le développement de ce mouvement. Ce que l'on voit aussi à travers le mouvement de la revitalisation du klezmer et jusqu'à aujourd'hui, c'est le caractère flou des limites entre chercheurs – qu'ils soient officiellement affiliés à une structure académique ou universitaire ou non – et musiciens. Ce qui est certain, c'est que pour qu'un mouvement de revitalisation tel que celui qu'a connu la musique klezmer connaisse le succès qui a été le sien, il fallait la coopération active :

- d'acteurs institutionnels, tels que Samuel Norich, Adrienne Cooper, Ethel Raim,
- de musiciens-chercheurs comme Zev Feldman, Henry Sapoznik, Michael Alpert, Carol Freeman, Joshua Waletzky, Lauren Brody, qui apprenaient ce style (et d'autres styles traditionnels, notamment américains et balkaniques) par une combinaison de collectes de terrain, d'interviews, de transmission directe auprès des musiciens nés en Europe, et d'étude des enregistrements anciens,
- et d'universitaires, comme Barbara Kirshenblatt-Gimblett et Mark Slobin, qui commença à écrire sur le phénomène de la revitalisation du klezmer dès le début des années 1980⁴⁷⁶.

Quelques mois après le concert historique de Dave Tarras le 19 novembre 1978 à Casa Galicia, organisé par le Balkan Arts Center (aujourd'hui Center for Traditional Music and Dance), considéré comme l'une des dates clés du renouveau de la musique klezmer aux États-Unis, Barbara Kirshenblatt-Gimblett participe à une réunion avec un « sous-comité de recherche, bourses et projets spéciaux » [*Research, Grants and Special Projects Sub-Committee*] du YIVO. Lors de cette réunion le 16 février 1979, qui rassemble Dina Abramowitz⁴⁷⁷, Lucjan Dobroszycki, Lila Everett, Morris Lane, Marek Web, Bina Weinreich, Yajda Zeltman et Ethel Lipschitz,

476 M. Slobin, « The Neo-Klezmer Movement and Euro-American Musical Revivalism », *art. cit.* ; M. Slobin, « Klezmer music », *art. cit.*

477 Dina Abramowitz est évoquée dans le numéro de *Yedies*, la revue du YIVO, qui paraît après son décès, comme « la bibliothécaire dévouée du YIVO et mentor de beaucoup des plus grands spécialistes actuels des études juives d'Europe de l'Est ». L'article mentionne aussi sa participation dans la « brigade de papier » dans le ghetto de Vilna, et évoque le lien qu'elle représentait avec les « valeurs et l'érudition de Vilna », Bruce Slovin, « Dina Abramowicz Tribute Date Set », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2000, no 190, p. 40.

Barbara Kirshenblatt-Gimblett conçoit un projet autour de la musique klezmer en deux parties : d'une part, le YIVO sponsoriserait un concert du clarinettiste klezmer légendaire Dave Tarras (1897-1989). D'autre part, Barbara Kirshenblatt-Gimblett mènerait un projet de recherche sur la musique klezmer qui résulterait dans la création d'une archive sonore, incluant une station d'écoute, et dans la production de deux disques.

Exactement un mois plus tard, elle soumet aux membres de ce même comité la demande de bourse qu'elle a rédigé pour le *National Endowment for the Arts* (NEA). Ce projet en deux volets vise d'une part à documenter en détail la musique traditionnelle instrumentale des Juifs d'Europe de l'Est (dont elle précise l'appellation « *klezmer-muzik* ») en se basant sur des interviews et des enregistrements des derniers passeurs nés en Europe, c'est-à-dire les musiciens klezmer encore vivants, notamment Dave Tarras, et d'autre part à disséminer la musique grâce à la production de disques. Du reste, un entretien avec Dave Tarras avait déjà été conduit en 1975 par Janet Elias, dont Barbara Kirshenblatt-Gimblett possédait une copie de la transcription, un texte de 28 pages tapées à la machine et annotées, qu'elle a par la suite déposé au YIVO⁴⁷⁸. Ce travail sera complété au sein du YIVO et par les initiatives menées par Zev Feldman et Andy Statman avec le *Ethnic Arts Center* que nous avons mentionné plus haut.

Elle explique dans cette demande de bourse qu'en dépit du regain d'intérêt pour la musique klezmer, « en particulier dans la génération d'après-guerre⁴⁷⁹ », l'accès aux sources, c'est-à-dire aux enregistrements sonores, est très difficile. Comme elle l'explique dans ce texte, les obstacles à la connaissance de la musique telle qu'elle était jouée en Europe de l'Est proviennent d'une combinaison de facteurs : l'immigration d'abord ; la commercialisation de la musique, ensuite, entraînant des changements dans les choix à la fois des répertoires que les musiciens sélectionnent pour l'enregistrement, et en lien avec cela, dans les choix des instruments utilisés. Les raisons de ces changements sont l'évolution des « modes » (tendances) musicales, liées à l'acculturation à la culture américaine, les demandes plus ou moins tacites dont dépendent le succès commercial, et surtout les techniques d'enregistrement.

478 Dave Tarras, « Interview (transcript) with Dave Tarras at his home conducted by Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Janet Elias », 11 septembre 1975, RG 100 YIVO Sound Archives, Desk files box 4.

479 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Grant application for Project to document traditional East European Jewish instrumental music (klezmer-muzik) and to issue two records », 16 mars 1979, RG 100 YIVO Sound Archive, Desk files box 1, p. 1.

Le projet, comportant une dimension d'histoire orale, « résultera dans une archive organisée et un guide des collections d'excellents enregistrements sonores de *musique klezmer*, d'histoires orales enregistrées et transcrites des musiciens, et d'interviews concernant le contexte culturel de la musique. Les disques, qui dissémineront les résultats de cet effort documentaire, se distingueront par les notes détaillées accompagnant chaque disque. Ces notes incluront des informations bibliographiques, des textes discutant la musique elle-même et des photographies⁴⁸⁰ ». Ceci portait en germe la création des archives sonores.

La formation de folkloristes et ethnomusicologues (1986)

La création des archives sonores, fruit de la collaboration de musiciens et de chercheurs/universitaires, allait de pair avec la formation de folkloristes, anthropologues, historiens et chercheurs-artistes pluri-disciplinaires qui disposeraient des clés intellectuelles et factuelles pour s'y orienter et en faire eux-même un usage créatif, voire même y contribuer de leurs propres enregistrements de terrain.

Lors d'un entretien avec Adrienne Cooper en mai 2006 au sujet du klezmer à New York, elle avait elle aussi évoqué cette période clé de la revitalisation du klezmer :

« Il s'était peu à peu formé une sympathique petite communauté avec qui il était possible de commencer à travailler. [...] Il s'agissait d'une collectivité de chercheurs et d'artistes. La ligne entre les deux était très fluide. Barbara [Kirshenblatt-Gimblett] a été très influente. Elle a dirigé un certain nombre de collègues, Mark Slobin, et d'autres folkloristes. Elle était en quelque sorte le mentor d'un groupe assez large, avec Mikhol Herzog (1927-2013)⁴⁸¹, qui était l'héritier de la position d'Uriel

480 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, art. *cit.*

481 Mikhl Herzog était l'un des fondateurs du Max Weinreich Center of Advanced Jewish Studies un membre du Bureau d'Administration du YIVO. Il était Professeur émérite d'Études Yiddish Atran à l'Université Columbia, et rédacteur en chef du *Language and Culture Atlas of Ashkenazic Jewry* (Atlas linguistique et culturel du judaïsme ashkénaze), après la mort d'Uriel Weinreich en 1967. Il s'agissait d'un projet de grande envergure mené de 1949 à 1997 ayant débouché sur la création d'un questionnaire linguistique composé d'environ 2000 questions, et sur la constitution de plus de 5755 d'heures d'enregistrements sonores (y compris des chansons) et de plus de 100 000 pages de notes de terrain linguistique accompagnant ces enregistrements. Les archives de ce projet se trouvent principalement à l'Université Columbia, et une partie se trouve au YIVO. L'idée de co-territorialité est au coeur de ce projet fondé sur l'idée que l'espace de la langue détient une clé de son histoire. *Language and Culture Archive of Ashkenazic Jewry, 1949-1997*, http://www.columbia.edu/cu/lweb/archival/collections/ldpd_4079907/, consulté le 8 février 2021.

Weinreich à Columbia. Ils incitaient les artistes à faire des recherches au sein du YIVO, à étudier. Je crois qu'ils ont été surpris dans un sens, de voir le côté artistique se développer, mais ils l'encourageaient⁴⁸² ».

Alors que les archives sonores du YIVO avaient entamé un grand projet de préservation des 78 tours en les transférant sur bandes magnétiques, ce qui était alors à la pointe en matière de préservation sonore, notamment grâce à l'action de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, l'anthropologue et folkloriste dirigea au printemps 1986 un séminaire ouvert à des étudiants en master et en doctorat (« *graduate* ») sur le folklore juif intitulé « Folklore juif et ethnologie : vers un histoire intellectuelle », sous l'égide de l'Université de New York d'une part et du Centre Max Weinreich pour les Hautes Études Juives (*Max Weinreich Center for Advanced Jewish Studies*) du YIVO d'autre part. Le programme « *syllabus* » de ce séminaire a été publié dans la *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter* de 1986⁴⁸³. On y trouve aussi le programme d'un autre séminaire sur le folklore juif « Folklore juif : folklore et traditions (*folklore and folklife*) de la judéité européenne » proposé par Chava Weissler à l'Université de Princeton au Département de religion, plus basique, pour les étudiants de licence.

Dans la présentation qui est faite du séminaire de Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans la *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter* on apprend que le séminaire qu'elle offrait était ouvert aux étudiants de l'Université Columbia et de la *New School* en Études de performance, Littérature anglaise, Langues et littératures proches orientales, Histoire, *Liberal Studies* (Humanités), et anthropologie, grâce un consortium doctoral inter-universités. « Les dix-huit étudiants inscrits provenaient de différents champs : Études de performance, anthropologie, histoire, et Études yiddish⁴⁸⁴ ».

Le séminaire avait reçu un soutien financier du *Curricular Development Challenge Fund* de l'Université de New York (NYU), dont l'objectif était de permettre aux départements et aux enseignants de créer de nouveaux programmes et projets académiques innovants au sein de l'Université. Ce cadre visait à encourager le développement de séminaires « incitant les étudiants

482 Entretien avec Adrienne Cooper, le 9 mai 2006 à New York.

483 « Jewish Folklore and Ethnology Newsletter », *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter*, 1986, vol. 8, n° 1-2, 1986, p. 1-36.

484 « Jewish Folklore and Ethnology Newsletter », *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter*, art. cit., p. 14.

à penser de façon créative et analytique », afin de faire de « la recherche, l'érudition et l'art un élément central de l'éducation à la fois 'undergraduate' et 'graduate'⁴⁸⁵ ».

Autre élément qui nourrissait cette érudition, et davantage même encore la création artistique à partir des archives, était la réédition de sources primaires, jusque là inexistant pour ce qui était des disques 78 tours de musique klezmer.

Les premières rééditions d'enregistrements historiques de musique yiddish

Henry Sapoznik joua un rôle majeur dans ce moment clé, en suggérant l'idée d'une réédition d'enregistrements d'archives, afin de susciter un regain d'intérêt pour la collection sonore, et de donner une forme concrète à ce savoir enfoui en fabriquant un objet en trois dimensions tel qu'un film, un disque ou un livre. Nous reviendrons sur la réédition d'enregistrements d'archives dans la dernière partie de ce travail, mais évoquerons ici la production du disque 33 tours *Klezmer Music 1910-1942*⁴⁸⁶, sorti en 1981, et qui fut la première réédition d'enregistrements anciens de musique klezmer. Selon Henry Sapoznik, « toutes les rééditions qui étaient parues avant celle de Folkways Records étaient faites pour un public immigrant et nostalgique, et donc ne nécessitait pas de contexte. Quand tu es nostalgique, tu n'as pas besoin de contexte, car la personne nostalgique possède son propre contexte⁴⁸⁷ ». Donc, ainsi que l'explique H. Sapoznik, cette réédition

« se voulait être une vitrine, et ce non seulement pour la collection de disques, mais pour le cadre intellectuel du YIVO. Barbara Kirshenblatt-Gimblett était la fée-marraine, et nous avons travaillé l'analyse permettant de trouver une approche. Dans le livret, le yiddish était composé au *Forward*⁴⁸⁸, quand ils avaient encore une

485 NYU Web Communications, *Curricular Development Challenge Fund*, <http://www.nyu.edu/content/nyu/en/faculty/funding-opportunities/curricular-development-challenge-fund>, (consulté le 21 octobre 2019).

486 *Klezmer Music 1910-1942. Recordings from the YIVO Archives Compiled and Annotated by Henry Sapoznik*, 1981, New York, Folkways Records, FSS 34021.

487 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

488 Selon l'encyclopédie Britannica, le *Forward* « a été fondé en 1897 par la Fédération de la Presse Juive Socialiste en tant que soutien civique et élément de cohésion pour les Juifs immigrants d'Europe de l'Est. Il devint rapidement le premier journal de langue yiddish aux États-Unis. Sous la direction d'Abraham Cahan, qui en fut

machine Linotype⁴⁸⁹, et ils faisaient tout ça à l'ancienne, l'ambiance était familiale [...]. Et comme on inventait au fur et à mesure que l'on faisait, c'était un moment très excitant de découverte. [...] J'ai demandé à Andy Statman d'écrire une partie, j'ai demandé à Zev Feldman. J'avais une vision, parce que je savais – j'avais un avantage : je connaissais les rééditions de fond en comble, parce que je jouais de la musique *old time* à ce moment depuis dix ans. Donc je savais tout de la façon dont la music *country* des débuts avait été documentée. Je connaissais Dick Spottswood, j'avais lu son travail⁴⁹⁰ ».

Une conjoncture favorable, des opportunités de financements, une communauté d'intérêt, une « nécessité » culturelle prise dans un mouvement plus large de « retour au racines » – c'est tous ces facteurs combinés qui allaient permettre aux archives sonores du YIVO de s'institutionnaliser, et dans le même mouvement, de fournir aux porteurs de cette revitalisation du klezmer à la fois une source pour la redécouverte du répertoire et du style, un lieu de rencontre et d'étude, mais aussi une certaine légitimité.

4 Naissance des Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings : du financement à l'inauguration

Quand Samuel Norich, directeur exécutif du YIVO de 1980 à 1992, au moment de l'établissement des archives sonores dont nous allons décrire le processus dans cette partie, prit ses fonctions en janvier 1980, le YIVO connaissait un déclin financier dangereux, reposant pour

le rédacteur en chef de 1903 à 1951, le journal combinait une couverture de presse conventionnelle avec un engagement social-démocrate et le syndicalisme juif. [...] Au pic de son influence pendant la Première Guerre mondiale, le Forward avait une circulation quotidienne de plus de 200 000 exemplaires dans 11 éditions locales et régionales, mais à la fin du 20e siècle, son lectorat avait fortement diminué et le journal devint hebdomadaire. Une version anglaise vit le jour en 1990, et il exista une version russe de 1995 à 2005 ». Jewish Daily Forward, <https://www.britannica.com/topic/Jewish-Daily-Forward>, (consulté le 20 juin 2020). Depuis 2019, il n'existe plus de version papier, mais le journal continue d'exister en ligne en yiddish et en anglais.

489 La Linotype est une machine qui utilise une combinaison de machine à écrire et de micro-fonderie, imaginée aux États-Unis en 1885, permettait une composition accélérée et plus régulière des blocs d'imprimerie qu'avec la typographie traditionnelle. Ainsi des petits ateliers pouvaient saisir des textes importants dans des délais raccourcis. Cette technologie rendit possible l'énorme développement, autour de 1900, de la presse quotidienne et régna dans l'imprimerie jusque dans les années 1960.

490 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

près de la moitié de son budget sur des bourses du *National Endowment for the Humanities* (NEH)⁴⁹¹, une agence fédérale indépendante du gouvernement états-unien, établi par le *National Foundation on the Arts and the Humanities Act* en 1965, dédié à soutenir la recherche, l'éducation, la préservation et les événements dans les sciences humaines. Dans les semaines qui suivirent sa prise de fonction, Samuel Norich prépara un dossier de « *challenge grant* » auprès de la NEH en urgence, avec l'aide de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui venait les dimanches en plus de son travail à plein temps à la rescousse pour tenter de tenir les délais, et de Ricky Liberman, alors responsable des projets spéciaux à la Fédération Juive de New York, qui avait l'expérience d'écrire ce type de bourses. Malgré des difficultés de communication avec le conseil d'administration du YIVO, aboutissant à la décision de son président de démissionner, Samuel Norich réussit à obtenir cette bourse, ainsi que d'autres financements. Ce sauvetage financier *in extremis* remettait sur pied une institution au bord de l'écroulement, qui ne parvenait plus alors à payer ses salaires à temps⁴⁹².

Avant d'arriver au YIVO, Samuel Norich avait été élu président du Congrès Mondial Juif en 1975 à l'âge de 27 ans, poste qu'il occupa jusqu'en 1981, et avait enseigné à Brooklyn College, Queens College, et enseignait à l'Université du Wisconsin à Madison, où il avait aussi étudié de 1967 à 1976. C'était lors de ses études à Madison qu'il avait fait la connaissance de Laurence Weinstein, propriétaire de l'entreprise « General Beer Distributors » à Madison, WI, et Fran Weinstein, qu'il allait convaincre de diriger leurs dons au YIVO vers la création des archives sonores.

Le documentaire produit par le YIVO « *Image Before My Eyes*⁴⁹³ » réalisé par Joshua Waletzky (1981) venait de sortir et avait fait sensation. Laurence Weinstein avait alors approché Samuel Norich dans l'idée de produire un autre documentaire du même genre, avec \$60,000 qu'il proposait d'offrir dans ce but. Henry Sapoznik m'a raconté que Samuel Norich lui avait alors répondu qu'il n'était pas possible de faire un film pour cette somme-là, mais qu'il pouvait en revanche démarrer une archive sonore⁴⁹⁴. Le tour de force de Samuel Norich avait consisté à réorienter Laurence Weinstein vers une idée différente de celle qu'il avait à l'origine proposée,

491 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

492 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

493 Joshua Waletzky, *Image Before My Eyes*, YIVO Institute for Jewish Research, 1981.

494 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

malgré le fait que « l'idée de vieux disques cassés, poussiéreux et rayés n'était pas particulièrement sexy⁴⁹⁵ ».

Le 29 décembre 1981, Samuel Norich écrit aux membres de la famille Weinstein, Mr. Laurence A. Weinstein, Mr. and Mrs. Ben Minkoff, Dr. Arvin B. Weinstein, Dr. I. Bernard Weinstein afin de les remercier de leur « généreux cadeau » qui permettra « d'établir les 'Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings', et de poursuivre le catalogage, la préservation et la dissémination de nos vastes collections de musique juive⁴⁹⁶ ». Dans cette lettre, il détaille en cinq points les projets de l'année à venir rendus possibles par ce don :

- « 1. Copier l'intégralité de notre collection de 6000 documents musicaux, contenus sur plus de 1200 disques et 600 heures de disques, sur des bandes magnétiques de haute qualité et sur des cassettes audios, et de rendre l'intégralité de la collection portant le nom de vos parents accessible aux chercheurs, étudiants, artistes, ainsi qu'au public, dans un espace dédié au YIVO ;
2. Promouvoir la réédition d'une sélection d'enregistrements et identifier certaines partitions épuisées pour la réimpression ;
3. Encourager et on l'espère produire des programmes publics et des concerts ayant pour base le matériau des collections musicales du YIVO ;
4. Continuer le catalogage de nos 40 mètres linéaires (130 feet) d'archives de musique juive, consistant en des manuscrits, partitions imprimées, matériaux biographiques, textes de chansons traditionnelles, ainsi que des enregistrements sonores ; et
5. Faire de la publicité autour de la création de la *Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings* et de la disponibilité de ses nombreux précieux contenus, et d'encourager ainsi de futures contributions à la fois financières et de créations de musique juive⁴⁹⁷ ».

495 *Ibid.*

496 Samuel Norich, « Establishment of the "Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings" », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 29 déc. 1981.

497 *Ibid.*

Joint à cette lettre se trouvait l'album *Klezmer Music 1910-1942*⁴⁹⁸ mentionné plus haut, ainsi que la critique du disque par Nat Hentoff (1925-2017), historien, romancier et critique musical, parue dans le numéro de septembre du magazine *The Progressive* (qui ne figurait pas avec la copie de la lettre retrouvée dans les archives). Samuel Norich précise que « Henry Sapoznik et Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui furent responsables de cet album, travailleront aussi à la création des archives sonores nommée d'après vos parents. L'album est un échantillon du type de réédition que votre don sera en mesure de soutenir⁴⁹⁹ ». On notera que dans le beau rapport annuel du YIVO imprimé, une chronologie indique que l'année 1982 avait vu l'établissement des « Mordkhe and Feygl Weinstein Archive of Sound Recordings⁵⁰⁰ », ce qui indique qu'une anglicisation s'est opérée par la suite.

En avril 1982, l'ethnomusicologue Mark Slobin, qui venait de publier son *Tenement Songs*⁵⁰¹ rédige un brouillon pour une brochure (brochure finale que je n'ai pas retrouvée dans les archives du YIVO) détaillant le contenu des archives musicales du YIVO, introduisant ainsi sa présentation :

« Dispersées parmi les trésors du YIVO se trouvent d'inestimables collections de musique juives. Acquis par le fruit du hasard et mis en forme sur plus de six décennies, les contenus musicaux du YIVO offrent un large panorama de médias, de genres, de styles, de compositeurs et de ressources. Petit à petit, les archivistes, bibliothécaires et chercheurs mettent en orde le matériau musical afin qu'il devienne accessible aux chercheurs, aux musiciens et aux visiteurs⁵⁰² ».

Dans un paragraphe, Mark Slobin synthétise l'histoire de la musique juive, depuis les temps bibliques jusqu'aux récents travaux de terrain des années 1970, en passant par la créativité séculaire d'Europe de l'Est. Au 19^e siècle écrit-il, on assiste à la fois à une fusion de sources anciennes avec différentes musiques ethniques régionales et avec la musique classique, et à des collectes de folklore. Ces collectes, portées par différentes organisations, et plus tard aussi par le

498 *Klezmer Music 1910-1942*, *op. cit.*

499 Samuel Norich, « Establishment of the "Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings" », *art. cit.*

500 « YIVO Annual Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 1987.

501 Mark Slobin, *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1982, 1996, 260 p.

502 Mark Slobin, « First draft of copy of brochure on the music holdings », 15 avril 1982, *Archives of YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, *Sound Archive Desk files*.

YIVO, sont contemporaines de mouvements de masses (il cite en particulier le socialisme, le syndicalisme et le sionisme), de nouveaux styles innovants, de la floraison du théâtre yiddish et du développement de l'industrie des partitions. Dans ce document, Mark Slobin divise en sept catégories les matériaux musicaux du YIVO, tout en précisant que la liste qu'il propose n'est pas exhaustive et ne peut être considérée comme un catalogue, mais vise plutôt à offrir des points d'entrée au chercheur :

« 1) les livres et autres ouvrages de référence publiés⁵⁰³ ; 2) les enregistrements sonores (disques et bandes) ; 3) les archives personnelles de musiciens juifs, contenant souvent une variété de genres (par exemple des photos, des manuscrits, de la correspondance) ; 4) des collections de manuscrits de compositions pour le théâtre yiddish ; 5) la collection des partitions ; 6) les enregistrements de terrain provenant de projets de recherche ; 7) les documents des sociétés et des organisations de musique juive d'Europe et des États-Unis⁵⁰⁴ ».

Il évoque le transfert sur bandes déjà effectué de la plupart des enregistrements sonores (à ce moment il s'agissait principalement de disques 78 tours) grâce à la dotation Weinstein, la réédition *Klezmer Music, 1910-1942*⁵⁰⁵ et le fait que des projets de recherche se basent sur cette collection. Parmi les enregistrements de terrain, il mentionne les collections de chansons yiddish de Ben Stonehill, de Ruth Rubin et les centaines d'heures d'interviews du YIVO Yiddish Folksong Project mené par Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans les années 1970. Il cite aussi la collection du grand folkloriste Y. L. Cahan (1881–1937), indiquant que la plupart de ses travaux ont été publiés par le YIVO, et celle, plus petite, de A. Litwin, « contenant de la documentation sur le folklore juif d'Europe de l'Est d'avant la Seconde Guerre mondiale ».

Il évoque aussi une poignée d'archives personnelles : celle du chansonnier incontournable Mordkhe Gebirtig (1877-1942), incluant des versions manuscrites de certaines de ses chansons célèbres comme « Reyzele », « Kinderyorn » et « Unzer shtetl Brent » ; celle d'un important collecteur, musicien et activiste de Vilna nommé Abraham Moshe Bernstein (1866-1932) ; et la

503 Mark Slobin précise concernant les livres que le tiroir n°338 du catalogue à cartes de la bibliothèque (que je n'ai pas eu l'occasion de consulter avant la fermeture du YIVO pour cause de pandémie) est entièrement consacré à la musique, comprenant des ouvrages rares et « virtuellement tous les recueils de chansons yiddish sont là, ainsi que les rapports et études de folklore s'y rattachant ».

504 Mark Slobin, « First draft of copy of brochure on the music holdings », *art. cit.*

505 *Klezmer Music 1910-1942*, *op. cit.*

collection de Lazar Weiner (1897-1982), figure majeure de la création et de la dissémination de la *Jewish Art Music* aux États-Unis.

Concernant la musique de théâtre, il mentionne les deux très importantes collections du Musée Esther Rokhl Kaminska sur le théâtre yiddish (RG 8)⁵⁰⁶, provenant du fond du YIVO d'origine de Vilna et contenant 500 partitions instrumentales, et celle de Sholem Perlmutter, elle aussi abondante. La collection de partitions (RG 112), dont les matériaux datent pour les plus anciens du début des années 1890, appartient pour une part aux archives personnelles de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (RG 683).

Enfin, les archives des organisations musicales représentent une documentation unique. Mark Slobin cite notamment : La société de musique juive traditionnelle (*The Society for Jewish Folk Music*) (St. Petersburg, 1908-20), la Société pour la musique juive (*the Society for Jewish Music*) (Moscow, 1920-23); la Section musique de la Ligue de la culture yiddish (*the Music Section of the Yiddish Culture League*) (Kiev, 1920-26), et la Section musique de la Société juive historique et ethnographique (*the Music Section of the Jewish Historic-Ethnographic Society*) (Leningrad, 1927-29)⁵⁰⁷. Il ajoute que la « vie musicale organisée des Juifs États-Uniens est documentée abondamment dans d'autres collections, en plus des matériaux dispersés parmi les archives individuelles⁵⁰⁸ ». En guise de conclusion, il invite les dons de nouvelles collections, ainsi que des « gestes de soutien en direction d'une dotation visant à un fond permanent des collections musicales du YIVO⁵⁰⁹ ».

La nuit du 8 juin 1982, comme se le remémore Henry Sapoznik, « un concert gratuit fut organisé pour célébrer l'inauguration des archives sonores du YIVO [...]. Près d'un millier de personnes avaient envahi le coin de la 5^e Avenue et de la 86^e Rue Est pour entendre jouer le

506 Cette collection a été cataloguée, conservée et numérisée dans le cadre du *Edward Blank YIVO Vilna Online Collections project* (2015-2022). Des financements supplémentaires du *National Endowment for the Humanities* et du *M.K.S. Charitable Remainder Unitrust* permettront la poursuite de ce travail. La collection numérisée sera entièrement accessible en ligne à la fin de l'année 2021. *Collection: Esther-Rachel Kaminska Theater Museum Collection | The Center for Jewish History ArchivesSpace*, <https://archives.cjh.org/repositories/7/resources/19907>, (consulté le 8 février 2021).

507 En 2020, le YIVO a reçu un financement permettant spécifiquement la préservation de quatre collections théâtrales et musicales faisant partie du Edward Blank YIVO Vilna Online Collections project, dont la collection du Musée Esther-Rokhl Kaminska et la collection des Sociétés de Musique Juive mentionnées par Mark Slobin. *YIVO Receives IMLS Save America's Treasures Grant*, <https://vilnacollections.yivo.org/IMLS-Grant>, (consulté le 8 février 2021).

508 Mark Slobin, « First draft of copy of brochure on the music holdings », *art. cit.*

509 *Ibid.*

groupe *Kapelye*⁵¹⁰. Ce fut le premier concert d'une grande série à ce carrefour. Après les festivités, le laborieux travail d'organisation des archives commença⁵¹¹ », seulement quelques mois après la sortie du premier album vinyle de Kapelye intitulé *Flying Fish* en 1981.

Nous allons voir à présent comment ces efforts vis-à-vis des matériaux ont pu se déployer au sein d'une communauté, avec un groupe d'acteurs centraux, les archivistes, eux-même musiciens, ainsi que les savants impliqués dans cette construction archivistique, et un groupe plus vaste qui s'est formé autour de la redécouverte et de la transmission de la musique yiddish.



Illustration 8: Les membres du groupe klezmer "Kapelye" (de gauche à droite Henry Sapoznik, Ken Maltz et Michael Alpert) jouent devant le bâtiment du YIVO pour la 10e édition du festival annuel « Museum Mile Festival » (photo : Layle Silbert). Source : « YIVO Annual Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1988.

510 Groupe de klezmer du revival fondé en 1979 par Henry Sapoznik et Michael Alpert, avec Josh Waletzky, Lauren Brody, Ken Maltz, Dan Conte, puis Eric Berman.

511 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 214.

5 L'archive d'une communauté (1982-1986)

Dans l'introduction de l'ouvrage *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, Francis X. Blouin et William G. Rosenberg exposent les fondements de leur approche des archives, prises comme « un site de préservation documentaire enraciné dans des contextes sociaux et nationaux variés », « un complexe de structures, de processus et d'épistémologies situés à un point d'intersection critique entre l'érudition, les pratiques culturelles, les politiques et les technologies⁵¹² ». Hughes cite lui aussi ce texte, affirmant que

« les archives aident les individus, les communautés et les états à définir ce qui est à la fois connu et possible de connaître de leurs passés. En tant que lieux de découverte, les archives aident à créer et à recréer la mémoire sociale. En assignant les prérogatives de gardien des fonds aux archivistes, dont les politiques d'acquisition, les inventaires et les prédilections institutionnelles variées opèrent la médiation entre l'érudition et l'information, les archives produisent du savoir, légitiment les systèmes politiques, et construisent des identités. Plus largement, les archives incarnent les artefacts de la culture qui perdurent en tant que signifiants de qui nous sommes et pourquoi⁵¹³ ».

Ces identités se déploient au sein d'une communauté à différentes échelles : le niveau le plus central est celui des personnes travaillant directement avec les archives d'une part, c'est-à-dire en premier lieu les employés et bénévoles, et ceux qui contribuent à son développement sur le plan administratif, financier et académique. Un deuxième cercle concentrique englobe les usagers de ces archives, dont les pratiques, les approches, et l'intensité du rapport au matériau varient en fonction de leur propres positions sociales, activités et objectifs. Un troisième cercle concerne un public plus large dont l'engagement vis-à-vis des archives passe par le prisme de l'usage des archives qui en est fait par ceux qui parviennent à transformer leur expérience des archives en d'autres matériaux nouveaux, déclinés en recherches académiques et publications, et/

512 F. X. Jr. Blouin et W.G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, *op. cit.*, p. vii.

513 Kit Hughes, « Appraisal as Cartography: Cultural Studies in the Archives », *The American Archivist*, avril 2014, vol. 77, n° 1, p. 271.

ou en productions artistiques voire médiatiques variées, qui peuvent du reste eux-même faire l'objet d'un processus d'archivage.

Nous approcherons ici l'archive non seulement comme « un lieu physique qui abrite le destin de cette sorte de trace [le témoignage] que nous avons soigneusement distinguée de la trace cérébrale et de la trace affective, à savoir la trace documentaire » mais aussi comme « un lieu social⁵¹⁴ ». L'archive permet notamment à un réseau d'artistes de construire autour d'un contenu tangible « des présupposés communs, des conventions qui leur permettent de coordonner ces activités efficacement et sans difficultés⁵¹⁵ ». En cela, les archives du YIVO peuvent être considérées comme des « archives communautaires » (*community archive*), telles que définies par Andrew Flinn (cité par Niamh Moore) : « Les histoires ou les archives des communautés correspondent à l'activité depuis la base [*grassroot*] consistant à documenter, enregistrer et explorer l'héritage d'une communauté dans laquelle la participation, le contrôle et la propriété du projet par la communauté sont essentiels. Cette activité peut se produire en association ou pas avec des organisations formelles patrimoniales mais l'impulsion et la direction doit venir de la communauté elle-même⁵¹⁶ ».

Jenny Romaine, lors d'un entretien, évoquait les strates de temps historiques présentes en même temps dans son environnement de travail au YIVO, par le biais des gens qu'elle y a côtoyées dans la période où elle y était employée. Les personnes qui travaillaient alors au YIVO incluaient des réfugiés d'Europe, autant de personnes ressources vers qui se tourner pour apprendre et poser des questions sur les documents, sur la langue, sur la culture. Jenny Romaine attribue la qualité de son propre travail créatif à cette diversité et à cet effort collectif, fait de professionnels et d'amateurs, dans la construction des archives⁵¹⁷.

L'usage par Niamh Moore du concept d'« objet limite » (*boundary object*) emprunté à Susan Leigh Star offre une ouverture intéressante pour conceptualiser le type d'archive auquel nous avons affaire, la limite en question étant davantage perçue comme un espace généré collectivement pour travailler ensemble, que comme une frontière. Pour S. L. Star, un objet limite

514 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 210.

515 Howard Saul Becker, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 99, cité par C. Moreddu, *Les inventeurs de l'American Folk Music*, op. cit., p. 33.

516 Dr Andrew Flinn, « Community Histories, Community Archives: Some Opportunities and Challenges », *Journal of the Society of Archivists*, 1 octobre 2007, vol. 28, no 2, p. 153 cité par Niamh Moore, « Weaving archival imaginaries. Researching community archives » dans *The Archive Project*, op. cit., p. 130.

517 Entretien avec Jenny Romaine, le 3 octobre 2018 à New York.

est « un espace partagé, précisément là où la notion qui distingue l'ici du là-bas est confondue⁵¹⁸ ». Cette notion permet aussi d'appréhender les circulations entre des pratiques professionnelles et amateurs au sein d'un même espace, celui des archives, dont la nature elle-même détermine l'infrastructure nécessaire à son développement.

Si S. L. Star distingue la notion de « limite » (*boundaries*) de celle de marge, les archives sonores du YIVO semblent répondre aux deux définitions : « objet limite » par sa « flexibilité interprétative », et les collaborations qu'elles ont pu générer, mais aussi, dans une certaine mesure « marge », voire contre-culture au sein du YIVO et par rapport à la culture de masse dominante, on pourrait ajouter comme un « seuil », « trait d'union qui sépare et relie différentes identités⁵¹⁹ », un seuil entre la tradition, fenêtre ouverte sur le vieux monde et une identité juive américaine construite pour ce groupe en partie autour de cette réappropriation et la redécouverte de la musique klezmer.

On voit ces dynamiques à l'oeuvre dans l'histoire longue du YIVO, depuis sa création en 1925, et en particulier au moment de la création des archives sonores. Ce moment s'inscrivait, comme on a commencé à le voir, au coeur de la créativité musicale de groupes, pour lesquels les archives sonores venaient étancher une soif de connexion avec les sources rattachant les individus entre eux et rattachant les individus à leur histoire. Ce processus allait de pair avec la fondation d'une communauté spécifique, et d'une identité nouvelle pour des Juifs états-uniens. Pour la plupart laïcs, ces Juifs ne souhaitaient pas pour nombre d'entre eux définir leur identité juive par la religion, en lien avec le sionisme, à travers le prisme unique de la Shoah dans leur rapport à l'Europe, ou comme l'a écrit Alicia Svigals dans son manifeste, avec nostalgie⁵²⁰. De plus, les Juifs étaient parvenus à s'intégrer, à s'enrichir et à monter les échelons sociaux dans une société

518 « For Star, a boundary object is 'a shared space, where exactly the sense of here and there are confounded' ». Susan Leigh Star, « This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept », *Science, Technology, & Human Values*, septembre 2010, vol. 35, no 5, p. 602-603, cité dans Niamh Moore, « Weaving archival imaginaries. Researching community archives » dans *The Archive Project*, *op. cit.*, p. 134.

519 Merle L. Bachman, *Recovering « Yiddishland »: Threshold Moments in American Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 2008, p. xxii.

520 Alicia Svigals y écrit : « La musique klezmer est notre musique, pas seulement la musique de nos grand-parents juste bonne à être reproduite dans un genre de tourisme du passé. Quand les Klezmatics se sont formés, j'avais un job qui consistait à jouer dans un nightclub grec à New York et j'ai été frappée par le degrés d'identification de la jeune clientèle grecque avec la musique grecque traditionnelle et populaire, bien plus qu'avec la musique pop américaine, qu'ils écoutent aussi. Je veux la même chose avec la musique klezmer – qu'elle devienne vraiment la musique identitaire de la jeunesse juive américain ». Alicia Svigals, « Why We Do This Anyway. Klezmer as a Jewish Youth Subculture » dans Mark Slobin (ed.), *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press, 2002, p. 217.

qui les avait jusqu'à peu discriminés⁵²¹. C'est dans ce contexte que le yiddish, sa culture et sa musique, est venu habiter et nourrir cet espace identitaire.

La création de KlezKamp, fondé en tant que *Yiddish Folk Arts Program* au sein des archives sonores du YIVO et sur laquelle nous reviendrons dans ce chapitre, a aussi grandement contribué à ce processus de formation d'une communauté, qui s'est trouvée en constant dialogue avec les archives. Un des pôles autour duquel cette communauté fonctionnait, les archives sonores du YIVO, fut dans la foulée de leur création surnommé « la région autonome du 5^e étage ». Un territoire aux dynamiques et aux acteurs particuliers – avec dans les premiers rôles, les archivistes eux-même. Cet espace, cet « objet limite », reflète à la fois une activité intense, et un certain fossé culturel entre le YIVO traditionnel des archives papiers et cette branche sonore toute nouvellement créée, qui allait devenir une petite ruche de recherche, de découverte, de créativité et d'échange de et en musique juive.

La « région autonome du 5^e étage » et le petit peuple des archives : archivistes, artistes et curieux, des acteurs sociaux en mouvement

La « région autonome du 5^e étage » fut le surnom donné au territoire du YIVO qui incluait les archives sonores en partie parce qu'il était difficile d'accès par l'ascenseur. Les archives sonores étaient abritées dans une toute petite pièce, dans le même couloir que les archives photos et vidéos et quelques autres bureaux perchés dans les minuscules anciennes chambres de bonnes de l'hôtel particulier luxueux des Vanderbilt. Cette géographie témoigne des tensions déjà évoquées entre la génération se sentant dépositaire et garante des archives papier permettant l'accès à une érudition savante, parfois perçue comme culturellement supérieure, et une génération plus jeune, pour qui le mouvement d'archivage intégrait des éléments de culture populaire et de la culture de masse, au-delà du seul folklore tel que défini par les folkloristes du début du 20^e siècle, dont l'agenda national en Europe ne correspondait plus aux besoins d'identification de cette génération de jeunes juifs américains intégrés (ou cherchant à s'intégrer) dans une société multiculturelle. Du reste de la bâtisse, des archives, des bureaux, et de la belle

521 Karen Brodtkin, *How Jews Became White Folks: And What That Says About Race in America*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 1998, 264 p.

salle de lecture du 2^e étage, on se demandait : « Mais que se passe-t-il là-haut ? Quelle est cette parade de gens qui montent et qui descendent toute la journée⁵²² ? »

Henry Sapoznik décrit l’atmosphère qui régnait dans ce « territoire autonome du 5^e étage » en des termes qui reflètent à la fois la jeunesse et la judéité de ceux (ou de la majorité de ceux) qui le fréquentaient alors : « C’était un club ! Tous les collectionneurs de disques autodidactes du coin se retrouvaient là, on écoutait des disques et on se chamaillait : ‘non, non, ça c’est la 2^e prise !’ C’était comme un *beis midresh* [ndlt : une maison d’étude], comme Rachi sur les disques ! »

Cette description teintée d’humour porte en elle l’idée de « flexibilité interprétative » et surtout d’aspect modulaire qui caractérise pour S. L. Star un fonds tel qu’une bibliothèque (ou une archive), impliquant que des choses « peuvent être retirées individuellement sans que la structure entière s’effondre ou se transforme. Une bibliothèque, par exemple, ou une collection de cas d’études (comme dans certains champs de la médecine, ou dans le Talmud), est un dépôt [*repository*]⁵²³ ». C’est justement dans le but « d’analyser la nature du travail coopératif en l’absence d’un consensus⁵²⁴ » que S. L. Star en vint à développer cette notion d’objet limite – le terme « objet » désignant ici « une combinaison de mode d’organisations du travail qui sont à la fois matériels et procéduraux⁵²⁵ ». Ces théories font écho au témoignage de Henry Sapoznik :

« Nous avons là un fonds incroyable. Chaque son [était] flambant neuf ! Et il y avait une urgence, en cela que dans toutes les autres scènes de musiques traditionnelles, les scènes actives de renouveau, comme en *old time* ou en *blues*, en musique grecque ou autre, pour la plupart, si tu voulais apprendre la musique *old time*, il y avait des gens avec qui tu pouvais aller étudier, tu pouvais prendre l’avion et aller dans beaucoup de ces lieux. Et pour la plupart de ces musiques, il y a une sorte de continuité⁵²⁶ ».

Dans ce même entretien, H. Sapoznik déplore l’absence d’intérêt pour les collectes de folklore dans la culture dominante yiddish d’alors, qui était selon lui plus occupée « à rendre la musique accessible et acceptable. Tout devait être lissé, tout devait être vraiment le résultat d’un

522 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

523 Susan Leigh Star, « This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept », *Science, Technology, & Human Values*, septembre 2010, vol. 35, n° 5, p. 603.

524 *Ibid.*, p. 604.

525 *Ibid.*

526 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

processus pédagogique⁵²⁷ », et le type de travaux que faisait Ruth Rubin n’attirait pas beaucoup l’attention.

Cette « région autonome » du 5^e étage était composée, en plus des archives sonores, des archives photos et vidéos où opéraient Josh Waletzky, Judith Helfand, et plus tard Roberta Newman, d’un bureau où travaillaient des historiens, dont Jeffrey Shandler, et des linguistes, et des voisins plus âgés, comme l’acteur et traducteur David Rogow et l’historien Lucjan Dobroszycki. Cette atmosphère contrastait avec l’ambiance plus solennelle et studieuse du vieux YIVO centré sur la bibliothèque et les archives. Des jeunes, autre contraste, commencèrent à visiter le YIVO, « d’abord des étudiants qui utilisaient la bibliothèque et les archives hors pair pour des projets d’école ou des devoirs, des chercheurs qui travaillaient sur des films ou des documentaires, et à partir des années 1980, des artistes et des musiciens⁵²⁸ ». Sapoznik compare cette ambiance passionnée et vibrante avec l’époque des années 1920 à Vilna quand l’enthousiasme d’une petite « armée » de *zamlers* venait animer et nourrir l’activité de recherche du centre nouvellement établi.

527 *Ibid.*

528 H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 227.



Illustration 9: Le personnel des archives sonores du YIVO. De gauche à droite : Henry Sapoznik, Jenny Romaine et Lorin Sklamberg dans les archives sonores au 5e étage du YIVO, alors situé 1048 5th Avenue. Photo de Scott Areman en couverture du rapport annuel du YIVO de 1987. Archive du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

À partir des années 1980, artistes et musiciens commencèrent à s'intéresser aux collections sonores, et en particulier à celle des disques 78 tours. Les archivistes sonores du YIVO, eux-mêmes musiciens et artistes du spectacle vivant, ont contribué à donner forme aux collections, tout en transformant dans leurs propres créations les matériaux auxquels ils avaient un accès privilégié. H. Sapoznik remarque dans l'entretien que j'ai conduit avec lui que la combinaison de ses compétences, sa connaissance des « outils d'infrastructure », convenaient exactement aux besoins du moment, alors même qu'une communauté musicale était en train de se

former : « Créer un catalogue, créer une discographie, faire des rééditions, mener des projets qui utilisent cette base comme une excroissance afin d’amener plus de gens à utiliser les sources primaires, ramener tout le monde aux sources primaires⁵²⁹ ».

On voit ici comment les archivistes, qui plus est dans ces archives à mi-chemin entre archives « communautaires » et institutionnelles, jouent un rôle d’agents majeurs de transferts culturels. En sélectionnant les objets dignes de demeurer dans les archives ; en les y situant, autant physiquement avec la technologie et les savoir-faire que cela implique, qu’intellectuellement par le biais des catalogues ; en rééditant le matériau ; en le transformant pour le déplacer à nouveau vers d’autres scènes, les archivistes deviennent eux-mêmes la fenêtre, la porte d’entrée, le miroir des archives.

Henry Sapoznik

Dans le cas de Henry Sapoznik, on a vu que l’engagement avec les 78 tours avait été à la source du répertoire de son groupe Kapelye. L’ensemble était composé de Lauren Brody à l’accordéon et au piano, Ken Maltz à la clarinette et percussion, Michael Alpert au violon, percussion et chant (qui avait aussi contribué aux notes du livret), Josh Waletzky au piano, chant et percussion, et Eric Berman au tuba. Le groupe évoluait dans un réseau plus vaste de musiciens professionnels partant du même désir d’étudier les enregistrements que révélaient les 78 tours, dont le Klezmer Conservatory Band, fondé par Hankus Netsky à la fin des années 1970 à Boston, avec des étudiants du *New England Conservatory of Music*. Henry Sapoznik produisait aussi le Festival des Traditions juives-soviétiques à New York. L’espoir de trouver une continuité culturelle yiddish forte dans les communautés juives d’Union soviétique à New York fut en partie déçu, en raison de la politique de Staline que Sapoznik qualifie de « génocide culturel⁵³⁰ », à l’exception de quelques découvertes comme la chanteuse Bronya Sakina, « *folkmentsh* » porteuse d’une tradition vocale et de danse⁵³¹.

529 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

530 H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 213.

531 Bronya Sakina a été abondamment interviewée par Michael Alpert, dont les archives se trouvent au Center for Traditional Music and Dance, et ont été en partie numérisées et cataloguées par Clara Byom. <https://ctmd.org/archive/collections/>, (consulté le 9 février 2021). Cf. note 393.

Son intérêt pour les archives radiophoniques a aussi mené à la constitution d'une collection majeure. D'abord constituée au sein du YIVO, cette collection d'enregistrements radiophoniques se trouvent aujourd'hui en partie à la Bibliothèque du Congrès⁵³². Henry Sapoznik a aussi publié plusieurs rééditions de ces enregistrements accompagnées de livrets très détaillés et informatifs⁵³³. Henry Sapoznik, par ses collectes d'archives, ses innombrables rééditions, comme en témoigne sa discographie⁵³⁴, et son travail de documentation minutieux et rigoureux, est l'un des spécialistes les plus reconnus au monde en matière de musique yiddish, en particulier dans sa composante enregistrée.

Tandis qu'il tournait avec son groupe Kapelye, dont deux autres albums, *Levine and His Flying Machine* (1985) et *Chicken* (1987), sortirent au cours de la décennie, tous deux sur le label Shanachie, il avait toujours les archives sonores où retourner pour faire son métier adoré qui consistait à collecter, étudier et partager la musique qu'il aimait. Son témoignage renforce l'idée qu'il s'agissait d'une archive communautaire, au sens où on l'a défini plus haut : « Les archives sonores opéraient en gros comme une petite entreprise familiale ; j'avais plusieurs auxiliaires à temps partiel, dont Dan Peck de 1982 à 1984, et mon assistante de longue date, qui avait commencé en 1987 et a ensuite dirigé les archives [sonores] après mon départ en 1994⁵³⁵ ». En effet, sur la recommandation de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Sapoznik avait engagé Jenny Romaine qui avait auparavant travaillé à faire du catalogage pour la collection de Moe Asch après son décès⁵³⁶.

532 Demeurent au YIVO de cette période de collecte d'enregistrements radiophoniques par Henry Sapoznik les copies des collections transférées alors (dont certaines endommagées par le « syndrome *sticky-shed* », dû à un défaut de fabrication des bandes, qui entraînait la détérioration des liants d'une bande magnétique et provoquant le détachement du revêtement magnétisable en oxyde de fer de son support en plastique), et les catalogues créés pour ces collections, dont les originaux se trouvent aujourd'hui pour beaucoup à la Bibliothèque du Congrès, et pour lesquelles un inventaire a récemment été publié, avec cette note : « Le numéro YIVO indique un disque qui était auparavant détenu par la YIVO, pendant la période où Henry Sapoznik y était employé et y avait fait don de disques. Quand il a quitté sa position, il a été autorisé à prendre les disques avec lui ». *Henry Sapoznik Collection*, circa 1920-1960, <http://hdl.loc.gov/loc.afc/eadafc.af019003>, (consulté le 13 décembre 2019).

533 Notamment : *Music From The Yiddish Radio Project*, Shanachie Records, 2002 et David Isay, Henry Sapoznik et Yair Reiner, *Yiddish radio project: [stories from the Golden Age of Yiddish Radio]*, Minneapolis, MN, High Bridge / Sound Portraits Productions, 2002, vol. 2.

534 *Discography | Henry Sapoznik*, <https://www.henrysapoznik.com/discography>, (consulté le 12 juillet 2020).

535 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 226.

536 Entretien avec Henry Sapoznik, 6 mai 2020 par skype.

Jenny Romaine

Jenny Romaine est une artiste aux multiples facettes, à l'image de la pratique qu'elle cultive de l'« assemblage⁵³⁷ », par lequel elle réunit folklore yiddish et subversion. Comme elle me l'a dit : « j'ai créé une tonne d'art à partir de ces archives⁵³⁸ ». Pour comprendre cette figure majeure d'un théâtre engagé new yorkais (avec une présence très importante aussi à KlezKamp) faisant usage du yiddish, et en particulier de matériaux issus des archives du YIVO, y compris de ses archives sonores, on partira de l'observation d'un spectacle, dont j'avais assisté à la fabrication dans une démarche d'observation participante pendant 3 mois et demi entre janvier et mars 2014, participant à la performance en mars 2014⁵³⁹. Il s'agissait d'un des légendaires *Purimshpil*⁵⁴⁰ (jeu de Pourim) que Jenny Romaine met chaque année sur pied (et dans la grande tradition de Pourim, tête par-dessus cul) avec des dizaines de collaborateurs, un collectif qui s'est trouvé le nom de *The Aftselakhis Spectacle Committee* (TASC) (que l'on pourrait traduire par « Comité de spectacle 'juste pour agacer' », *aftselokhes* étant un mot yiddish dérivé de l'hébreu), donnant lieu à productions multi-disciplinaires spectaculaires, déroutantes et militantes.

Le texte du spectacle de Pourim auquel j'avais participé en 2014 intitulé « La progéniture d'Esterlu présente : parthogénèse *The Next Generation* », commençait par cette phrase, qui semble nous situer d'emblée dans un de ces « objets limites » où la coopération se fait sans

537 Bien que je ne l'aie pas interrogé sur cette idée en particulier, il me semble peu probable, étant donné sa formation en études de la performance sous la direction de B. Kirshenblatt-Gimblett, que Jenny Romaine n'ait pas eu connaissance du concept d'« assemblage » développé par Deleuze et Guattari, repris notamment par Clifford Geertz dans sa définition de la culture.

538 Lors de l'entretien du 3 octobre 2018 à New York, Jenny Romaine m'a dit avoir préservé tous les scripts de ces créations, et que son travail le plus intéressant était basé sur des documents d'archive.

539 Entre 2012 et 2015, mon projet de thèse s'était orienté sur l'étude de la chansons yiddish contemporaine (après avoir travaillé entre 2009 et 2012 sur le théâtre yiddish dans l'après-guerre parisien). Dans le but de mener cette recherche, j'avais effectué un travail de terrain incluant de nombreuses interviews avec des chanteurs yiddish contemporains et en particulier ceux d'entre eux qui composent de nouvelles chansons. Un des aspects qui m'intéressait était justement l'usage des archives dans le renouvellement de la chanson yiddish contemporaine, et c'était en partie dans cette optique que j'observais la fabrication de ce *Purimshpil*. J'avais en outre reçu une bourse « Joseph Kremen Memorial Fellowship » en 2014-2015 du YIVO afin d'explorer ce thème, notamment dans le cadre de *summer camps* tels que Boiberik.

540 Le *Purimshpil* est une forme de théâtre rituel, en partie amateur, associé à la fête de Pourim souvent considéré comme l'origine du théâtre yiddish. Pour en lire plus, voir : Moisei Beregovski, *Purimshpili: Evrejskie narodnye muzykal'no-teatral'nye predstavlenija*, Kiev, Ukraine, Dukh i Litera, 2001. Jean Baumgarten, « Ahuva Belkin. The Purimshpil, Studies in Jewish Folk Theater. Jerusalem: Bialik Institute, 2002. 287 Pp. (Hebrew). », *AJS Review*, 2005, vol. 29, n° 02, p. 404-405 ; Jean Baumgarten, « Le "Purim shpil" et la tradition carnavalesque juive », *Pardès*, 1992, vol. 15, p. 37-62 ;

consensus dans un espace où l'infrastructure est négociée et organisée selon les besoins liés au projet :

« Quel est cet espace génératif dans lequel nous nous trouvons tous ? Eh bien... C'est Pourim ! Où nous prenons les choses anciennes, et la sensualité, et la création de nos propres termes, pour un espace de jeu. Où il nous est possible de faire quelque chose parce que c'est nous qui établissons les règles. Et nous le faisons une année où nous rêvons et combattons, avec encore plus d'éclat, pour un New York où nous établissons vraiment les règles ».

Cette année-là, le Purimshpil radicalement militant portait sur la gentrification de New York et l'injustice sociale et raciale accompagnant ce processus urbain, ainsi que sur des questions de genre et de reproduction, et assemblait un certain nombre de thèmes, servant de base aux recherches artistiques et esthétiques au sein de différentes traditions. Ces thèmes un peu disparates et choisis collectivement étaient : la science-fiction et de façon plus large le passage du temps (et le rapport au temps dans le changement social et la lutte politique), le cabaret, l'héritage du mouvement zapatiste, faisant référence à une politique locale et transnationale (dans le cadre duquel l'autonomie était définie comme « une pratique, un acte. Un acte qui peut prendre mille ans car il est exhaustif et lent »), proposant une « expérience de transformation sociale et politique radicale » et interrogeant la création de mouvements sociaux pour obtenir un changement social, dans le contexte d'une critique de la gentrification new yorkaise, du traitement fait aux immigrants, de la surveillance et de la violence policières, du racisme.

Le processus de création collective, quelque peu déroutant il faut l'admettre, incorpore une dose de confusion qui, si elle est traditionnelle de la fête de Pourim, est aussi l'expression d'une complexité assumée dans l'absence de consensus *a priori* d'un large groupe travaillant de concert vers un objectif commun, malgré des angles, des agendas et des points de vue parfois différents. Sont ainsi mêlés des fragments de culture sous la forme d'éléments visuels (les papillons représentant une transformation révolutionnaire), des éléments de danse (une danse marchée en spirale et dans le cadre de cette production associée au zapatisme et à l'action collective, le mouvement de main 'papillon' de Beyoncé⁵⁴¹) et des éléments musicaux (chant

541 À 2'22" dans cette vidéo du clip « Countdown », qui faisait aussi écho au thème du passage du temps, un des thèmes du spectacle : *Beyoncé - Countdown (Official Video)*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns&feature=kp>, consulté le 10 juillet 2020.

traditionnel judéo-espagnole et yéménite, R'n'b, et chant traditionnel yiddish, sur lequel nous reviendrons).

Ce Pourimshpil était dédié à Adrienne Cooper, et affirmait : « Adrienne Cooper était une savante, une artiste divine et une interprète puissante des chansons yiddish. Il a été dit qu'elle avait un talent pour la subversion en même temps qu'un sens du décorum qui lui permettait de renverser une tradition, de la mettre sans dessus-dessous, avant qu'aucun de ces gardiens n'ait eu le temps de s'en rendre compte. Elle créait de l'ordre à partir du chaos à travers les chansons yiddish. Le passé se lie au présent avec un *twist*, donnant vie à la justice dans l'art ». En effet, Adrienne Cooper, avait aussi contribué à faire naître ce Pourimshpil annuel, qui allait devenir une tradition attendue fébrilement par toute une communauté de Juifs radicaux, se définissant dans un vaste spectre de genres et d'orientations sexuelles, et pour qui le yiddish et sa culture, parmi d'autres cultures (et les collaborations visant à la production des spectacles impliquaient d'autres associations militantes non juives, notamment *Domestic Workers United*, une association de travailleurs à domicile, composée de nombreux immigrants). L'action militante d'Adrienne Cooper s'inscrivait dans sa vie professionnelle, lorsqu'elle était tantôt directrice des programmes au Museum of Chinese in the Americas, dans son travail au Workmen's Circle (devenu Workers Circle en 2019), en tant membre du Conseil d'administration de *Jews for Racial and Economic Justice*, une des associations organisatrices de ces spectacles avec la compagnie *Great Small Works*.

L'ordre naissant du chaos faisait partie intégrante de la méthodologie de Jenny Romaine, qu'elle appelle le « surréalisme ethnographique », qui combine la recherche artistique et académique s'appuyant notamment sur des sources d'archives en yiddish, l'expérimentation théâtrale et l'activisme politique, visant à produire un « nouveau théâtre d'avant garde ». Comme l'explique Ezra Berkley Nepon dans un ouvrage portant sur le travail théâtral et communautaire de Jenny Romaine, cette méthodologie renvoie à une façon de créer de l'art à partir de fragments d'histoire culturelle, et parmi eux, des fragments de folklore yiddish⁵⁴².

Une chanson yiddish, chantée dans la pièce par la reine Vashti avant son exécution, faisait partie de ces fragments utilisés. Cette chanson nous est parvenue par un enregistrement effectué

542 Ezra Berkley Nepon, *Dazzle Camouflage: Spectacular Theatrical Strategies for Resistance and Resilience*, USA, Ezra Nepon, 2016, p. 7.

chez lui par Itzik Gottesman d’Ita Taub⁵⁴³ (1908-2003), qui avait aussi été enregistrée par Ruth Rubin. Selon Mlotek, cet extrait d’une « berceuse populaire aux sous-entendus satiriques [est] inclus dans de nombreuses collection en tant que chanson traditionnelle anonyme⁵⁴⁴ ». En réalité écrite par l’écrivain *maskil* Mikhl Gordon (1823-1890), elle a été publiée pour la première fois en 1868 dans le recueil anonyme de l’auteur. Toujours selon Mlotek, « une variante textuelle a été publiée en 1901 dans S. Ginsburg et P. Marek, et le texte et la musique par Joel Engel en 1909 ». Lors de la préparation du spectacle, le petit groupe dont je faisais partie, qui s’était porté volontaire pour chanter la chanson pendant le spectacle, s’était rendu chez Ethel Raim pour apprendre la chanson, qui nous avait indiqué les variantes dialectales, les subtiles variations rythmiques et les ornements, après nous avoir aussi fait écouter l’enregistrement d’Ita Taub. Suite à la publication en ligne de la chanson par Itzik Gottesman, un échange avait eu lieu au sujet de la chanson entre le folkloriste et Lorin Sklamberg, qui avait, en retour, mis en ligne deux enregistrements de cette même chanson par Isa Kremer (1887-1956), à partir des collections du YIVO (sur lesquels nous reviendrons dans la section III concernant les dons de collections privées), accompagné de documentation, y compris la version imprimée de la chanson dans le folio d’Isa Kremer, et la version originale des paroles de l’édition de Mikhl Gordon de 1868⁵⁴⁵.

Cet intérêt de Jenny Romaine pour le folklore yiddish qui la conduit à l’intégrer à ses créations provenait en premier lieu de son milieu familial yiddishophone de gauche, où elle a grandi en « auditrice native » (*native listener*) de la langue. Après une formation en danse (d’abord classique, puis plus expérimentale), et un engagement dans des mouvements féministes, Jenny Romaine s’est dirigée vers la marionnette (notamment avec la célèbre compagnie *Bread and Puppet*, qui a joué un grand rôle dans sa formation) avant de créer sa propre compagnie, *Great Small Works*. Elle a fait la rencontre de Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans le cadre d’un cursus d’études de performances à NYU, comprenant un séminaire intitulé « Esthétique de la vie quotidienne⁵⁴⁶ » et un voyage d’étude autour du monde mené aussi par Barbara Kirshenblatt-

543 Itzik N. Gottesman et The Yiddish Song of the Week, “*Ven ikh volt gehot dem keysers oysres*” *Performed by Ita Taub*, <https://yiddishsong.wordpress.com/2010/12/07/ven-ikh-volt-gehot-dem-keysers-oysres-performed-by-ita-taub/>, 7 décembre 2010, (consulté le 10 juillet 2020).

544 Eleanor Mlotek et Joseph Mlotek, *Pearls of Yiddish Song: Favorite Folk, Art and Theatre Songs; With Yiddish Texts and Music, Parallel Transliterations, Translations, Historical Background, Guitar Chords*, New York, Workmen’s Circle Education Department, 1988.

545 Lorin Sklamberg, *Back to Isa Kremer*, <https://yivosounds.com/2010/12/15/back-to-isa-kremer/>, 15 décembre 2010, (consulté le 10 juillet 2020).

546 Des enregistrements sonores des séances de ce séminaire sous forme de cassettes ont été remis par Barbara Kirshenblatt-Gimblett aux archives sonores en 2019, venant s’ajouter à sa collection portant au YIVO le numéro

Gimblett dans le cadre d'un *International Honors Program Abroad*, qui allait transformer totalement sa perspective et sa façon de travailler, en lui permettant d'étudier au Japon, en Indonésie, en Inde, au Kenya, au Caire, Jérusalem et Londres en 1983 et 1984, qui serait par la suite encore davantage nourrie par son expérience de 13 ans en tant qu'archiviste sonore au YIVO, en lien avec son rôle à KlezKamp⁵⁴⁷.

Au YIVO, Jenny Romaine contribuait au catalogage des documents sonores, et allait chercher des disques dans les appartements des personnes qui faisaient don de leurs collections personnelles. Elle a aussi participé à déménager ces archives, objets fragiles nécessitant un emballage (et déballage) minutieux à trois reprises, de la 86^e rue à un emplacement temporaire en 1994 vers l'angle de la 10^e avenue et la 59^e rue, avant de rejoindre en 1999 le nouveau bâtiment du *Center for Jewish History* au 15 West 16th Street qui allait abriter le YIVO avec d'autres partenaires et où il se trouve toujours aujourd'hui. À l'intérieur de ce bâtiment, les archives sonores furent aussi déplacées. Au déménagement suivant, elle décida de quitter le poste, alors qu'elle travaillait sur une adaptation des mémoires de Glückel Von Hameln⁵⁴⁸. Son impact et sa vision sont en réalité bien trop vastes pour qu'on puisse en faire le tour dans ce travail.

On voit déjà avec les cas de Jenny Romaine et de Henry Sapoznik qu'il est tout à fait impossible de comprendre le rôle des archivistes vis-à-vis des archives sans observer l'exploitation qu'ils ont fait des archives sonores, tout en les créant, dans un mouvement éminemment vivant, presque respiratoire, d'inspiration et d'expiration. La même observation peut être faite du travail de Lorin Sklamberg, qui a contribué à la dissémination du répertoire musical des archives sonores d'une façon qu'il est difficile à évaluer tant elle est importante, notamment par le biais de son groupe, aujourd'hui l'un des groupes klezmer les plus connus au monde, les Klezmatics.

RG 683. Sur la notion d'« esthétique de la vie quotidienne » telle qu'explorée dans le séminaire, voir aussi Suzi Gablik, *Conversations before the end of time*, London, Thames & Hudson, 1997.

547 Entretien avec Jenny Romaine, le 3 octobre 2018 à New York.

548 Cette adaptation mériterait son propre article, documentée notamment dans les archives d'Adrienne Cooper remises au YIVO par sa fille Sarah Mina Gordon (RG 2591)

Lorin Sklamberg

Lorin Sklamberg commença à travailler au YIVO en 1986-1987 en tant qu'assistant d'Adrienne Cooper, qui était elle-même l'assistante du directeur Samuel Norich. Il avait été informé que Becky Miller, « qui faisait partie du groupe Klezmeydlekh avec Janet Leuchter et Vicky Gould⁵⁴⁹ », était sur le point de quitter son poste d'assistante d'Adrienne Cooper, et de coordinatrice pour KlezKamp. C'est ainsi qu'il commença à travailler à l'organisation de la troisième édition de KlezKamp en tant qu'administrateur en 1987, et comme graphiste et dactylographe yiddish, et ce jusqu'en 1994. Après avoir été licencié de façon assez brutale en même temps qu'Henry Sapoznik (la serrure des archives sonores avait été changée d'une nuit à l'autre), il fut réengagé en 2000. Son retour fit l'objet d'un article dans *Yedies* :

« Lorin Sklamberg, musicien et compositeur reconnu internationalement, est de retour au YIVO en tant qu'archiviste sonore. Le natif de Californie du Sud est surtout connu pour son travail comme chanteur et accordéoniste du groupe new yorkais les Klezmatics, avec lequel il a tourné internationalement et enregistré depuis 1986. Sklamberg a travaillé du 1987 à 1994 en tant que graphiste au YIVO et coordinateur du *Yiddish Folk Arts Program* (connu aussi sous le nom de KlezKamp). Il a ensuite co-fondé Living Traditions, une association pour laquelle il continue d'opérer KlezKamp et promeut la culture ashkénaze en produisant des disques comme *Di grine katshke* (le canard vert), une collection de chansons animalières pour enfants en yiddish⁵⁵⁰ ».

Lorin Sklamberg a une importante discographie qui reflète son immersion dans les archives sonores du YIVO pendant de nombreuses années, dès le milieu des années 1980, en particulier avec les Klezmatics (et nous ne détaillerons pas ici comment les Klezmatics ont eu recours aux archives sonores du YIVO tant cela est prégnant dans leurs enregistrements, d'autant que la présence de Lorin Sklamberg arrive à la fin de la période que nous étudions particulièrement dans ce travail), mais aussi avec un projet comme celui qu'il a mené avec la chanteuse irlandaise Susan McKeown, avec qui il a enregistré un album *Saints & Tzadiks*, où les

549 Entretien avec Lorin Sklamberg, le 1^{er} mai 2019 à New York.

550 « Lorin Sklamberg Returns to YIVO As New Sound Archivist », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2000, No. 190, 23p.

deux chanteurs opèrent une rencontre entre les chansons yiddish traditionnelles, et en particuliers ceux de la collection de Ruth Rubin, et les chansons irlandaises. Ce projet, outre un merveilleux album, est aussi par les ponts qu'il établit entre différentes traditions, un hommage au goût pour l'approche comparative de Ruth Rubin.

Le cas de Lorin Sklamberg est particulier, puisqu'il travaillait déjà au YIVO avant d'y devenir archiviste sonore, et avait ainsi commencé à fréquenter Henry Sapoznik dans les archives sonores, tout en se familiarisant avec la collection de 78 tours qui constituait le cœur des archives sonores à cette époque. Il m'a raconté ce moment lors d'un entretien :

« Il était évident que les archives sonores étaient l'endroit où j'aurais dû être mais je faisais toutes ces autres choses : je travaillais pour KlezKamp, un peu touche à tout (« *Jack of all trades* »). J'ai fini par être embauché comme dactylographe yiddish et graphiste. [...] Les archives sonores devaient faire à peu près la même taille que ce bureau [l'interview a eu lieu dans les actuelles archives sonores du YIVO, qu'il désignait en disant cela], sauf que la collection des 78 tours était dans ces boîtes grises. Tous les disques étaient dans des boîtes grises. C'était une collection beaucoup plus petite. Et sur l'un des murs il y avait l'équipement sonore. C'était vraiment dingue et alambiqué : il fallait regarder un diagramme (tableau?) pour savoir quoi mettre où pour pouvoir jouer le disque. Mais c'était très relax et amical. Il y avait cette pile de 78 tours – Henry ne s'intéressait pas vraiment à autre chose qu'aux 78 tours. Il n'y avait pas de 33 tours. Enfin, il y en avait, mais ils étaient ailleurs dans le bâtiment, au sous-sol, je crois. Les 78 tours, c'était le truc. Donc il y avait ces piles de 78 tours, et ce que je faisais, c'est que je restais après le travail et je passais en revue ces 78 tours et je disais : 'ah tiens, ça a l'air intéressant !' et je faisais des cassettes avec ces 78 tours qui me paraissaient intéressants. Et ensuite, il m'est arrivé de faire des copies pour d'autres personnes. Plus tard, j'ai vu des copies de mes cassettes dans les collections d'autres personnes, avec la photocopie de la liste que j'avais faite de ce qu'il y avait dessus. Donc la nature de ma formation, la façon de me familiariser avec ce qui se trouve sur les 78 tours yiddish vient de cette période – simplement amasser 5 ou 6 heures, ou peut-être 12 heures de matériel, juste en faisant ça, tu vois. [...] Je ne cataloguais rien, j'écrivais simplement le titre du morceau et qui l'interprétait...

C'est une des façons dont les Klezmatics ont découvert du répertoire et par laquelle j'ai trouvé des chansons que j'aimais⁵⁵¹ ».

C'est ainsi que Lorin Sklamberg a servi de catalyseur dans l'usage de ces enregistrements, notamment dans son répertoire et celui des Klezmatics dont il était déjà membre, mais aussi, comme il le décrit par le biais de la circulation de cassettes audio, au-delà, dans un cercle plus vaste.

Un lieu de formation : des stagiaires musiciens et chercheurs

Dans les années 2000, alors que le YIVO s'était déjà installé dans son nouveau bâtiment au *Center for Jewish History* au milieu des années 1990, Lorin Sklamberg avait institué un programme de formation sous forme de stage visant à poursuivre l'entreprise consistant à rendre plus accessibles les archives sonores, selon lui « parmi les plus demandées de l'Institut⁵⁵² ». Pour ce faire, il avait recruté deux jeunes musiciens klezmer et étudiants en musique, afin de poursuivre le catalogage des 78 tours commencé dans les années 1980, et la collection de vinyle qui restait selon lui « difficile à explorer⁵⁵³ ». Les deux internes engagés étaient le percussionniste Matt Temkin, alors étudiant en master de musicologie à Brooklyn College âgé 23 ans, et qui deviendra par la suite archiviste sonore au YIVO, et le violoniste désormais bien connu dans le monde klezmer, Jake Shulman-Ment, alors étudiant âgé de 19 ans en licence (*undergraduate*) à l'Université de New York. Tous deux musiciens klezmer accomplis, ils jouaient avec des groupes, et avaient participé à KlezKamp, comme le souligne l'article du *Yedies* cité plus haut. Matt Temkin occupait alors aussi le poste d'archiviste à la Klezmer Conservatory Foundation et avait participé au Programme Uriel Weinreich en langue, littérature et culture yiddish [l'université d'été de yiddish du YIVO] l'été précédent, ce qui allait lui permettre d'aider à mettre en place le système de catalogage des disques vinyles. Ils font tous deux part de leur expérience dans *Yedies* : « 'J'ai déjà appris beaucoup et vu plein de disques dont j'ignorais totalement l'existence', a déclaré Temkin. 'L'étendue du matériau ici est extraordinaire'. Shulman-Ment catalogue des disques 78 tours et remplace certaines pochettes, une tâche qui l'expose à des

551 Interview avec Lorin Sklamberg, le 1^{er} mai 2019 à New York.

552 « Interns Enhance Archives Accessibility », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2003, No. 197. 28.

553 *Ibid.*

enregistrements faits il y a un siècle. ‘J’adore avoir accès à toute cette musique’, dit Shulman-Ment. ‘Ça me donne une idée de ce qu’était l’industrie du disque au début du 20^e siècle et j’apprends sur les 78 tours. Je ne crois pas que j’avais vraiment déjà vu un 78 tours avant de venir travailler au YIVO⁵⁵⁴ ! »

D’autres stagiaires et employés temporaires des archives sonores sont aujourd’hui des chercheurs et/ou musiciens reconnus pour leur expertise. J’en citerai ici quelques uns dont les travaux ont largement enrichi le domaine des musiques juives :

James Loeffler, cité dans cette thèse pour son ouvrage *The Most Musical Nation*, est aujourd’hui professeur à l’Université de Virginie. Formé au piano jazz, il a aussi fondé et co-dirigé le *Jewish Music Forum* de la Société Américaine pour la Musique Juive (New York). Loeffler avait été engagé en 1998-1999 par Jenny Romaine pour l’assister dans ses travaux d’acquisition et de catalogage.

Janina Wurbs, chercheuse, professeur de yiddish, traductrice et photographe, avait participé en 2007 au catalogage de la collection de Ben Stonehill.

Miryem-Khaye Seigel, devenue bibliothécaire à la division juive Dorot de la Bibliothèque Publique de New York (NYPL), est aussi une chanteuse accomplie, spécialiste des chants issus du théâtre yiddish, et en particulier des Broder Zinger. Elle avait notamment travaillé sur la collection de partitions du YIVO (RG 112).

Cette dimension de formation s’étendait, avec KlezKamp, bien au-delà des portes du YIVO. Pour beaucoup, cet espace multiple qui permettait de lier les sources de la musique à une communauté à la fois savante et artistique était un foyer, un « *home* ». Jake Shulman-Ment, que j’avais interviewé lors de mon terrain sur les dynamiques du klezmer à New York comme musique immigrante en 2006, m’avait confié : « La communauté à laquelle je me sens le plus appartenir est celle de la musique yiddish⁵⁵⁵ ».

554 *Ibid.*

555 Entretien avec Jake Shulman-Ment, 16 mars 2006 à New York.

Création de KlezKamp : du YIVO aux Catskills (1985)

Le contexte d'une transmission dynamique

La relative dépendance vis-à-vis des 78 tours pour apprendre la musique est un des facteurs qui a mené Henry Sapoznik, et les quelques autres personnes autour de lui, à réfléchir aux façons de former une communauté d'apprentissage, en partie inspirées par les modes de transmission existants sur la scène folk américaine auxquels ils étaient habitués, avec une continuité beaucoup plus grande avec des maîtres qui pouvaient transmettre le répertoire et le style.

« Alors voilà : en raison de l'absence de continuité, la seule scène musicale de renouveau qui était principalement fondée sur les 78 tours et les rééditions était la scène klezmer. Toutes les autres avaient des canaux de continuité massifs, ils avaient des maîtres [vers qui se tourner]. Et pendant les deux premières années où je travaillais au YIVO, cette idée que nous étions totalement dépendants de laque vieille d'un demi siècle, c'était contrariant, c'était triste. Et de là a germé cette idée : comment créer une communauté dans le but d'encourager la créativité⁵⁵⁶ ? »

Henry Sapoznik enseignait le banjo dans des stages de musique traditionnelle depuis six ans déjà à ce moment-là, et il avait remarqué que « le modèle d'enseignement de la musique traditionnelle américaine n'avait jamais été appliqué à la musique juive ». Il explique ce phénomène par la place de la musique juive perçue davantage comme sous-ensemble de la culture yiddish et comme outil plutôt que comme une plate-forme en soi⁵⁵⁷ ». L'établissement de KlezKamp dans les Catskills joua un rôle majeur dans la diffusion et l'enseignement du klezmer et dans la constitution d'une sorte de communauté d'approche musicale et esthétique⁵⁵⁸.

556 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

557 *Ibid.*

558 Pour plus de lecture sur la création de KlezKamp, se référer notamment à H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 226-235, 268-272. Voir aussi Mark Slobin, « Searching for the Klezmer City » dans *Studies in Contemporary Jewry: Volume XV: People of the City: Jews and the Urban Challenge*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 35-48.

Travaillant comme archiviste sonore à l'Institut du YIVO, Henry Sapoznik proposa formellement en 1982 aux responsables du YIVO l'idée d'une retraite⁵⁵⁹ de musique yiddish. À travers un programme culturel varié « fondé sur des valeurs de continuité culturelle⁵⁶⁰ » touchant à différents aspects de la culture expressive ashkénaze, dont la langue et la littérature, la musique, la danse, le théâtre et la cuisine, l'événement visait à placer la musique et la danse yiddish dans un contexte plus large. Ce programme fut initialement nommé « *Yiddish Folk Arts Program*⁵⁶¹ » (Programme d'Arts Populaires Yiddish), mais rapidement, « avec [s]a faiblesse pour les surnoms⁵⁶² » (il se référait au YIVO comme le « 'vo »), Henry Sapoznik lui avait trouvé le surnom de KlezKamp, qui allait devenir son appellation la plus populaire. Adrienne Cooper, alors assistante de direction au YIVO, avait immédiatement compris l'importance du programme et était intervenue en sa faveur : « En février 1984, Cooper et moi nous réunissions avec Becky Miller, engagée pour coordonner KlezKamp. J'avais déjà composé une équipe avec les vétérans Ruth Rubin, Max Epstein, Leon Schwartz, Bronya Sakina, et des musiciens plus jeunes comme Michael Alpert, Lauren Brody, Hankus Netsky, et l'ethnographe de danse Lee Ellen Friedland pour faire partie des enseignants⁵⁶³ ».

L'idée était d'amener les sources aux gens plutôt que de laisser les gens venir aux sources, ou, comme Sapoznik l'écrit lui-même, « de rendre les archives sonores – et le YIVO lui-même plus actif. Au lieu d'attendre que les gens découvrent l'Institut et utilise ses vastes ressources, KlezKamp allait les chercher à l'extérieur, créant un pont dynamique et facilement accessible pour l'Institut ». Cette notion de « transmission dynamique⁵⁶⁴ » était en effet au coeur de la conception du programme, une retraite d'une semaine visant à créer un environnement

559 Un terme couramment utilisé est « *camp* », dont la signification se situe entre la colonie de vacance, la retraite et le stage intensif, et fait référence à une tradition américaine particulière, qui se retrouve pour une part dans la culture des mouvements de jeunesse. Ceci dit, les « *camps* » américains sont parfois à destination des adultes, autour d'un thème – plus proche d'un stage intensif, et dans le cas de KlezKamp, avec un caractère tout à fait intergénérationnel. On peut aussi parfois les rapprocher de programmes intensifs universitaires, universités d'été ou d'hiver... Une combinaison de tout ça. Nous distinguerons ici ce type d'événements que nous appellerons « stages » ou « retraites », afin de les distinguer des « camps d'été », ou colonies de vacances, afin de réserver le terme de camp aux camps de concentration, d'extermination, ou aux camps de personnes déplacées, dont il est question à plusieurs reprises dans ce travail.

560 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

561 Parfois aussi appelé le *Yiddish Folk Art Institute* (L'institut d'art populaire yiddish)

562 Henry Sapoznik, « KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy » dans *American Klezmer*, *op. cit.*, p. 178.

563 *Ibid.*

564 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

intergénérationnel où les novices, des plus jeunes aux plus âgés pourraient se mélanger et former des praticiens jeunes et vieux dans les différents arts populaires yiddish.

Un borsht klezmer dans les Catskills

« Il s’agissait de créer un environnement où l’on accélérât le processus d’apprentissage, où l’on stabilisait un corps enseignant auprès de qui les jeunes musiciens allaient apprendre. Et l’idée de faire ça dans les Catskills, c’était juste du génie... Il y a des idées brillantes qu’on ne peut pas expliquer⁵⁶⁵ ». En effet, cette région de montagnes située dans l’État de New York au Nord-Ouest de New York City, « utopie légendaire du divertissement juif ouvrier⁵⁶⁶ » fut surnommée la *Borsht belt*, du nom de la soupe à base de betterave cuisinée en Europe de l’Est. La région accueille un nombre impressionnant d’hôtels dont la clientèle était essentiellement juive. Tandis qu’une partie des hôtels de la région des Catskills avaient eu tendance à restreindre l’accès aux Juifs, des endroits comme le Majestic, le Pineview, le Normandy Hotel, ou d’autres encore comme le Echo Lodge s’efforcèrent d’attirer la nouvelle société juive aisée en lui offrant tous les plaisirs possibles, qu’ils soient d’ordre culturel ou culinaire⁵⁶⁷.

Si de nombreux professionnels de la scène yiddish se produisaient dans les Catskills durant la basse saison théâtrale, ce n’était pas eux que venait trouver, au départ, la clientèle qui s’y rendait. Les hôtels des Catskills embauchaient surtout des *klezmerim* pour jouer de la musique d’ambiance et de la musique de danse pendant les dîners. Mais, à cette époque où le goût pour les loisirs grandissait au sein de la bonne société juive, les comédies musicales rencontraient un succès croissant aux États-Unis. On fit donc de plus en plus souvent appel à des *tumlers*, chargés d’assurer l’animation dans les hôtels comme autrefois le *badkhn* animait les fêtes juives. Le *tumler* – littéralement « celui qui produit un grand vacarme » - devait être à la fois drôle, rapide et imaginaire, pour plaire à une génération qui exigeait qu’on la divertisse de manière inventive.

La première édition du *Yiddish Folk Arts Program*, ou KlezKamp, eu lieu pendant la semaine de Noël 1985, à l’Hôtel un peu « décati⁵⁶⁸ » Paramount à Parksville, et réunit au total

565 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

566 M. Slobin, *Fiddler on the Move*, op. cit., p. 4.

567 Henry Sapoznik, « Du shtetl au Catskills, le renouveau de la musique klezmer », *Les Cahiers du Judaïsme*, automne 1999, Musiques juives, musiques hybrides", n° 5.

568 M. Slobin, *Fiddler on the Move*, op. cit., p. 4.

environ 120 personnes, presque tous musiciens, dont 30 qui avaient été engagés pour enseigner. Alors qu'à l'époque aucune association n'offrait de programmes éducatifs juifs pendant la semaine de Noël, en innovant ainsi Henry Sapoznik « mettait au défi les Juifs de décamper de leur fête assimilationniste pour s'immerger dans la tradition yiddish⁵⁶⁹ ».

Une communauté intergénérationnelle et un standard d'enseignement : l'oralité

Cette initiative a non seulement créé un contexte adapté à l'apprentissage de la musique, mais aussi une communauté autour du klezmer : « Cela a créé un cursus d'étude, un répertoire standardisé, un standard d'enseignement. Au départ, ça tournait autour des vieux musiciens, qu'on invitait afin que les jeunes musiciens les rencontrent tant qu'ils étaient encore là⁵⁷⁰ ». Si, comme le remarquait la violoniste Alicia Svigals (citée par Barbara Kirshenblatt-Gimblett), « la scène (en fait, plusieurs scènes imbriquées) possédait de nombreux éléments associés avec des sous-cultures de la jeunesse, elle était aussi intergénérationnelle⁵⁷¹ ».

Lors d'un échange initié sur Facebook sur la transmission intergénérationnelle à KlezKamp, la clarinettiste Margot Leverett fait le lien entre la présence de ces « anciens » et le sentiment d'appartenance à une communauté :

« De Sid et Max Beckerman, j'ai reçu des encouragements et du soutien, des histoires et des coutumes [*lore*] familiales qui me faisaient sentir appartenir à une tradition familiale. Et Sid me disait de tenir ma tête haute et de jouer fièrement. De Paul Pincus, j'ai reçu cette douceur et cette humanité. [...] De Howie Less, l'initiation au secret de jouer la partie d'accompagnement au sax ('*backup*' sax). [...] De tous, l'importance de transmettre, de génération en génération, et de le faire comme il faut, parce que ce n'est pas seulement ce que l'on fait, c'est ce que l'on est. Voici ce que c'est d'appartenir à une tribu⁵⁷² ».

569 *Ibid.*

570 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

571 B. Kirshenblatt-Gimblett, « Sounds of Sensibility », *art. cit.*, p. 58.

572 Réponse de Margot Leverett à ma question sur les vieux musiciens présents à KlezKamp, suivie par une autre question « qu'est-ce que, dans leur enseignement, vous ne pouvez pas obtenir des vieux enregistrements ? Qu'est-ce que, dans les vieux enregistrements, vous ne pouvez pas recevoir d'eux ? » (généralement, les réponses suggèrent qu'une enquête plus approfondie avec des entretiens sur le sujet serait certainement très fructueuse), le 17 juin, 2020 <https://www.facebook.com/eleonore.bie/posts/10157057146726583?>

Cet aspect du rassemblement intergénérationnel apparaît dans le témoignage de Barbara Kirshenblatt-Gimblett, qui m’a raconté son expérience lors du premier KlezKamp :

« Je suis allée avec ma famille au premier KlezKamp, et je me souviens que la personne qui devait prendre la parole n’avait pas pu arriver parce qu’il y avait une tempête de neige ou quelque chose comme ça. Alors j’ai dit à Henry : ‘Pas de problème, tu es là, et ta mère et ton père sont là. Toby [Blum Dobkin] est là, et je crois que sa mère était là. Je suis là, mes parents sont là’. J’ai dit : ‘on va avoir une conversation intergénérationnelle sur scène⁵⁷³. Les enfants vont interviewer leurs parents sur scène’. Et c’était un très bel événement. Surtout, le père d’Henry était chanteur⁵⁷⁴ ».

En effet, le père de Henry Sapoznik était chantre, venu aux États-Unis en 1949 de Pologne, de la région de Volynie quatre ans avant la naissance d’Henry à Brooklyn. Henry Sapoznik avait donc fait l’expérience, enfant, des fêtes du *Landsmanshaft* de Rovno, où l’on entendait « ce qu’on appellerait maintenant de la musique klezmer⁵⁷⁵ », et a fait partie de la dernière génération qui chantait dans les chœurs pour accompagner les *khazonim*. Dès l’âge de 6 ans, il accompagnait son père en tant que *shoyer* (apprenti *khazan*), notamment dans les hôtels des Catskills, où se produisait aussi parfois Dave Tarras.

La transmission de la musique klezmer dans ce processus de revitalisation prenait donc, comme me l’a expliqué Barbara Kirshenblatt-Gimblett⁵⁷⁶, principalement deux formes : l’apprentissage à partir des vieux enregistrements et l’apprentissage auprès des musiciens vivants. Le premier temps, archivistique, consistait à étudier les vieux enregistrements permettant d’accéder à « ce qu’il y a de plus près de la forme la plus traditionnelle de la musique », car « ils voulaient jouer la musique, ils voulaient l’entendre, pas seulement l’apprendre à partir de transcriptions. [...] Et les transcriptions n’ont généralement aucun arrangement. Donc ces

[comment_id=10157060172836583](#) (consulté le 11 juillet 2020).

573 La conversation intergénérationnelle est un procédé que Barbara Kirshenblatt-Gimblett a érigé en méthodologie ethnographique, dans le cadre de son dialogue avec son père sur plusieurs décennies, qui a donné lieu à cet ouvrage magnifique : Mayer Kirshenblatt et Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland before the Holocaust*, First edition, Berkeley, University of California Press, 2007, 411 p.

574 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 29 juillet 2019 à New York.

575 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

576 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 29 juillet 2019 à New York.

enregistrements sont extrêmement précieux⁵⁷⁷ ». Le second aspect consistait à apprendre directement auprès de musiciens vivants, et parmi eux bien sûr le rôle Dave Tarras a été primordial, « et ensuite ils ont travaillé de là avec la génération suivante, c'est-à-dire la génération venue juste après Tarras⁵⁷⁸ ».

L'oralité était donc le point de départ de cet apprentissage, avec un soin porté à l'imitation au plus près de ce qui était entendu, pour pouvoir ensuite, à partir de cette fondation solide, innover, créer de nouveaux arrangements, écrire de nouvelles compositions. La transmission directe des musiciens des générations antérieures allait même plus loin que l'oralité. Comme en témoignait le clarinettiste, compositeur, arrangeur et producteur Michael Winograd dans la conversation passionnante générée sur Facebook en juin 2020,

« quelque chose qui a vraiment aidé mon processus d'apprentissage quand j'étudiais avec Sid était la façon dont il utilisait les gestes [*gesture*] pour signaler une émotion ou un moment musical... Sid était vraiment un enseignant doué : en plus de me transmettre, alors que j'étais un jeune étudiant, le vocabulaire ornemental et le phrasé de base que j'apprenais pour la première fois à l'époque, il m'a vraiment poussé à exprimer mes émotions sur l'instrument, même si mon niveau était élémentaire à l'époque. C'était important pour lui. Pas seulement les techniques physiques, mais le contenu émotionnel de la musique aussi, et je me souviens que toute la gestuelle de son visage et de ses mains, qu'il utilisait pour mettre en valeur ces moments, me faisait beaucoup d'effet en tant que jeune étudiant⁵⁷⁹ ».

Barbara Kirshenblatt-Gimblett remarque que ce mouvement était principalement instrumental et propose cette analyse : « Je crois que c'était plus facile, surtout pour les gens qui ne connaissaient pas le yiddish, et surtout s'ils maîtrisaient déjà les instruments, par rapport à la

577 *Ibid.*

578 *Ibid.*

579 Réponse de Michael Winograd à ma question sur les vieux musiciens présents à KlezKamp, suivie par une autre question « qu'est-ce que, dans leur enseignement, vous ne pouvez pas obtenir des vieux enregistrements ? Qu'est-ce que, dans les vieux enregistrements, vous ne pouvez pas recevoir d'eux ? », le 17 juin, 2020 https://www.facebook.com/eleonore.bie/posts/10157057146726583?comment_id=10157060172836583 (consulté le 11 juillet 2020).

tradition vocale⁵⁸⁰ ». Cet aspect semble du reste avoir évolué aujourd’hui, avec un intérêt renouvelé pour la tradition musicale yiddish chantée⁵⁸¹.

Tout en notant l’élargissement du public du YIVO par le biais de la musique, Cecile Kuznitz remarque que ce « changement linguistique s’étendait jusque dans les rangs du personnel du YIVO, où les témoins vivants de la culture yiddish d’avant-guerre étaient remplacés par des employés plus jeunes, en grande partie nés aux États-Unis. Ainsi, l’Institut abandonna son engagement historique pour le yiddish non comme sujet d’étude, mais aussi comme vecteur de son travail⁵⁸² ». Le passage à un mode post-vernaculaire du yiddish tel que décrit par Jeffrey Shandler était déjà bien amorcé⁵⁸³.

La place du Yiddish et les liens complexes avec le YIVO

Le YIVO en tant qu’institution était en revanche un peu moins convaincu de la valeur des archives sonores et de KlezKamp. Selon Samuel Norich, les membres du Conseil d’administration étaient sceptiques quand au caractère académique de ces entreprises et trouvaient que généralement, le YIVO était trop occupé à créer des programmes publics qui attiraient une audience non-académique, et ne faisait pas assez en terme strictement académique⁵⁸⁴. Pourtant, quelques membre du Conseil d’administration étaient venu voir par eux-mêmes comme cela se déroulait, comme le linguiste Mikhl Herzog, qui allait ensuite y enseigner quatre ans plus tard⁵⁸⁵.

Ceci étant dit, H. Sapoznik signale que KlezKamp était aussi une sorte de récompense pour les étudiants qui avaient participé au programme yiddish d’été du YIVO, leur donnant la possibilité « d’utiliser la langue qu’ils avaient appris avec des personnes phares de la culture musicale et des arts populaires yiddish, tout en passant un superbe moment⁵⁸⁶ » pendant une semaine entière. Il se souvient que « le premier KlezKamp était brut de décoffrage et bancal, mais

580 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 29 juillet 2019 à New York.

581 Voir par exemple, le travail de Abigail Wood, *And We’re All Brothers: Singing in Yiddish in Contemporary North America*, Surrey (England) / Burlington, VT (USA), Routledge, 2016, 218 p.

582 *Ibid.*

583 J. Shandler, *Adventures in Yiddishland*, *op. cit.*

584 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

585 H. Sapoznik, *Klezmer!*, *op. cit.*, p. 231.

586 H. Sapoznik, « KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy », *art. cit.*, p. 178.

terriblement *hey mish* et amusant. Les participants avaient adoré, les enseignants de même. Adrienne Cooper, distinguant la chanson yiddish du klezmer, insiste sur l'importance de la langue pour une expressivité plus pleine :

« La langue est objet de spectacle, dès le départ, dans le programme d'Uriel Weinreich... tu sais, tu vas aux cours de langue pendant trois heures, mais ensuite il y a théâtre, et musique, toutes sortes de choses qui renforcent l'aspect performatif de la langue. [...] C'est intéressant de dessiner une distinction. Si tu parles du renouveau, le renouveau casse les règles, et c'est ce qui le rend si intéressant. Il n'aurait pas connu ce développement s'il ne transgressait pas les règles. Les gens veulent communiquer, y compris à travers des chansons. Il n'y a pas de raison de limiter les façons possibles de communiquer avec le public, les mots aussi le permettent. L'expérience commune se construit comme une représentation. Nous ne jouons pas dans un village pour un mariage, n'est-ce pas ? Tu ne marches pas dans la rue avec les gens, tu ne vis pas avec eux ? Quelle est par conséquent ta relation avec eux ? À mon avis, la relation ne peut s'établir qu'avec un niveau de communication supplémentaire. Cette musique est tellement coupée de son contexte social original, si elle devait de surcroît être coupée de sa langue, cela limiterait la possibilité de pénétrer vraiment à la fois dans la recherche et dans l'expérience par laquelle tu y accèdes. Si tu acquiers la langue, tu acquiers donc tous les aspects performatifs de la langue, les chansons, et quelque chose de plus intime, que les thèmes des chansons sont capables de mettre sur la table⁵⁸⁷ ».

587 Entretien avec Adrienne Cooper, le 9 mai 2006 à New York.



Adrienne Cooper leading a class in Yiddish folksong at YIVO's Yiddish Folk Arts Program. [photographer: Albert J. Winn].

Illustration 10: Adrienne Cooper donnant un cours de chansons yiddish traditionnelles au Folk Arts Program du YIVO (photo d'Albert K. Winn). On reconnaît à l'arrière-plan au piano Lorin Sklamberg. Source : « YIVO Annual Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1988.

C'était cette intention de transmettre la musique et la culture en contexte qui avait motivé la création de KlezKamp.

Si « l'idée de former KlezKamp était d'abord un accident⁵⁸⁸ », H. Sapoznik reconnaît qu'« en filigrane des raisons plus altruistes de créer KlezKamp, il y avait [s]on propre désir de rassembler parmi les plus grands klezmerim du monde et de jouer de la superbe musique avec eux⁵⁸⁹ ». Avec la publication du premier recueil et des premières rééditions d'enregistrement, qui avait néanmoins attiré des dons d'argent et l'intérêt de personnes en direction des archives sonores, l'ambition de Sapoznik « était de donner la possibilité de se rencontrer plus qu'à mi-chemin [...]. Et maintenant bien sûr, personne ne se souvient qu'il y avait une période où il n'y avait rien⁵⁹⁰ ».

Avec l'aide de Lynn Dion, étudiante en ethnomusicologie à Brown University qui travaillait depuis peu au YIVO, ils éditérent notamment ensemble, parmi d'autres projets, le numéro spécial du *Book Peddler*⁵⁹¹, magazine du Yiddish Book Center dirigé par Aaron Lansky, consacré à la musique (et cité abondamment dans ce travail). En 1987, Adrienne Cooper engagea Lorin Sklamberg, chanteur confirmé et membre du plus nouvellement créé groupe de klezmer new yorkais les Klezmatics, que Sapoznik qualifie de « meilleur tournant pour le futur de

588 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

589 H. Sapoznik, « KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy », *art. cit.*, p. 178.

590 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

591 « Special Issue on Music », *The Book Peddler*, Winter 1988, no 9-10, 80 p.

KlezKamp⁵⁹² », puisqu'ils s'attelèrent ensemble à la préparation de la troisième édition de l'événement, qui allait en connaître trente, jusqu'en décembre 2014.

B. Kirshenblatt-Gimblett évoque « l'idée qu'ils allaient créer un mouvement : qu'ils allaient jouer [la musique], enseigner à d'autres comment la jouer, créer KlezKamp, et que cela deviendrait une opportunité de traiter la musique comme quelque chose qui ne serait pas isolé de la culture, donc reliée à la langue, à la littérature, à la culture, à l'histoire, qu'il serait possible de rassembler ainsi les gens, et qu'il y aurait aussi un public pour toutes les autres activités culturelles. C'était un concept fantastique. KlezKamp était vraiment phénoménal⁵⁹³ ».



Illustration 11: Photo de Clemens Kalisher (décembre 1987), fournie par Sarah Gordon (des papiers personnels d'Adrienne Cooper). Identification fournie par Hankus Netsky (dans un échange sur facebook le 16 juin 2020) : Michael Alpert étendu au premier rang. Second rang (de gauche à droite) : Lorin Sklamberg, Henry Sapoznik, Hankus Netsky, Adrienne Cooper, Peggy Davis, et Josh Waletzky. Rang suivant (de gauche à droite) : Alan Bern, Jeff Warschauer, Tsirl Waletzky, Paula Teitelbaum, Jenny Romaine, Felix Fibich, Ilene Stahl, et Mimi Rabson. Rang du fond : Jeffrey Shandler, Ken Maltz, Dan Peck, Dave Harris, et Jim Guttmann.

592 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 232.

593 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, 29 juillet 2019 à New York.

En effet, ce « mouvement klezmer en bourgeonnement », comme le désigne Mark Slobin « incluait une variété de musiciens inhabituelle qui continuaient à se serrer sous le champignon [la canopée ? l'ombrelle ? le chapiteau ?] [du klezmer] après avoir quitté d'heureux foyers musicaux dans d'autres contrées de la forêt musicale américaine. Certains arrivaient du jazz, d'autres du bluegrass et des styles old-time, d'autres des musiques des Balkans ou d'autres traditions. Ces musiciens devinrent des prosélytes, en convertissant de nombreux autres à une nouvelle sensibilité centrée sur l'« héritage⁵⁹⁴ » dans la foulée du grand bicentenaire de la reconnaissance de ce qui allait être appelé le multiculturalisme⁵⁹⁵ ».

KlezKamp n'allait pas rester au sein du YIVO. Henry Sapoznik et Lorin Sklamberg créèrent Living Traditions et continuèrent d'organiser l'événement annuel de façon indépendante, après avoir été tous les deux mis à la porte du YIVO par un Conseil d'administration qui ne semblait pas apprécier la vitalité, le jeunesse, la créativité et la *queerness* du public de KlezKamp. Ce n'était pas seulement une question de culture académique, mais un conflit au sein du Conseil d'administration autour de l'accent à mettre sur la survie du yiddish, ou sur une orientation plus américaine à donner à l'institution⁵⁹⁶.

Mark Slobin relate, qu'entre ses premiers articles sur le klezmer du début des années 1980 et le moment où il s'est remis à observer de près cette scène plus de dix ans plus tard, il n'en croyait pas ses yeux : en 1996, KlezKamp « avait grandi pour atteindre 450 participants de tous les âges et de toutes les obédiences (depuis l'orthodoxie à des membres de la nouvelle scène 'queer' new yorkaise). Entre temps, le klezmer s'était étendu dans toute l'Europe, avait atteint le monde de l'avant-garde 'downtown' de New York, et jusque dans les plus hautes sphères de la musique classique, avec la superstar du violon Itzhak Perlman⁵⁹⁷ ».

En 1988, dans une correspondance interne du YIVO, Jenny Romaine se plaignait auprès de Marek Web, alors directeur des Archives, du manque d'accès des groupes du renouveau aux disques 78 tours : « ceci est important », écrit-elle, alors qu'elle tentait de convaincre de faire don

594 « Malgré un discours de conservation, préservation, restauration, réclamation, récupération, récréation, revitalisation et régénération, l'héritage produit quelque chose de nouveau dans le présent qui a recourt au passé ». Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Theorizing Heritage », *Ethnomusicology*, 1995, vol. 39, n. 3, p. 369-370.

595 M. Slobin, *Fiddler on the Move*, *op. cit.*, p. 4. On perçoit ici le dialogue avec les travaux de Barbara Kirshenblatt-Gimblett sur la sensibilité et l'héritage.

596 Entretien avec Jenny Romaine, le 3 octobre 2018 à New York.

597 M. Slobin, *Fiddler on the Move*, *op. cit.*, p. 4-5.

des disques figurant en un nombre d'exemplaires superflu « car souvent, en raison du manque de 78 tours, les groupes apprennent leur répertoire des albums du 'renouveau' qui, s'ils sont magnifiques, ne sont pas toujours linguistiquement exacts, etc. Le renouveau tend à devenir l'original, ce qui comporte des inconvénients. Nous ressentons fortement que la fonction de cette archive est de rendre la musique accessible au plus grand nombre⁵⁹⁸ ». Ce courrier ne fait qu'illustrer le rôle majeur qu'ont joué les archivistes dans la dissémination des archives, et en l'occurrence dans le mouvement de revitalisation de la musique klezmer dans les années 1980 et au-delà.

598 Jenny Romaine, « Sound Archive Update », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, septembre 1988.

III. « L’imaginaire de l’archive » : pratiques et organisation

« A second consideration of the relation of forgetting to space is revealed when we gloss *forgetting* into French as *oubli*, for the French term *oubli* combines two terms that are separated in English, *forgetting* and *oblivion*. While forgetting is a process, an act, oblivion is a state, to which, as we say in English, a particular phenomenon may be consigned. In a somewhat analogous way, space is both a static, existential fact (inasmuch as we cannot exist outside space), and a phenomenon that is shaped dynamically and socially. Between forgetting and oblivion, space as stasis and space as manipulable, there are several possible modalities in which the relation of space to *oubli* can be realized ». Jonathan Boyarin, *Storm from Paradise: The Politics of Jewish Memory*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press, 1992, p. 3-4.

Introduction

Comme on vient de le voir, il existe un mouvement réciproque entre la revitalisation musicale et la création des archives sonores du YIVO. Car, selon Tamara Livingston, « [l]’importance des enregistrements historiques pour les mouvements de revitalisation ne peut être surestimée. Contrairement aux performances de musique *live*, les enregistrements sont des objets qui peuvent être collectés et catégorisés, ce qui en retour influence la définition du genre pour d’autres collecteurs, consommateurs et musiciens, pour ne pas mentionner l’industrie de l’enregistrement⁵⁹⁹ ».

599 Tamara E. Livingston, « Music Revivals: Towards a General Theory », *Ethnomusicology*, 1999, vol. 43, p. 71.

1 L'espace des archives comme lieu de pouvoir

Depuis les années 1990, un déplacement du regard s'est effectué concernant l'approche érudite et scientifique des archives. Si, depuis au moins le milieu du 19^e siècle, la pratique historique professionnelle s'est appuyée pour fonder sa scientificité sur l'étude des sources primaires préservées dans des archives⁶⁰⁰, le terme « tournant archivistique », formulé par l'anthropologue Ann Stoler, désigne « le repositionnement des archives comme sujet d'enquête plutôt que comme simple site de la recherche⁶⁰¹ ». Il s'agissait pour A. Stoler de décrire le « passage des archives-comme-source aux archives-comme-sujet⁶⁰² » dans le contexte d'une déconstruction de la fabrication même des archives par des pouvoirs nationaux et coloniaux, attirant l'attention sur les archives comme l'un des fondements de l'épistémologie, et comme « sites de savoirs contestés⁶⁰³ ». Derrida revient sur l'étymologie « *arkhe* » de l'archive, « à la fois le commencement et le commandement⁶⁰⁴ », c'est-à-dire au sens premier, la demeure – lieu physique – d'où l'autorité règne (*archontes*), car « [...] il ne saurait y avoir d'archivage sans titre (donc sans nom et sans principe archontique de légitimation, sans loi, sans critère de classification et de hiérarchisation, sans ordre et sans ordre, au double sens de ce mot)⁶⁰⁵ ». Cette définition de l'archive comme lieu de pouvoir incite à questionner les dynamiques de ce pouvoir, la place de la connaissance dans cette dynamique et les circulations de cette connaissance.

C'est donc sur la production du savoir sur le passé et ses biais que se porte désormais de plus en plus l'attention épistémologique des chercheurs, c'est-à-dire sur « les processus particuliers par lesquels le document d'archive [en anglais « *record* »] est produit et par

600 Pieter Huistra, Herman Paul et Jo Tollebeek, « Historians In The Archive: An Introduction », *History of the Human Sciences*, octobre 2013, vol. 26, n° 4, p. 4.

601 Kate Eichhorn, « Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces », *Invisible Culture. An Electric Journal for Visual Culture*, mai 2008, 12: The Archive of the Future / The Future of the Archive, p. 8-9. « La préoccupation pour les archives depuis le début des années 1990 est fréquemment décrite comme le 'tournant archivistique'. Le terme, inventé par Ann Stoler, est généralement employé pour signifier le repositionnement des archives comme sujet d'enquête plutôt que comme simple site de la recherche. Le fait que le terme ait été inventé par un anthropologue plutôt que par un chercheur en sciences humaines met l'accent sur le tournant archivistique comme un phénomène multidisciplinaire ». Voir Ann Laura Stoler, « Colonial Archives and the Arts of Governance. On the Content in the Form », in *Refiguring the Archive*, eds. Carolyn Hamilton et al. (London: Kluwer Academic Publishers, 2002), 83-100."

602 Ann Laura Stoler, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, 1^{ère} édition., Princeton, NJ, Princeton University Press, 2010, p. 44.

603 Carolyn Hamilton et al. (eds.), *Refiguring the Archive*, Dordrecht ; Boston, Springer, 2002, p. 15.

604 Jacques Derrida, *Mal d'archive : Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée, 2008, p. 11.

605 *Ibid.*, p. 66.

conséquent constitué, à la fois avant son entrée dans l'archive, et davantage en tant que document d'archive même. Cette approche attire l'attention sur la façon dont le document est transformé au fil du temps, ainsi que sur les interstices, oublis et coupures dont il fait l'objet⁶⁰⁶ ». En observant la trajectoire des documents, et leur reconfiguration depuis l'espace du quotidien jusqu'à cet « espace autre⁶⁰⁷ » qu'est l'archive, on obtient une perspective sur la fabrication même de l'archive, qui permet d'en appréhender les reliefs et les silences.

Les archives sont un espace construit et non déterminé par avance. Comme l'affirme Henri Lefebvre, « un espace produit se décrypte, se lit. Il implique un processus signifiant⁶⁰⁸ ». L'élaboration des archives, conjuguant actes délibérés de préservation avec un facteur de hasard relatif à ce qui s'y retrouve, peut se comparer à l'élaboration d'un récit – l'espace des archives comme signifiant, comme « mise en intrigue » : « Entre le temps 'raconté' et l'espace 'construit', les analogies et les interférences abondent⁶⁰⁹ ». Tout comme le folklore – presque toujours perçu de l'extérieur comme un héritage figé, une image d'Épinal, l'archive est un processus créatif. En effet, la définition du folklore proposée par Dan Ben-Amos comme « non pas un agrégat de choses, mais un processus – un processus communicatif⁶¹⁰ » s'applique tout autant à l'archive de ce même folklore, dans un jeu de miroir entre les productions culturelles, les contextes de leur création et les dynamiques qui président à leur transmission.

Entre choix délibéré minutieux et décision arbitraire, « [l']archive n'est pas potentiellement faite de *tout*, comme la mémoire humaine ; et ce n'est pas le lieu insondable et intemporel où rien ne disparaît qu'est l'inconscient. L'archive est faite de documentation du passé, choisie sciemment et extraite, ainsi que des fragmentations folles que personne n'avait l'intention de préserver mais qui se sont juste retrouvées là⁶¹¹ ».

Si Derrida nourrit de pensée psychanalytique sa réflexion sur l'archive dans *Mal d'archive*, la perspective d'A. Stoler se situe entre ethnographie et histoire des archives. L'interdisciplinarité induite par ce regard sur les archives, à la fois comme un corpus de sources mais aussi comme objet historique – *comme* espace, et *dans* l'espace – s'inscrit dans la continuité

606 Carolyn Hamilton et al. (eds.), *Refiguring the Archive*, 2002 édition., Dordrecht ; Boston, Springer, 2002, p. 9.

607 Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, 2004, vol. 54, n° 2.

608 Henri Lefebvre, « La production de l'espace », *L'Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 26.

609 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 186.

610 Dan Ben-Amos, « Toward a definition of folklore in context », *Journal of American Folklore*, 1971, p. 9.

611 Carolyn Steedman, *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, N.J., Rutgers University Press, 2002, p. 67.

de cette émergence de l'archive, et peut-être davantage encore de l'archive sonore, comme un objet nouveau.

Pour revenir à l'espace, l'archive, appréhendée dans cette thèse comme un territoire en mouvement ayant ses dynamiques propres, peut être rapprochée de celui de la ville, dont l'émergence en tant qu'objet nouveau résulte, selon Bernard Lepetit, « moins du développement de l'historiographie que d'une confrontation croisée des interrogations des sciences humaines⁶¹² ». Cette analogie avec la ville n'est pas accidentelle. D'une part, elle met en avant les enjeux de pouvoir qui non seulement président à l'organisation et au fonctionnement de tout territoire, mais aussi génèrent des logiques de pouvoir⁶¹³. D'autre part, elle invite à se questionner sur la nature de ce territoire, selon l'échelle d'observation et d'analyse pour laquelle on opte (et nous privilégions dans cette thèse la variation des échelles, à l'instar des géographes et des tenants de la microhistoire), ainsi que sur les possibilités de représentation cartographique de cet espace – à la fois en tant qu'espace social abritant une communauté (porosité des limites) et en tant qu'espace de connaissance et « lieu de savoir⁶¹⁴ ».

Poursuivant cette idée, on pourrait aisément remplacer dans cette citation de Paul Ricœur le terme « ville » par celui d'« archive » : « C'est à l'échelle de l'urbanisme que l'on aperçoit le mieux le travail du temps dans l'espace. Une ville confronte dans le même espace des époques différentes, offrant au regard une histoire sédimentée des goûts et des formes culturelles. La ville se donne à la fois à voir et à lire⁶¹⁵ ». Nous revenons ici sur la nature et la spécificité des archives sonores et sur les pratiques d'écoute, mais nous entendons ici le terme « lire » au sens large, pouvant s'appliquer à un document écrit aussi bien qu'à un document sonore, même si la nature auditive de l'expérience du document en modifie assez considérablement le rapport avec l'archive, ainsi que son traitement, en lien à sa matérialité.

612 Bernard Lepetit, *Carnet de croquis: sur la connaissance historique*, Paris, Albin Michel, 1999, p. 309.

613 Bernard Lepetit, « La ville : cadre, objet, sujet. Vingt ans de recherches françaises en histoire urbaine », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1 novembre 1996, n° 4, p. 11-34. B. Lepetit revient dans cet article sur l'influence de la pensée de Foucault dans les études urbaines : « au moment où l'histoire se faisait urbaine, la recherche urbaine se faisait historique » (p. 5), et poursuit : « Pour Michel Foucault, la raison de l'attention au passé est autre. [...] [L]a ville est pour lui le lieu et le moyen d'un renforcement du pouvoir. » (p. 5)

614 C. Jacob, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, op. cit.

615 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 187.

2 Les processus d'archives comme décontextualisation et recontextualisation

Nous allons donc à présent nous intéresser aux processus d'archivage eux-mêmes, à l'échelle des archives, et approfondir en s'approchant davantage de la matière de l'archive, de ce qui compose les collections, les enregistrements eux-mêmes – leur production, leur collecte, et leur archivage, c'est-à-dire un ensemble d'actions et de procédés mis en œuvre par les archivistes, opérations visant à la préservation, à la conservation et à l'accès à l'archive (et/ou de son pendant numérique). C'est seulement dans une autre étape de la vie de l'archive, celle de son exploitation, que ses usages, ses transformations et ses transpositions touche un public nouveau, par l'intermédiaire d'un médium faisant plus ou moins référence au contexte « d'origine » de l'objet d'archive avant même qu'il n'ait été décontextualisé pour trouver sa place dans les archives. La question de la réception entre alors en ligne de compte.

Mais le processus d'archivage lui-même induit une décontextualisation. Comment, malgré ce transfert, peut-on alors encore reconstituer le contexte passé, le (ou les) contexte(s) « d'origine » de l'artefact ? La forme de cartographie heuristique que représente l'inventaire, la description, le catalogage des artefacts dans leur physicalité ainsi que dans leur contenu en est un des moyens, même s'il demeure évidemment incomplet et fragmentaire, et ne parvient pas au fond à appréhender le réel de l'archive avant qu'elle n'en devienne une.

Ces pratiques archivistiques sont fondées sur ce que Niamh Moore appelle « l'imaginaire de l'archive » (*archival imaginary*), qui selon elle suggère « que les archives ne sont pas seulement le lieu où la connaissance des sciences sociales peut être produite (ou bien le lieu où les méthodes des sciences sociales peuvent être appliquées) », mais aussi « que l'imaginaire de l'archive est constitutif des possibilités de la production du savoir⁶¹⁶ ». Ces pratiques d'archivage sont donc à la fois le fruit d'un imaginaire existant, et d'une potentielle créativité dans les modes d'opération des archives, qui déterminent en partie les possibilités de condition de création/production du savoir en formation dans ce lieu.

616 N. Moore et al., *The Archive Project*, op. cit., p. 150. « The concept of an archival imaginary suggests that it is not merely that archives are sites where social science knowledge can be produced (or social science methods can be applied), but also that the archival imaginary is constitutive of the possibilities for knowledge-making ».

J'ajouterais que la technologie et les formats disponibles pour la description de l'archive (inventaires, EAD, bases de données, tableurs) modifient aussi potentiellement les liens qu'il serait possible d'établir avec des outils encore à implémenter (si ce n'est à inventer), qui seraient davantage relationnels que hiérarchiques (*semantic web, knowledge graphs, linked data*). Nous touchons ici au domaine des sciences de l'information, qui de plus en plus offrent des possibilités de cartographie du savoir, entre les cartes heuristiques (« mind maps ») et autres outils informatiques relativement nouveaux qui seront – qui sait ? – peut-être de plus en plus en usage dans un univers encore en partie régi par des pratiques issues d'un monde où les techniques archivistiques se sont développées sans les possibilités qu'offrent aujourd'hui les outils informatiques (ex : format MARC).

Quand il s'agit de décrire la création et les modes opératoires d'une archive sonore, il semble ironique de se référer à Ricœur, alors même qu'il cherche à mettre l'accent sur « les traits par lesquels l'archive fait rupture par rapport au oui-dire du témoignage oral⁶¹⁷ », puisque justement les archives sonores permettent de préserver non seulement les témoignages écrits, mais aussi les témoignages oraux, avec justement ce que leur oralité détient de plus que la simple trace écrite : les hésitations, l'intonation, le sérieux ou l'humour, le timbre de voix, le rythme et le souffle, ce qui émane de la voix d'une personne et nous informe sur la personnalité, l'accent, le dialecte...

Ceci dit, ce qu'a en commun l'archive sonore avec toute archive est le passage « au premier plan [de] l'initiative d'une personne physique ou morale visant à préserver les traces de sa propre activité; cette initiative inaugure l'acte de faire de l'histoire ». Poursuivant, Ricœur affirme : « Vient ensuite l'organisation plus ou moins systématique du fonds ainsi mis à part. Elle consiste en mesures physiques de préservation et en opérations logiques de classification relevant au besoin d'une technique élevée au rang archivistique. Les unes et les autres procédures sont mises au service du troisième moment, celui de la consultation du fond dans les limites de règles en autorisant l'accès⁶¹⁸ ». C'est cet ensemble de mesures et de pratiques que nous observerons ici dans le cas des archives sonores du YIVO. La matérialité des collections, sur des supports variées, implique un appareillage et des savoirs-faire technologiques complexes et nombreux, qui

617 P. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 212.

618 *Ibid.*

sont instrumentaux dans la préservation, le nettoyage, le rangement et la conservation des matériaux sonores.

Dans son étude de l'histoire du savoir, Peter Burke place la notion de « pratique » au centre, et renvoie à « l'histoire et à l'anthropologie des pratiques intellectuelles » proposée par Christian Jacob dans son ouvrage massif en deux volumes *Lieux de savoir*⁶¹⁹. Selon P. Burke, « le point crucial ici est la conscience que les habitudes qui semblent intemporelles sont en fait sujettes au changement, même si ces changements sont graduels et généralement imperceptibles. Une pratique importante du quotidien est la classification⁶²⁰ ».

3 Les archives comme cartographie d'une connaissance possible

En tant qu'espace social, les archives échappent en un sens à la possibilité de leur propre cartographie, car « [c]ombien de cartes, au sens descriptif (géographique) faudrait-il pour épuiser un espace social, pour en coder et décoder tous les sens et contenus ?⁶²¹ ». Les systèmes de catalogage et d'inventaire (*finding aids*) ne sont-ils pas en un sens une cartographie mentale, si ce n'est spatiale, de l'espace intellectuel des archives ? Si l'on considère les archives comme un espace de « connaissance possible », quelle connaissance peut-on avoir de cette connaissance possible, c'est-à-dire accessible ? La connaissance de cette « connaissance possible » s'apparente-t-elle à une cartographie ? Comment connaître la « *terra incognita* » des archives – ses zones de « silence », d'inconnu, ce qui, dans les archives, n'est pas encore décrit, est absent, ou dont l'information descriptive (métadonnée) est fragmentaire ou manquante, faute de contexte ?

Pour Kit Hughes, le processus d'évaluation [*appraisal*] des archives – et de leur tri, c'est-à-dire le choix opéré qui conduit à garder ou pas certains artefacts et documents dans les archives – est l'une des fonctions-clé de l'archive en tant qu'agent de production du savoir, car c'est ce tri qui « détermine 'ce qui reste en mémoire et ce qui est oublié ; qui, dans une société, est visible et

619 Christian Jacob, *Lieux de savoir*, Paris, Albin Michel, 2011.

620 Peter Burke, *What is the History of Knowledge?*, Malden, MA, Polity Press, 2015, p. 28.

621 Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000, p. 103.

qui demeure invisible, qui a une voix, et qui n'en a pas⁶²² et c'est ce tri qui contrôle le flux des matériaux [artefacts?] pouvant être utilisés⁶²³ ». Dans cet article, Hughes cite Terry Cook, pour qui le « tri impose une responsabilité sociale lourde aux archivistes. Tandis qu'ils trient les fonds, ils ne font rien de moins que de former le futur de notre héritage documentaire. Ils déterminent ce que le futur connaîtra de son passé, qui est souvent notre présent⁶²⁴ ». C'est cette même idée que Carolyn Steedman reprend chez Derrida en affirmant que « le temps grammatical de l'archive est le futur antérieur, 'quand il aura été'⁶²⁵ ».

Les archivistes, à travers le processus de description des archives et tout le travail permettant leur accès. sont eux-mêmes constamment impliqués dans une activité qui s'apparente à la cartographie. En examinant attentivement les catalogues constitués par les archivistes, avant même d'avoir le moindre disque entre les mains, il est déjà possible de constituer un savoir sur des sujets variés, notamment sur l'histoire de la musique juive commerciale au 20^e siècle, sur des pans d'histoire du théâtre yiddish, sur le vécu des Juifs pendant la Shoah en Europe, sur l'histoire sociale des Juifs yiddishophones en Europe de l'Est et, encore davantage, en Amérique, sur les procédés d'intégration artistique d'une communauté immigrante dans une nouvelle terre d'accueil, pour ne citer que ces grands thèmes.

Le catalogage des collections et leur accessibilité découlant de ce processus pose la question de l'étendue et de la nature du savoir possible, et du potentiel couvert par les archives. La cartographie que représente le catalogage révèle les terres connues – mais qu'en est-il des terres cachées, encore à découvrir, dans les boîtes d'archives où s'empilent des cassettes, des CD, de disques vinyles ou 78 tours, et surtout des enregistrements radiophoniques ou « faits maison » dans les familles ou lors d'événements publics, qui n'ont pas encore été découverts ?

Les archives, comme espace hétérotopique d'empilement du temps, sont le lieu d'une accumulation de connaissances, concernant non seulement le contenu des artefacts qu'elle

622 Terry Cook, « Remembering the Future. Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory » dans F. X. Jr. Blouin et W. G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, *op. cit.*, p. 169.

623 Kit Hughes, « Appraisal as Cartography: Cultural Studies in the Archives », *The American Archivist*, avril 2014, vol. 77, n° 1, p. 271-272.

624 T. Cook, « Remembering the Future. Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory », *art. cit.*, p. 169.

625 Carolyn Steedman, « "Something She Called a Fever". Michelet, Derrida and Dust (Or, in the Archives with Michelet and Derrida) » dans Francis Xavier Jr. Blouin et William G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, *op. cit.*, p. 6. « The grammatical tense of the archive is thus the future perfect, 'when it will have been.' »

contient, mais aussi une histoire du savoir, une histoire de la production de ce contenu. Lors d'une discussion avec Mark Slobin, il orientait mon attention sur le cas d'archives nationales, comme les archives lituaniennes ou hongroises, qui représentent un héritage national, incitant un questionnement sur la narration accompagnant l'archive, représentant parfois dans le cas du YIVO, et peut-être singulièrement, une ressource partiellement inexploitée⁶²⁶.

Les archives et leur collections n'étant pas « totalisantes⁶²⁷ », le savoir pouvant en être extrait ne peut être que fragmentaire, incomplet et partial. Leur contenu « contient des fragments de traces, de représentations de représentations, et comme Steedman l'a formulé, 'on ne trouve rien d'autre dans les archives que des histoires attrapées à mi-chemin'. Qu'est-ce qui peut donc être connu ? Un savoir peut-il résider ou être dérivé du fragmentaire et du partiel⁶²⁸ ? »

Plusieurs problèmes se posent quant au catalogage de matériaux sonores. Le premier, exprimé par Cécile Regnault, fait dépendre directement la valeur d'une collection « de la qualité de son catalogage adapté à la matière sonore captée et conservée. [...] En effet, le catalogage appelle des outils spécifiques à la description des échantillons permettant dans un premier temps de sélectionner les sons puis d'orienter l'écoute et de la partager. Mais plus fondamentalement l'échantillon sonore ne peut prendre une véritable valeur d'archive que s'il est rigoureusement documenté. En raison principalement de la coupure qu'opère l'enregistrement avec le contexte (spatial et temporel) de sa production sonore⁶²⁹ ». Ce processus de mise en lien de l'artefact avec sa description (ou métadonnée) est complexe. Il implique un deuxième problème, qui est celui du financement d'une part, visant notamment à l'embauche de personnel qualifié, dont le travail minutieux prend beaucoup de temps, et d'autre part, l'autre face de cette même pièce, la main d'oeuvre apte à effectuer ces tâches minutieuses et impliquant dans le cas des archives sonores du YIVO une combinaison de compétences, notamment linguistiques et techniques.

On voit dans le cas du YIVO, que chaque phase de catalogage de certaines parties des collections était toujours dépendante d'un financement particulier et/ou de l'implication d'une personne ayant des connaissances spécifiques sur le matériau. Au début des années 1990, c'est un don de la famille Weinstein qui avait permis de terminer le catalogage et la préservation de la

626 Notes prises lors d'une conversation avec Mark Slobin, le 6 juin 2019 à New York.

627 N. Moore et al., *The Archive Project*, *op. cit.*, p. 20.

628 Niamh Moore et al., *The Archive Project*, *op. cit.*, 211 p cite : Steedman, Carolyn, *Dust*, *op. cit.*, p. 45.

629 Cécile Regnault, « De l'usage de l'enregistrement sonore en architecture » dans Guillaume Faburel et al. (eds.), *Soundspaces : Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 102.

collection d'enregistrements radiophoniques⁶³⁰. En 1991, Sherry Mayrent avait contribué à la mise en fonctionnement d'un catalogue informatique pour la collection de disques 78 tours. Un rapport à ce sujet décrit comment le processus de catalogage permet d'accéder à différents champs du savoir associé au contenu des archives :

« Comme mentionné dans le dernier rapport des archives sonores, le catalogage des plus de 4000 disques 78 tours de 25 et 30 centimètres [10 inch et 12 inch] abrités dans nos archives a été terminé cet hiver. Grâce à la généreuse contribution de Sherry Mayrent (voir le dernier rapport pour la bio) au fonds des archives sonores, nous avons pu mettre au point notre catalogue informatique en mai. Les champs, ou catégories d'informations listés pour décrire chaque enregistrement sonore incluent : 1) le nom des artistes, 2) le nom des artistes (authority [ndlt : ce qui signifie, le nom tel que donné comme norme par la Bibliothèque du Congrès ou le catalogue établi par Richard Spottswood]), 3) le titre, 4) le titre du spectacle [dans le cas des morceaux issus du théâtre], 5) le compositeur, 6) le label, 7) le numéro de catalogue du label [*imprint*], 8) le numéro de matrice, 9) l'année, 10) le lieu, 11) l'instrumentation, 12) le genre, 13) la durée, 14) le numéro de transfert sur bande/cassette, 15) le numéro de cote du YIVO [*YIVO #*], 16) les collections liées, 17) commentaires. Parmi les avantages de notre nouvelle base de données, il y a la possibilité qu'elle offre de 'trier' la collection selon chacun de ces champs indiqués ci-dessus. Un chercheur intéressé par un événement historique particulier peut localiser les enregistrements dans notre collection liés directement à cet événement (par exemple l'incendie du *Triangle Shirtwaist Factory*), peut trouver des enregistrements ayant traits à des thèmes proches (de la même époque, et/ou de 1897 à aujourd'hui), ainsi que des informations sur les ventes et la distribution (qui écoutait les disques, où et quand, etc.), et peut être dirigé vers d'autres collections du YIVO contenant des matériaux pertinents (partitions, transferts sur cassettes, photographies, crédits du compositeur, dates de naissance et mort, etc.). Un usager de la base de données peut trouver tous les enregistrements dans notre collection par un artiste donné (ex : Aaron Lebedeff), apprendre tous les noms sous lesquels cet artiste a enregistré, les titres des pièces dans lesquels il s'est produit, les thèmes sur lesquels il a chanté, les années durant

630 « Annual report text », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1992.

lesquelles il a enregistré etc. Ces nouvelles possibilités de recherche créent des choix infinis d'interaction entre les nombreuses collections du YIVO et permettent un examen plus approfondi des enregistrements de théâtre yiddish, de musique traditionnelle populaire, de musique instrumentale et cantoriale⁶³¹ ».

Le même rapport fait état du projet d'informatisation du catalogue de la collection des disques vinyles, notamment grâce à la contribution de Robert Freedman⁶³², « ami du YIVO et collectionneur hautement dévoué de musique yiddish⁶³³ », dont le catalogue de disques 33 tours juifs pouvait être adapté pour refléter la collection du YIVO, permettant ainsi de gagner de nombreuses heures de catalogage.

4 « Accession » : comment les objets entrent dans les collections ?

Nous partons donc ici des modes d'accession, c'est-à-dire d'arrivage des archives dans les collections, et à travers quelques cas de collections, nous observerons comment ces pratiques et ces processus permettent de composer une connaissance sur la musique, et au-delà, sur l'histoire et la culture du monde yiddish entre l'Europe et les États-Unis. Dans les archives sonores du YIVO, il existe principalement deux façons pour le matériau d'entrer dans les collections : la première se fait par donation, la seconde par collecte. Une troisième relève du hasard, de la trouvaille (mais qui s'apparente davantage à la collecte), comme ce fut le cas pour l'une des collections d'enregistrements radiophoniques sauvées d'une benne à ordures, comme l'indique un mémorandum rédigé par Jenny Romaine le 10 juin 1998 :

« Cher Marek, le 29 mai 1998, Leo et Aaron sont aller chercher en urgence de vieux enregistrements de radio d'une benne à ordures au 283 East Broadway. Le matériel était dans une poubelle, mais venait à l'origine de la Maison des Sages (Agudath

631 « Report to Marek Web », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 8 juin 1991.

632 Les archives de musique juive Robert et Molly Freedman se trouvent aujourd'hui à l'Université de Pennsylvanie à Philadelphie : Robert and Molly Freedman Jewish Sound Archive, <http://sceti.library.upenn.edu/freedman/index.cfm>, (consulté le 11 juillet 2020).

633 « Report to Marek Web », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 8 juin 1991.

Anshei Mamod Ubeis Vead La Chachamim). Iris Blutreich, une activiste qui passait par là, vit les disques radiophoniques dans la poubelle et appela le YIVO. Elle avait aussi appelé le Musée de la Radio (*Museum of Broadcasting*). Les gens du Musée de la Radio ont pris 200 disques. Nous en avons reçu 150⁶³⁴ ».

D'autres épisodes de sauvetages in-extremis, notamment de collections d'enregistrements uniques de radio, sont relatés dans les correspondances et mémos des archives sonores⁶³⁵.

A. Des dons

Quand il ne s'agit pas de tels sauvetages, les archives proviennent de dons d'objets que des individus décident de faire⁶³⁶. Ces « initiatives visant à préserver les traces⁶³⁷ » selon les mots de Paul Ricœur, font de l'archive une hétérotopie inverse de celle du cimetière, « le lieu d'un temps qui ne s'écoule plus⁶³⁸ ». Comme les musées et les bibliothèques, les archives tombent dans la catégorie des hétérotopies « qui sont les hétérotopies du temps quand il s'accumule à l'infini⁶³⁹ ». Ainsi, ces dons faits parfois à la mémoire d'un proche renferme ce qu'il y a de plus près du vivant de cette personne – ce qu'elle a écouté, ce qu'elle a enregistré, parfois sa voix même. Ces dons d'archives proviennent parfois de personnes vidant la maison d'un parent ou d'un proche décédé qui possédait une collection de disques, 78 tours ou 33 tours, le plus souvent, mais aussi parfois de cassettes, de CD et de bandes magnétiques – ces dernières recelant souvent des enregistrements non commerciaux, enregistrements radiophoniques ou de terrain, généralement uniques et inédits. Jenny Romaine, dans un rapport d'activité datant de 1995, écrit :

634 Jenny Romaine, « Radio news », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, YIVO Sound Archive desk files, 10 juin 1998.

635 « Sound Archive Factoids », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, YIVO Sound Archive, 8 juillet 1998.

636 Nous ne faisons ici que survoler ce qu'un examen plus approfondi des sources internes du YIVO permettrait de développer davantage.

637 Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 211.

638 M. Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, op. cit., p. 30.

639 *Ibid.*

« À part les matériaux radiophoniques, liturgiques et instrumentaux acquis activement par Henry Sapoznik, les nouveaux matériaux arrivent dans les archives sonores du YIVO principalement par le biais de dons. De nombreuses personnes âgées de l'aire métropolitaine [new yorkaise] nous donnent leurs collections lorsqu'ils quittent leurs appartements pour des maisons de retraite ou des appartements plus petits. Les matériaux venant de ces foyers sont déposés au YIVO, ou collectés par Jenny Romaine. Ces dons incluent des disques 33 tours, des cassettes, des bandes magnétiques et des disques 78 tours. Environ la moitié de ces enregistrements sont liturgiques, ou présentent des chantres célèbres chantant de la musique de fête populaire, du répertoire ayant trait à la Shoah, ou des *Yiddish Art Songs*. Le reste sont des chansons de théâtre ou traditionnelles par des chanteurs solo, de la musique de danse instrumentale (klezmer, israélienne, hassidique), des discours, des lectures (en yiddish), des commémorations, des témoignages de la Shoah, des musiques de films ou de théâtre, des disques de comédie, et des enregistrements de terrain. Nous recevons aussi des enregistrements faits ou rassemblés par des savants du yiddish qui souhaitent que leurs collections servent au public amateur de musique juive⁶⁴⁰ ».

C'est le cas par exemple du don de Leonard Greenberg, dont le courrier fut publié dans le magazine du YIVO *Yedies* No. 195 de l'hiver 2002 :

« Pour information, je fais don de soixante trois disques Yiddish 78 tours qui se trouvaient dans ma famille depuis de nombreuses années et que j'ai conservés précieusement depuis mon enfance. Je joins aussi une liste des disques. [...] Je me réjouis de donner à présent ces disques au YIVO, afin qu'ils soient ajoutés à son merveilleux fonds de musique yiddish. Leonard Greenberg New City, New York⁶⁴¹ ».

Parfois, le don est fait « à la mémoire » de la personne à qui appartenait la collection ou d'une autre personne que l'on souhaite ainsi honorer, dans la tradition philanthropique américaine consistant à « nommer » un don.

640 Jenny Romaine, « Activities follow-up », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 30 novembre 1995.

641 « Letters to YIVO », *Yedies* No. 195, New York, YIVO Institute for Jewish Research, 2002, p. 30.

1 Des collections privées

Jenny Romaine poursuit son rapport en donnant quelques exemples de collections provenant de savants du domaine yiddish ayant offert leur collection au YIVO. Elle cite notamment celle de Vera Szabo⁶⁴², une yiddishiste de Hongrie ayant enregistré et décrit l'art de la *badkhones* contemporaine dans le quartier de Brighton Beach à Brooklyn, et la collection du Professeur Bernard Choseed, un professeur de yiddish ayant notamment contribué à la création d'un département anglais/yiddish à l'École normale du Birobidzhan (*Birobidzhan Teachers College*), incluant des cassettes et des 78 tours soviétiques rares aux États-Unis. Dans une lettre adressée à ces collègues du YIVO alors qu'il y conduisait des recherches, Nikolai Borodulin, activiste majeur du yiddish à New York, aujourd'hui Directeur des Programmes Yiddish au *Workers Circle* (Cercle des Travailleurs⁶⁴³), originaire du Birobidzhan, avait exprimé sa satisfaction à voir la collection arriver au YIVO. Il y raconte non seulement le soutien qu'il avait reçu de Bernard Choseed dans son immigration et son intégration aux États-Unis, mais aussi la force du lien qui l'unissait avec le YIVO, qu'il avait même inclut dans son testament⁶⁴⁴.

Certaines collections proviennent d'un individu (ou de ses descendants) ayant une activité créative – musicien ou animateur de radio, par exemple. En 1988 par exemple, la collection de Vladimir Heifetz (1893-1970) fut transmise par sa veuve Pearl Heifetz. Né dans la région de Vitebsk en Biélorussie, il fut diplômé du Conservatoire de Saint Petersburg et connu une carrière couronnée de succès en Pologne et en Russie, se produisant comme pianiste soliste pour la première fois à Varsovie 1918. Il émigra aux États-Unis en 1921, où il devint d'abord chef d'orchestre à Pittsburg. En 1925 il tourna avec la chanteuse Isa Kremer, pour qui il arrangea un album de chansons yiddish traditionnelles. Il épousa Pearl Shapiro en 1946. Sa longue carrière l'amena à arranger de la musique pour des films et du théâtre yiddish (notamment sous la

642 La collection, numérotée RG 1379, comporte entre autres 7 cassettes audio du projet de Vera Szabo intitulé « *Ungarish Yidische Shprikhverter* » (proverbes yiddish de Hongrie), constitué d'enregistrements de terrain effectués en mai-juin 1995. Ces matériaux ont fait l'objet de son master à Columbia.

643 Le Cercle des Travailleurs, récemment renommé *Workers Circle* (au lieu de *Workmen's Circle*), est une association juive à but non lucratif (*non-profit*) promouvant la justice sociale et économique, l'éducation juive, incluant l'étude du yiddish et de la culture ashkénaze au rang de ses objectifs majeurs. Les quartiers généraux sont situés à New York, mais l'organisation possède des branches locales dans toute l'Amérique du Nord, avec environ 11 000 membres. Fondé en 1900 par des Juifs yiddishophones ayant immigré d'Europe de l'Est, le Cercle des Travailleurs fonctionna d'abord comme une Société d'aide mutuelle, et fut largement influencé par les idées de ses membres, en grande partie socialistes bundistes.

644 Nikolai Borodulin, « Lettre from Nikolai Borodulin about Pr. Bernard Choseed », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, mai 1995.

direction de Maurice Schwartz et pour le Folksbiene Theater), pour la télévision, à composer des pièces vocales et instrumentales, à mettre en musique des textes de poètes yiddish, à diriger des chorales. Il écrivit ainsi des centaines de compositions, arrangements et orchestrations. Il mourut en 1970 à Long Island (New York)⁶⁴⁵.

La collection donnée par sa veuve Pearl Heifetz comprenait des manuscrits, 20 disques, des partitions et des livres rares. À l'époque, c'était Jenny Romaine, l'archiviste sonore, qui s'était chargée de remercier par écrit Mme Heifetz dans une lettre datée du 30 novembre 1988, soulignant l'importance de l'oeuvre de son mari « dans l'histoire de la musique juive⁶⁴⁶ ». Plus tard, cette collection servit de base à des événements et à la publication d'un CD, grâce à un don financier, en l'occurrence une dotation supplémentaire de 100 000 dollars pour lequel un projet de bourse fut rédigé, permettant aussi la création d'un poste à temps partiel d'archiviste pendant 3 ans pour le traitement des archives Heifetz et de plus de 75 autres archives musicales du YIVO. Nous reviendrons dans la 3^e partie sur la composante éditoriale de cette dotation qui permit la production d'un CD des œuvres de Vladimir Heifetz, avec des enregistrements réalisés spécialement d'œuvres parfois jamais encore enregistrées.

Le projet rédigé en 1999, plus de dix ans après le don du matériel, par Jenny Romaine, propose aussi l'embauche « d'un archiviste (*project archivist*) qui assistera Chana Mlotek et se familiarisera avec tous les systèmes de catalogage des collections musicales de l'Institut YIVO. La première tâche des archivistes sera d'organiser et d'arranger la collection de Vladimir Heifetz. Les projets suivants incluront l'arrangement et l'organisation de plus de 75 collections musicales se trouvant au YIVO⁶⁴⁷ ». S'ensuit une liste impressionnante de noms de musiciens dont les collections sont conservées au YIVO devait, selon ce plan, faire l'objet d'une organisation et d'un inventaire⁶⁴⁸. Le brouillon du projet précise que « l'archiviste embauché pour ce poste se

645 Ces éléments biographiques sont tirés du livret du disque de réédition rédigé par Donna Gallers et Eleanor Chana Mlotek *Songs are all I have: the musical legacy of Vladimir Heifetz*, New York, YIVO Institute for Jewish Research, 2002.

646 Jenny Romaine, « Thank you - donation of Vladimir Heifetz's collection », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 30 nov. 1988.

647 Jenny Romaine, « New Proposal For Heifetz \$100,000. Draft for Approval. », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, YIVO Sound Archive desk files, 6 avril 1999.

648 Pas moins de 42 collection sont mentionnées dans cette liste : Abraham Ellstein, H. Ellstein, Gershon Ephros, Morris Feder, Rose Zhelazo, Jewish Folklore, Mordecai Gebertig, Michal Gelbart, Abraham Joachinowicz, Pola Kadison, Israel Kessler, Henech Kon, Harry Anik, Evelyn Bloch Anik, Artef Theater, NY, Sidor Belarsky, Ben Bonus and Mina Bern, Paul Burstein and Lillian Lux, David Carey, Berele Chagy, Edna Cogan, Jacob Davidson, Yasha Kreitzberg, David Licht, David Lindy, Nachum Melnick and Devorah Rosenblum, Adela Mondry, Menashe Oppenheim, Dorothy Osofsky, Victor Packer, Harris Pine, Hyman Rabinowitz, Abraham Isaac Reif,

familiarisera avec les collections musicales du YIVO dans leur entièreté et accomplira aussi des tâches dans les Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings. Il/elle doit pouvoir lire la musique et posséder des compétences de travail en yiddish. Il/elle doit aussi avoir des bases d'hébreu et des connaissances informatiques⁶⁴⁹ ».

Outre la combinaison particulière de compétences requise pour ce travail d'archives, on voit aussi ici comment l'usage d'une donation financière importante peut être étendu au-delà de la collection à laquelle l'argent est à l'origine destinée, ici en développant à partir d'une collection particulière un projet qui permettra de mettre en valeur et de rendre plus accessible d'autres collections. À cet époque, Jim (James) Loeffler, qui avait été l'assistant de Jenny Romaine et formé par elle, fut engagé et prit temporairement en charge les archives sonores, alors que Jenny Romaine préparait son départ en s'absentant pendant de mai à septembre (tout en restant disponible pour une assistante ponctuelle en tant que consultante)⁶⁵⁰. C'est à la suite du départ de J. Romaine que Lorin Sklamberg allait être embauché l'année suivante⁶⁵¹. Mais dans l'interim, J. Loeffler allait occuper les responsabilités détaillées dans un Mémo de mai 1999 de J. Romaine, adressé à Marek Web. Une fois terminée l'installation des archives sonores dans le nouveau bâtiment du *Center for Jewish History*, dont la salle de lecture allait ouvrir au public en juin avec l'aide de Jenny Romaine, J. Loeffler s'occuperait pendant les mois suivants de :

« a) Prendre les rendez-vous avec les chercheurs et les assister lorsqu'ils se présentent au YIVO. Cela peut inclure des visites guidées pour les étudiants du programme d'été du YIVO et pour le séminaire de Jeffrey Shandler à NYU. Cela peut aussi inclure d'envoyer du matériel à transférer à Andy Lanset tant que l'équipement des archives sonores n'est pas fonctionnel.

b) Finir (avec Romaine) l'inventaire minaret [panoramique] des matériaux des archives sonores [J. Romaine entend ici que cet inventaire visait à donner une vision d'ensemble, en surplomb des collections].

Leon Schwartz, Sholem Secunda, Solomon Shmulewitz-Small, Anshel Shor, Dora Weissman, Benedict Stambler, Dave Tarras, Sol Tisman, WEVD Radio Station, NY.

649 Jenny Romaine, « New Proposal For Heifetz \$100,000. Draft for Approval. », 6 avril 1999, YIVO Sound Archive desk files.

650 Jenny Romaine, « Sound Archive labor summer 99 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 5 mai 1999.

651 « Lorin Sklamberg Returns to YIVO As New Sound Archivist », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2000, No. 190, Summer 2000. 23p.

- c) Créer un système de stockage temporaire pour les cassettes, CD et bandes magnétiques des archives sonores (les étagères n'ont pas encore été livrées).
- d) Intégrer les disques vinyles 33 tours [LP's] du YIVO dans le catalogue informatique de Bob Friedman.
- e) Cataloguer les disques vinyles 33 tours en général
- f) Continuer le transfert des disques 78 tours sur bandes avec Andy Lanset (3 ou 4 lots). Il sera chargée d'entrer les données de transfert dans le catalogue informatique, et de gérer la facturation de Lanset.
- g) Expédition de ramassage/collectage de disques [*Record pick-ups*]
- h) Création d'une liste de musique que les archives sonores du YIVO ont besoin d'acheter pour refléter les nouvelles tendances de la musique yiddish/juive. Cette liste devrait inclure un budget et les lieux d'achat du matériel⁶⁵² ».

Cette liste de tâches donne une idée de la variété d'activités que les archivistes sonores doivent être en mesure de mener, du niveau le plus pratique, manuel, matériel, administratif au niveau le plus analytique, voire éditorial.

C'est aussi par le biais d'une donation de matériel que le YIVO a reçu des disques rares provenant de la collection privée de la chanteuse Isa Kremer. Le petit-fils de la chanteuse, Jeffrey Pines, avait offert vingt-neuf disques 78 tours, dont certains des artefacts uniques, comme l'écrit Lorin Sklamberg lorsque ce don fut annoncée dans les *YIVO Yedies* :

« Uniques parmi ces artefacts sont des pressages test américains et européens d'enregistrements faits par Kremer pendant l'apogée de sa carrière internationale, de 1922 à 1930. Certains sont des prises alternatives à celles éditées commercialement et des performances de chansons qui n'ont peut-être pas été publiées par l'artiste⁶⁵³ ».

652 Jenny Romaine, « Sound Archive labor summer 99 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 5 mai 1999.

653 Lorin Sklamberg, « Rare Isa Kremer Discs Donated to YIVO Sound Archives », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Spring 2006, No. 201, Spring 2006 p. 19.

Née à Belts en Bessarabie, Isa Kremer rencontre son futur mari Israel Heifetz en écrivant des poèmes révolutionnaires pour le journal qu'il dirige. Il lui finance ses études de chant à Milan, avant de s'établir à Petrograd. Comme le relate Lorin Sklamberg, « après son mariage avec Heifetz en 1912, elle prend part au cercle artistique dont faisait partie Mendele Moykher-Sforim, Mark Warshavsky et surtout, Hayim Nakhman Bialik, qui l'encourage à abandonner l'opéra et à collecter et chanter des chansons yiddish traditionnelles sur scène, idée révolutionnaire pour une femme de cette époque⁶⁵⁴ ». Elle se produisit à Constantinople pendant la révolution russe, à Varsovie, à New York à Carnegie Hall en 1922, à Berlin, et en Palestine à la fin des années 1940, alors qu'il était tout sauf évident d'y chanter en yiddish. Elle mourut en Argentine, où elle s'était installée et s'était remariée. Un documentaire intitulé *Isa Kremer: The People's Diva* a été produit sur elle en 2000. Lorin Sklamberg, dans son article, note que les enregistrements d'Isa Kremer constituent son héritage, à la fois par leur répertoire et leur style, influençant des chanteuses telles que Martha Schlamme et Adrienne Cooper.

Si les disques 78 tours arrivaient relativement fréquemment sous forme de dons, d'autres objets sonores plus rares, comme les disques Edison Diamond et les rouleaux de piano mécanique, faisaient parfois aussi leur apparition dans les collections sonores du YIVO.

2 Disques Diamond Edison

Dans les *Yedies fun YIVO* de l'hiver 2008, on peut lire : « Au cours des dernières années les archives sonores du YIVO ont reçu des donations de dix disques Edison Diamond à sillons verticaux, appelés aussi 'disques à saphir⁶⁵⁵' (vingt faces) contenant du matériau ashkénaze, une première depuis que les archives Weinstein ont été établies il y a vingt ans⁶⁵⁶ ». Ces disques, fabriqués selon une technologie qui, apparue juste après le cylindre en cire, sera rapidement abandonnée par les producteurs de disques, sont des pièces rares.

654 *Ibid.*

655 Bruno Sébald, « Le disque à saphir dans l'édition phonographique – Première partie », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 1 janvier 2002, vol. 22, n° 22.

656 « The Max and Frieda Weinstein Sound Archives Acquires Edison Diamond Discs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2008, No. 204, p. 16.

Ces enregistrements datant de 1917 à 1923 ont été produits par les labels Edison, Pathé et Lyric, qui avaient opté pour la production de disques plats en cire, dont les sillons étaient gravés de façon verticale, comme sur les cylindres. Nécessitant une surface totalement plate, les disques de 25cm faisaient presque 6mm d'épaisseur et pesaient près d'un demi kilo chacun. Selon Robert Thérien, les disques Edison Diamond, dont « la qualité de reproduction surpassait tout ce qui se faisait à l'époque⁶⁵⁷ », étaient faits « en condensite, un plastique laminé qui réduit considérablement le bruit de surface et rend une sonorité supérieure à ce qui se faisait alors. Le condensite était appliqué sur une base de fines particules de bois amalgamées⁶⁵⁸ ».

Le label français Pathé avait ouvert la voie en la matière, connaissant déjà un certain succès en 1910, sans pour autant entrer immédiatement dans le marché américain. Des labels américains, notamment Edison, qui allait faire paraître ses premiers disques à sillons en 1912-1913, inspirés par l'essor du disque en gomme-laque (*shellac*), une « substance obtenue à partir de la sécrétion d'un insecte de l'Asie du Sud-Est. On ajoutait à cette base de l'ardoise en poudre, et un peu de lubrifiant de cire⁶⁵⁹ » à sillon latéraux (dont le brevet déposé par Berliner expire en 1918, permettant à d'autres labels, notamment Victor et Columbia, de se lancer dans cette production), et Pathé commença sa production aux États-Unis en 1914⁶⁶⁰.

Les disques produits par Edison, dont les sillons verticaux étaient exceptionnellement fins (150 threads per inch, or "TPI"⁶⁶¹), nécessitaient un reproducteur (ou tête de lecture⁶⁶²) avec une aiguille (appelée aussi saphir ou pointe de lecture, en anglais *stylus*) conique en diamant très durable, actionné par un système mécanique, qui minimisaient aussi l'usure du disque lui-même, et permettaient d'enregistrer jusqu'à 4 minutes et demi par face. « La vitesse de lecture pour les Disques Diamond était spécifiée à 80 tours par minute (rpm = *revolutions per minute*), à une époque où les vitesses d'enregistrement d'autres fabricants n'avaient pas été standardisées et pouvaient être aussi lentes que 70 rpm ou même plus rapides que 80 rpm, mais se trouvaient

657 Robert Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Canada, Presses Université Laval, 2003, p. 87.

658 *Ibid.*, p. 84.

659 Disque 78 tours, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Disque_78_tours&oldid=167807616, 25 février 2020, (consulté le 2 avril 2020).

660 Allan Sutton et Kurt R. Nauck, *American Record Labels and Companies: An Encyclopedia (1891-1943)*, Denver, Colorado, Mainspring Press, 2000, p. xi.

661 *Edison Disc Record*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Edison_Disc_Record&oldid=929268295, 4 décembre 2019, (consulté le 28 mars 2020).

662 Pour voir différents modèles de têtes de lecture, cf *Collection-frioud.ch*, <http://www.collection-frioud.ch/view.php?IdG=38>, (consulté le 28 mars 2020).

généralement autour de 76 rpm, laissant aux usagers qui s'en souciaient suffisamment la tâche de corriger le ton (la hauteur, *pitch*) pour ajuster la vitesse de lecture pour chaque disque jusqu'à ce qu'ils sonnent juste⁶⁶³ ». Ces disques n'étaient donc compatibles qu'avec les machines coûteuses fabriquées par Edison, qui avaient la possibilité de lire aussi les disques à sillons latéraux moyennant d'utiliser une autre tête de lecture.

Malgré la relative difficulté à identifier les enregistrements capturés sur ces disques, en raison de la façon dont les informations discographiques étaient présentées⁶⁶⁴, « ces trésors rares fournissent », selon Lorin Sklamberg interviewé pour l'article de *Yedies* au sujet de ces disques, « une image plus complète de ce qui était enregistré commercialement au début du 20^e siècle et préserve ces interprétations d'un répertoire, qui dans certains cas, n'a été enregistré par aucun autre artiste⁶⁶⁵ » Ils représentent une trace d'une qualité sonore presque cristalline jusque là inconnue de performances de grands artistes yiddish, qui n'avaient probablement pas été entendues depuis 90 ans, parmi les 175 morceaux juifs enregistrés par Edison sur cylindres et disques⁶⁶⁶. Lorin Sklamberg précise que ces disques fournissent une bonne représentation des différents genres de musique juive populaire auprès du public consommant des disques à l'époque (1918-1923), c'est-à-dire des morceaux liturgiques, de théâtre yiddish, de comédie, des sketches comiques en « dialectes » et du klezmer, avec des artistes tels que les chantres Mayer Kanewsky et Josef Shlisky, les acteurs et actrices Louis Friedsell, Regina Prager, Sam Silverbush et Sadie Wachtel, le chanteur de vaudeville Julian Rose et le *bandleader* I.J. Hochman's Yiddisher Orchester⁶⁶⁷.

663 *Edison Disc Record*, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Edison_Disc_Record&oldid=929268295 , 4 décembre 2019, art cit.

664 « Les disques Edison ne faisaient figurer que des inscriptions gravées à peine lisibles estampillées directement sur la surface. Au départ, ni les crédits des artistes ni les numéros de catalogue n'apparaissaient sur l'étiquette. Le numéro de catalogue était en revanche gravé sur la bordure extérieure, pas toujours clairement, et les crédits d'artiste n'apparaissaient que sur les boîtes qui servaient de pochettes (une forme d'emballage élégante mais qui ne dura pas longtemps) ou sur des pochettes en papier ». Allan Sutton et Kurt R. Nauck, *American Record Labels and Companies*, *op. cit.*, p. 168.

665 « The Max and Frieda Weinstein Sound Archives Acquires Edison Diamond Discs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2008, No. 204, p. 16.

666 Richard K. Spottswood, *Ethnic Music on Records A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, Chicago, University of Illinois Press, 1990, vol. 7/3.

667 « The Max and Frieda Weinstein Sound Archives Acquires Edison Diamond Discs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, *art. cit.*, p. 16.



Illustration 12: Label du disc Edison "Ziegeklehbt" interprété par Sam Silberbusch, Edison Disc numéro de catalogue 59503 matrice 8055-C-1-2 YIVO RG 115 #3267

L'étoile imprimée sur l'étiquette était un signal du label destiné aux revendeurs afin de les prévenir que les attentes de vente du disque étaient faibles, et comme le souligne Lorin Sklamberg, cette étoile figure sur tous les disques Edison Diamond que le YIVO possède.

3 Rouleaux de piano mécanique

Une autre série de curiosités arrivèrent dans les collections par le biais de dons. Il s'agit des rouleaux de piano mécanique, dont vingt-cinq rouleaux comportant des chansons yiddish populaires furent donnés par Judi Lepofsky en 1999⁶⁶⁸. C'était la première fois que le YIVO recevait ce type d'artefacts. En 2001, un nouveau don provenant de Ralph Weiss ajouta six

⁶⁶⁸ « New Accessions to the YIVO Archives - Theater and Music », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 1999, No. 189.

rouleaux à cette collection⁶⁶⁹. L'inventaire se trouvant dans les archives sonores ne liste que 19 rouleaux (voir annexe)⁶⁷⁰.

Selon Robert Thérien, ces rouleaux de papier perforés conçus pour les pianos mécaniques avait été inventé par un ingénieur du Massachusetts, John McTammamy, en 1881, lorsqu'il innova en remplaçant le cylindre d'orgue de barbarie par un rouleau de papier. Il nomma sa machine Organette. Un peu plus tard, le premier piano mécanique fut construit en 1897 et le Pianola inventé en 1895, qui « comportait une rangée de doigts en bois qu'il fallait aligner avec les notes d'un piano encastré dans un cabinet en bois. L'opérateur actionnait le pédalier avec un pied et, de l'autre, les pédales d'ornementation du piano⁶⁷¹ ». Il fut bientôt remplacé par l'Apollo en 1900, dont le mécanisme automatique était encastré dans un piano normal. Bientôt, d'autres compagnies emboîtèrent le pas.

Robert Thérien décrit le fonctionnement des pianos mécaniques : « Un soufflet, actionné par un pédalier ou un moteur électrique, projetait de l'air vers le rouleau de papier ; passant par les perforations du papier, l'air s'engouffrait dans des tubes, et actionnait les touches correspondantes sur le piano. Plus tard, des modèles plus sophistiqués permirent de reproduire l'attaque et les effets⁶⁷² ». L'évolution de cette technologie permit peu à peu de passer de perforations sur le rouleau de papier, définies par des calculs mathématiques selon la partition musicale de la pièce à reproduire, qui ne permettaient pas d'inclure les variations de tempo et de phrasé musical, à des marques sur le rouleau-maître directement perforées selon les séquences de notes jouées par un pianiste, incluant les nuances d'attaque et de pression.

De simples reproductions musicales, les rouleaux deviennent ainsi peu à peu des enregistrements. C'est ainsi que, « désenchantés par les piètres résultats de l'enregistrement acoustique de l'époque, plusieurs grands pianistes réalisèrent sur rouleaux perforés des enregistrements inédits dont plusieurs ont été plus tard transcrits sur disque », y compris George Gershwin (1898-1937) interprétant en solo sa *Rhapsody in Blue* sur un rouleau perforé Duo-Art, 'Fats' Waller (1904-1943), et Scott Joplin (1868-1917), « dont l'interprétation ne peut être

669 « News Accessions to the YIVO Archives - Music and Recordings », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2001, No. 192, Summer 2001, p. 29.

670 En raison de l'accès aux archives rendu impossible par la pandémie depuis mars 2020, il n'a pas été possible de consulter la boîte contenant les rouleaux originaux pour croiser à nouveau cet inventaire avec le matériau présent dans les collections. Nous nous basons donc ici sur l'inventaire seul.

671 R. Thérien, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, op. cit., p. 38.

672 *Ibid.*, p. 39.

entendue que sur rouleaux perforés puisqu'il n'a jamais fait de disque⁶⁷³ ». George Gershwin avait enregistré un medley de deux chansons yiddish populaires sur piano mécanique, sur le label Perfection, en 1916⁶⁷⁴. Le piano mécanique connut son âge d'or entre 1900 et 1930.

Parmi les rouleaux appartenant aux collections du YIVO, se trouve par exemple le rouleau intitulé « A Mame Ohn Kinder » de M. Karlinsky, joué par Karlinsky lui-même. Il porte le numéro 41060 sur le label US Music. En recoupant avec d'autres numéros de ce label, on peut déduire que ce rouleau date de 1922⁶⁷⁵. On retrouve aussi la partition de ce morceau dans les collections de la Bibliothèque du Congrès, dans la collection d'Irène Heskes *Yiddish American Popular Sheet Music*⁶⁷⁶. Une note sur la couverture de la partition, dont le copyright date bel et bien de 1922, indique : « To be had on Phonograph Records and Player-Piano Rolls » (à entendre sur disques et sur rouleaux de piano). On ne peut qu'imaginer, faute de pouvoir jouer ce rouleau, que la version se trouvant dans les archives sonores du YIVO sous cette forme un peu exotique est une version instrumentale d'une chanson qui exprime le désir d'une femme sans enfant, suppliant dieu de lui pardonner ses fautes et d'exaucer son vœu de maternité. Des rééditions récentes de rouleaux de piano mécanique de musique juive ont été produites par Robert Berkman, sous le titre *Klezmerola*⁶⁷⁷.

673 *Ibid.*, p. 40.

674 Howard Pollack, *George Gershwin: His Life and Work*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2007, p. 45.

675 *Listing of Scanned Piano Rolls*, <http://pianorollmusic.com/rolldatabase.php?showpage=63&sortby=catalog>, (consulté le 29 juin 2020).

676 Irene Heskes, *Yiddish American popular songs, 1895 to 1950: a catalog based on the Lawrence Marwick roster of copyright entries*, Washington, Library of Congress, 1992.

677 Robert Berkman, *Klezmerola: Jewish music from rare piano rolls*, Buffalo, NY?, Pianola Enterprises, 2007 ; Robert Berkman, *Klezmerola baym Yidishn teater. Volume 1*, s.l., 2011 ; Robert Berkman, *Klezmerola baym Yidishn teater. Volume 2*, s.l., 2011.

1206



א מאמע און קינדער

A Mame Ohn Kinder

Words and Music

by

M. KARLINSKY

Price 40 cents

To be had on Phonograph Records and Player-Piano Rolls

Published by

M. KARLINSKY

261 SUTTER AVENUE, BROOKLYN, N.Y.

Illustration 13: "A mameh ohn kinder", M. Karlinsky, Brooklyn, New York, 1922, (Library of Congress, Music Division, Heskes Collection, Box 13 - 1206)

4 Vieux objets venant d'un contexte nouveau

Il est intéressant de noter que ces deux artefacts, le rouleau de piano mécanique et la partition, de même que les disques 78 tours, s'inscrivent dans un nouveau contexte de consommation pour les Juifs d'Europe de l'Est immigrants, notamment à New York, qui se trouve au cœur de cette industrie. En effet, un éventail de divertissements était devenu accessible aux travailleurs du Lower East Side, et peu à peu, se dessinaient des distinctions de classe dans les divertissements, tandis que ceux qui s'enrichissaient se munissaient des éléments culturels que leur offrait leur nouveau statut.

Le centre de la musique populaire américaine était Tin Pan Alley. Le terme désigna peu à peu le quartier où la musique et les partitions étaient produits, à l'origine situé sur la 28e rue entre la 5e et la 6e avenue. Le nom Tin Pan Alley vient probablement au départ de la référence péjorative aux sons produits par de nombreux instruments jouant tous des morceaux différents dans une petite portion de l'espace urbain, créant ainsi une cacophonie comparable au bruit émit lorsque l'on tape sur des casseroles en métal. Ce surnom devint courant et désigna peu à peu l'industrie musicale américaine en général. Tin Pan Alley fut en grande partie fondée par des éditeurs juifs. Le milieu juif américain fit éclore des chanteurs et compositeurs comme Al Jolson, Eddie Cantor, Sophie Tucker, George Gershwin, Lorenz Hart, Richard Rodgers, et Oscar Hammerstein. « L'ascension de ces stars sur l'horizon américain inspira à un nombre incalculable de jeunes Juifs l'idée que le piano était la clé du succès⁶⁷⁸ », d'autant que de nombreuses professions étaient fermées (*restricted*) aux Juifs aux États-Unis, tandis que les portes du divertissement leur restaient ouvertes.

Comme le montre A. R. Heinz, le piano était l'une des clés essentielles de cette ascension sociale : « En se déplaçant d'Europe de l'Est vers l'Amérique, les Juifs passèrent d'un monde de disette à un monde d'abondance. [...] En tant que consommateurs, les immigrants pouvaient acquérir des biens que seuls les nantis possédaient dans leur pays natal. [...] Contrairement à la plupart des nouveaux arrivants, les juifs avaient eu d'emblée l'intention de s'établir dans la société américaine et ils adoptèrent rapidement la perspective de l'identification aux Américains en tant

⁶⁷⁸ Andrew R. Heinz, *Adapting to Abundance: Jewish Immigrants, Mass Consumption, and the Search for American Identity*, New York, Columbia University Press, 1992, p. 141.

que consommateurs⁶⁷⁹ ». Car, pour Heinze, « la culture, en tant que mode de vie et vision du monde d'une société, consiste en une accumulation de ressources matérielles aussi bien qu'immatérielles⁶⁸⁰ ». Il cite l'anthropologue Mary Douglas pour qui les biens matériels sont « la partie visible de la culture », et pour qui « l'objectif le plus général du consommateur ne peut être que de construire un univers intelligible avec les biens qu'il choisit⁶⁸¹ ». Et si la musique tenait une place considérable dans les loisirs des immigrants juifs de l'East Side, on ne saurait, dans le cadre de cette étude des archives sonores du YIVO, faire l'impasse sur cette analyse de la culture matérielle qui accompagnait ces transformations sociales. Rumshinsky, qui enseignait le piano dans le Lower East Side, en témoigna : « Presque tous les travailleurs pauvres qui vivaient dans plus de deux pièces possédaient un piano⁶⁸² ».

Mark Slobin montre comment l'augmentation du nombre de piano dans les foyers « coïncide avec la prolifération des partitions, qui allait de pair avec une forte envie d'exceller dans la musique commerciale du courant dominant, basée sur le piano⁶⁸³ ». Le piano trônait dans le salon, « offrant le témoignage le plus éloquent de la nouvelle position atteinte par le juif ordinaire aux États-Unis⁶⁸⁴ ». N'impliquant plus nécessairement l'appartenance à une classe sociale supérieure, le piano devint un symbole de l'idéal américain d'égalité sociale. « Adapté à la vie sociale relativement centrée sur le foyer des nouveaux arrivants juifs, le piano rendait possible l'usage de la musique populaire comme moyen d'adapter leurs comportements et leurs valeurs à la société américaine, ainsi que l'accès à une certaine forme de raffinement social. Objet central du salon, le piano dotait la famille immigrante pas encore établie de moments d'unité et de stabilité dans un monde urbain dépaysant⁶⁸⁵ ».

Un autre élément de cette intégration culturelle, qui transformait aussi le paysage sonore de la ville, se matérialisait dans les disques 78 tours qu'il était alors possible de se procurer et de jouer chez soi. Comme l'écrit Irving Howe, citant un article de presse :

679 *Ibid.*, p. 219.

680 *Ibid.*, p. 1.

681 Mary Douglas et Baron C. Isherwood, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, London ; New York, Psychology Press, 1996, p. 65.

682 Témoignage de Rumshinsky, qui enseigna le piano dans le Lower East Side. M. Slobin, *Tenement Songs*, *op. cit.*, p. 44.

683 M. Slobin cite Arthur Loesser, historien du rôle du piano dans la culture occidentale (*Heart Songs*, Chapple, Boston, 1909). *Ibid.*, p. 44-46.

684 A.R. Heinze, *Adapting to Abundance*, *op. cit.*, p. 139.

685 Irving Howe, *Le monde de nos pères: l'extraordinaire odyssée des Juifs d'Europe de l'Est en Amérique*, traduit par Cécile Bloc-Rodot et Henriette Michaud, Paris, Éd. Michalon, 1997, p. 221.

« L'ère du Victrola [gramophone] a commencé ; Dieu nous a envoyé le victrola et nul ne pourra y échapper, à moins de courir jusqu'au parc. Comme si nous n'avions pas assez de problèmes avec les cafards et les petits voisins qui jouent du piano. [...] On l'entend partout, ce victrola : à la maison, au restaurant, chez les glaciers, dans les confiseries. Quand on ferme sa porte à clé, le soir, on est à l'abri des cambrioleurs, mais pas du victrola⁶⁸⁶ ».

B. Une collection aux provenances variées : les 78 tours

Les disques 78 tours ne sont pas toujours arrivés dans les collections par le fruit du hasard. Comme le signalait Jenny Romaine dans le rapport cité plus haut, les archivistes jouant aussi un rôle actif dans la collecte de certains matériaux et la consolidation des collections, il a parfois fallu la volonté d'un individu pour constituer cette archive d'enregistrements commerciaux, et pas toujours avec le soutien total de l'institution elle-même.

1 Constituer la collection

Comme on l'a vu, le mouvement de revitalisation du klezmer s'accompagnait d'une quête de sources sonores enregistrées, les disques 78 tours étant un mode privilégié d'apprentissage, d'étude et de redécouverte de la musique klezmer. En témoigne Henry Sapoznik lorsqu'il évoque son entreprise de collecte de ces disques : « Un effort était nécessaire afin de localiser plus d'enregistrements. À cette époque, les 78 tours de musique ethnique ne semblaient pas dignes d'être collectionnés. C'était même une pratique courante pour les vendeurs de 78 tours d'utiliser des soit-disants disques étrangers pour emballer les envois de disques de jazz ou de classique, mieux considérés. Les marchés aux puces, les antiquaires et les vide-greniers devinrent mes repaires ; j'ai même un jour trouvé un 78 tours magnifique de Naftule Brandwein à l'Armée du

686 *Ibid.*, p. 160-161.

Salut ! Régulièrement, je contactais des maisons de retraite et demandais si je pouvais regarder les enregistrements dans le foyer. En général, ils acceptaient⁶⁸⁷ ».

Sapoznik m'a raconté dans un entretien qu'il se rendait dans des groupes de collectionneurs, notamment Record Research, fondé par l'historien et collectionneur de disques Joel Whitburn dans les années 1970. En général les gens y collectaient du jazz, du blues, de la country, et « je demandais s'il y avait des disques juifs et c'était toujours une blague. Il les appelaient les 'greenies' à cause des étiquettes du label Columbia. Et ils les utilisaient comme emballage. Donc j'achetais des disques pour 15, 20, 25 cents⁶⁸⁸ ».

Dans le livret du coffret de réédition d'enregistrements commerciaux de la collection *Mayrent Cantors Klezmerim & Crooners 1905-1953*, H. Sapoznik replace la production de ces disques 78 tours de musique juive à la fois dans le contexte de migration de masse qui amena des yiddishophones aux États-Unis et dans celui du développement de l'enregistrement en tant qu'industrie, permettant « grâce à un format dépassé d'accéder à des générations qui n'ont jamais eu la chance de transmettre leur savoir en personne⁶⁸⁹ ». Il poursuit : « Entre 1898 et 1950, des dizaines de milliers d'enregistrements 78 tours ont été commercialisés en direction des différents groupes ethniques qui s'étaient installés aux États-Unis, principalement dans les grandes villes, et les Juifs ne faisaient pas exception. Bien que les fichiers des labels sont loin d'être complets, Dick Spottswood a reporté environ 6000 enregistrements yiddish/hébreux qui sont sortis entre 1898 et 1942, et Michael Aylward estime à environ 5000 les disques enregistrés et manufacturés en Europe pendant la même période⁶⁹⁰ ».

Comme le souligne aussi Henry Sapoznik, si ces « clichés oraux d'une performance particulière qu'un producteur de disque pensait pouvoir vendre » ne visaient pas à documenter quoi que ce soit, comme le feraient des enregistrements de collecte de terrain, leur quantité suffit cependant à donner une « image exhaustive de la musique yiddish au 20^e siècle⁶⁹¹ ». Les plus anciens enregistrements 78s tours des archives sonores du YIVO datent de 1901. Il s'agit d'un enregistrement sur le label Columbia (A551) du chanteur Frank Seiden, accompagné d'un piano, incluant un « chant hébraïque » (« Kidesh » et « Al tiro avdi yakoyv ») issu de la pièce « Der

687 H. Sapoznik, *Klezmer!*, op. cit., p. 214.

688 Entretien avec Henry Sapoznik, le 6 mai 2020 par skype.

689 Henry Sapoznik, *Liner notes of Cantors Klezmerim & Crooners 1905-1953: Classic Yiddish 78s From the Mayrent Collection*, United Kingdom, JSP Records, 2009, vol. 3, p. 9.

690 *Ibid.*

691 *Ibid.*

Yidisher King Lear » (Le King Lear juif), écrite par Jacob Gordin en 1892⁶⁹². Frank Seiden enregistra plus de 200 chants entre 1901 et 1909, dont certains restent des raretés. Selon la page wikipédia lui étant consacré, il se retira en 1909 pour tenir un bar sur la Bowery⁶⁹³. Un autre enregistrement remarquable de cette collection, pour ne citer que celui-ci, recèle l'enregistrement de la voix de l'écrivain Sholem Aleichem lui-même, lisant son propre texte « Ven ikh bin Rotshild » (« Si j'étais Rothschild »). Ce disque du label Victor a été enregistré le 7 septembre 1915 à New York⁶⁹⁴.

2 Cataloguer la collection

Comme on l'a vu avec le projet mené par Richard Spottswood à la Bibliothèque du Congrès, auquel participait Henry Sapoznik, puis Jenny Romaine, cette entreprise de collecte s'accompagnait d'un processus de catalogage, qui serait demeuré très lacunaire sans l'établissement de la discographie grâce à un croisement des sources minutieux⁶⁹⁵. En 1991, Sherry Mayrent, une musicienne de Boston qui avait sa propre base de données (basée sur la collection du YIVO et sur les discographies existantes) et a ensuite créé sa propre archive sonore de klezmer, était venue aider à cette entreprise de catalogage, comme en témoigne un rapport rédigé en avril 1991 à l'attention de Marek Web, alors archiviste en chef du YIVO⁶⁹⁶.

Une fois les disques reçus, soit par don, soit par collecte, le traitement se fait en plusieurs étapes : le matériau est évalué, si besoin replacé dans des étuis, pochettes et boîtes sans acides, compté, une lettre de reconnaissance du don est envoyée aux donateurs. Si la collection est d'une certaine importance, ou revêtant une cohérence particulière, un numéro de collection lui est attribué (*Record Group number*). En général les disques 78 tours et 33 tours sont séparés et intégrés à la collection des enregistrements commerciaux (RG 115, le numéro de collection général des archives sonores). On vérifie alors s'ils ont déjà été catalogués. Si ce n'est pas le cas,

692 Frank Seiden, *Kidesh -- Al tiro avdi yakoyv (de la pièce « Der yidisher King Lear » de Jacob Gordin)*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 115, #2617, Columbia A551 667, 1901.

693 Frank Seiden, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Frank_Seiden&oldid=69475048, 11 septembre 2011, (consulté le 29 juin 2020).

694 Sholem Aleichem, *If I Were Rothschild - A Joyful Holiday*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 115, #1690, Victor 60144, 1915.

695 Voir. pp. 115-118.

696 « Spring report to Marek », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 9 avril 1991.

les disques sont catalogués dans la base de données, en relevant toutes les données discographiques figurant sur le disque, et, si besoin est, en effectuant une recherche supplémentaire de croisement de sources (sur la date par exemple, en recoupant avec d'autres catalogues, notamment celui de Spottswood). Les disques sont nettoyés, placés dans des pochettes sans acide, et un numéro leur est assigné (*call number*, la cote) qui permet de relier l'objet physique à la fiche du catalogue. Enfin, le disque est placé selon cet ordre numérique en séquence, afin de pouvoir y accéder dans le futur.

Si le disque est déjà catalogué, on regarde combien de copies sont déjà stockées (en théorie, ce chiffre figure dans le catalogue informatique, mais en pratique, il y a plusieurs endroits à vérifier où peuvent se trouver de potentiels doubles. La politique générale est de conserver trois copies de chaque disque. Dans le cas des 33 tours, si le disque est sorti en mono et en stéréo, on conserve trois copies de chaque. Pour les 78 tours, si le même enregistrement (identifiable par son numéro de matrice) est sorti sur plusieurs labels, on essaye de garder au moins une copie de chaque label. Afin de sélectionner les copies à préserver, la qualité sonore est évaluée dans la sélection des copies qui restent dans les collections (ce qui, particulièrement pour les 78 tours, n'est pas toujours visible à l'oeil nu, et nécessite une écoute attentive), ainsi que, le cas échéant, la qualité des pochettes, la présence ou non de notes d'accompagnement sous forme de livret glissé dans la pochette.

À cela s'ajoute des manipulations visant à la préservation des disques : « Chaque nouveau disque était catalogué (artiste, titre, label, et numéro) et recevait un numéro spécial. Le disque était nettoyé et transféré simultanément sur une bande magnétique (pour la préservation) et sur une cassette (pour l'accès par le public). Le disque était ensuite stocké dans une boîte d'archive sans acide, la bande d'archive placée dans un lieu séparé et les cassettes rendues accessibles dans les archives sonores⁶⁹⁷ ». Plus tard, avec la collection prenant de l'ampleur, les disques ne furent plus placés dans des boîtes, mais dans des enveloppes sans acides, d'abord avec un trou laissant apparaître le label, puis, après la venue de Lorin Sklamberg, ces enveloppes furent remplacées par des enveloppes sans trous, permettant une meilleure protection des disques.

Deux types de copies étaient réalisées : une destinée à la préservation, l'autre à l'accès pour le public. La question de la préservation des documents se pose continuellement, présentant

697 Henry Sapoznik, *Klezmer!: Jewish Music From Old World to Our World*, op. cit., p. 214-215.

de nouveaux défis à chaque évolution technologique. En effet, si les disques de laque sont faits dans un matériau assez stable qui, conservé dans les conditions adéquates, peuvent tenir l'épreuve du temps (même s'ils s'usent à chaque fois qu'ils sont joués, et peuvent être endommagés s'ils ne sont pas joués avec le matériel approprié), les bandes magnétiques dites « de préservation », ainsi que les cassettes audio (elles aussi bandes magnétiques) sont en revanche un matériau qui se détériore avec le temps, et qu'il faut re-transférer, en l'occurrence numériser afin de conserver le contenu sonore se trouvant sur les disques. La question de la préservation des fichiers numériques, que nous n'aborderons pas ici, se pose aussi de façon critique pour l'ensemble du domaine des humanités digitales.

En 1992, les correspondances internes des archives sonores aux archivistes en chef du YIVO, Fruma Mohrer et Marek Web, témoignent d'un projet de créer une version papier du catalogue informatique, suggéré par Fruma Mohrer⁶⁹⁸. Ces discussions ont conduit à faire appel à des experts pour récolter des conseils quant à la meilleure façon de procéder, notamment auprès de RLIN (*Research Libraries Information Network*), au sujet de la conversion du catalogue en format MARC, un des formats standards de catalogage.

Nous n'aborderons pas ici en détail la collection des disques vinyles 33 tours, constituée plus tardivement que celle des 78 tours, contenant à elle seule près de 1500 disques.

C. Les collectes de terrain

Comme on l'a montré dans la première partie de ce travail, les collectes de terrain de musique yiddish, vocale aussi bien qu'instrumentale, étaient au cœur d'un processus culturel inscrit dans des évolutions politiques et identitaires de l'Europe des nationalités. Ces collectes posent de nombreuses questions quant au savoir que l'on peut former sur le passé, et quant à la continuité possible qu'ils sont en mesure d'assurer, renvoyant par leur caractère hétérotopique à des « lieux autres », à des lieux figurant sur une carte linguistique passée, comme celle des

698 Jenny Romaine et Henry Sapoznik, « Sound Archives Memo », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 20 février 1992 ; « Spring 1992 Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, mai 1992.

dialectes yiddish. Quel meilleur support que l'enregistrement permet d'étudier, à travers l'écoute, les variations dialectales d'une langue ?

Ces collectes nous permettent d'accéder à des voix du passé, livrant en elles non seulement des chansons, des textes, mais aussi une dimension de l'intime, des éléments d'une personnalité. En cela, on atteint la plus petite échelle de perception de l'humain. Simultanément, l'enregistrement nous propulse dans un autre espace-temps où la gestuelle, que pourtant l'on ne voit pas dans l'enregistrement sonore (contrairement aux vidéos), l'humour, le climat et le paysage, les habitudes culinaires, les rituels, l'implicite culturel, porteur de tout un contexte, fait une étrange éruption dans le présent.

Nous observerons ici de plus près quelques-unes des collections conservées dans les archives sonores du YIVO émanant de collectes de terrain, leurs contenus, leurs enjeux, et les dynamiques qui leur ont donné forme en tant que collection. Nous nous intéresserons ici en premier lieu à la collection collectée et constituée par Béatrice (Bina) Weinreich (1928-2008), pour le YIVO, en 1948 et 1949.

1 Le Yiddish et ses dialectes : les histoires orales collectées par Bina Weinreich et la collection dite « Weinstein »

Bine Vaynraykh-Silverman⁶⁹⁹ (Bina, Beatrice Weinreich) (14 mai 1928-27 mars 2008), ethnographe, linguiste, écrivaine et éditrice yiddish majeure est née à New York en 1928, où elle a reçu son éducation en yiddish et en anglais. Selon Zaynvl Diamant dans son *Yidish Leksikon*⁷⁰⁰, elle a participé à des séminaires d'histoire juive au YIVO en 1946-1948, et comme Chana Mlotek, elle a reçu une bourse du YIVO pour étudier la linguistique et le folklore yiddish à l'Université de Californie à Los Angeles en 1948, période pendant laquelle elle a collecté et analysé des spécimens de dialectes yiddish à New York, collection faisant aujourd'hui partie des archives sonores du YIVO sur lesquels nous allons nous attarder dans cette partie. Beatrice Weinreich a ensuite été assistante de recherche au YIVO, contribuant à des périodiques comme

699 Voir aussi Chana Mlotek, « In Memory: A Unique Colleague Who Loved Yiddish Folklore », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2009, No. 205. 32p.

700 Zaynvl Diamant et Y. Varshavski, *Yiddish Leksikon: Bine Vaynraykh-Silverman (Bina, Beatrice Weinreich)*, <http://yleksikon.blogspot.com/2016/05/bine-vaynraykh-silverman-bina-beatrice.html>, 18 mai 2016, (consulté le 18 mars 2019).

Yugntruf (Philadelphia), *YIVO bleter* (New York), *Yidisher folklor*, *YIVO News* (New York). Pendant les années 1949 et 1950, elle a collecté et analysé des matériaux de folklore du yiddish occidental en Suisse et en Alsace. À partir de 1952 elle étudia l'anthropologie à l'Université de Columbia où elle obtint son diplôme de master pour une thèse intitulée « Le prophète Elie dans les contes yiddish modernes », en 1956. Elle a co-édité *Yidisher folklor* (folklore yiddish), publié par le « Y. L. Cahan Folklore Club », qu'elle avait co-fondé au YIVO en 1948 (et dont des archives sonores sont aussi au YIVO). Avec son époux, le professeur Uriel Weinreich, elle a contribué à plusieurs ouvrages de langue et de folklore yiddish. Elle a notamment édité le recueil de contes yiddish traduits en anglais « *Yiddish Folktales*⁷⁰¹ ».

La collection portant son nom au YIVO inclut des matériaux qu'elle a collectés dans le cadre de projets de folklore du YIVO, dont le « Dialect Project », contenant plusieurs centaines d'interviews avec des Juifs d'Europe de l'Est, enregistrés sur des disques *SoundScriber* (voir Illustration 8), une technologie introduite en 1945 permettant d'enregistrer du son sur un disque souple en vinyl. Cette machine permet d'enregistrer 15 minutes d'entretien par face d'un disque très fin et flexible de 0,25 mm d'épaisseur, tournant à une vitesse de 33 1/3 tours par minute. Les disques existaient en trois tailles de diamètre, mais ceux utilisés par Bina Weinreich mesuraient 7 inch (environ 18 cm). Contrairement à d'autres technologies de la même époque, le diamant enregistreur crée le sillon non pas en coupant le vinyl mais en embossant, c'est-à-dire en déformant la surface du plastique, ne créant donc pas de déchet lors de ce processus. Ce format fut utilisé pendant deux décennies avec d'être supplanté par l'enregistreur de bandes magnétiques. Son succès était en partie dû au caractère robuste des disques et la facilité que représentait leur envoi postal. Ces disques verts, au trou carré central caractéristique, limitaient le nombre de lecture possible de l'enregistrement sans compromettre la qualité du son.

701 Beatrice Weinreich, *Yiddish Folktales*, New York, YIVO Institute for Jewish Research, 1988, 452 p. (réédité par Schocken Books en 1997).

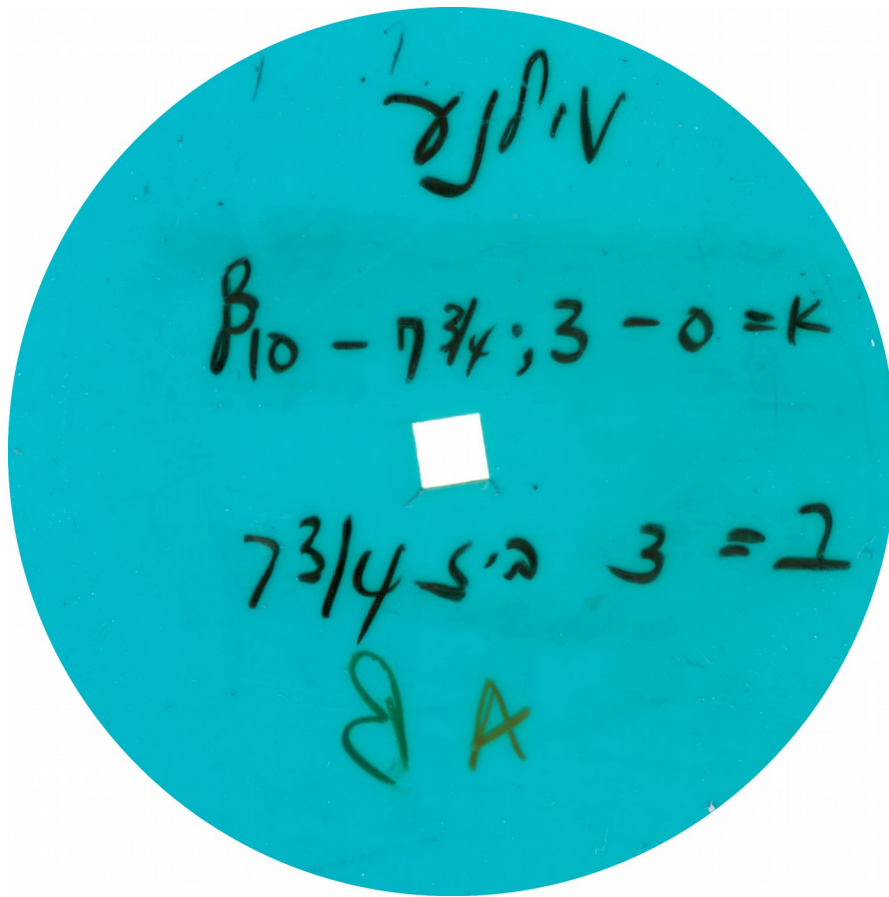


Illustration 14: Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615, 1.098
Interview avec Chaim Grade, 1949 (Soundscriber 7 inch), dialecte de Vilna.

Les interviews réalisées par Beatrice Weinreich et ses assistants au Danemark et en France ont été conduites en 1948 et 1949, principalement auprès de survivants de la Shoah vivant dans les hôtels qui accueillaient alors les réfugiés souvent récemment arrivés des camps de personnes déplacées, notamment l’Hotel Marseille (où Ben Stonehill avait aussi collecté des chansons auprès de réfugiés), ainsi qu’à l’HIAS (425 Lafayette Street) ou auprès de résidents de maisons de retraites. L’objectif du projet était de collecter des sources pour l’étude des dialectes yiddish. Quelques-uns de ces enregistrements ont été numérisés et mis en ligne dans le cadre d’un projet financé par la Fondation de la famille Gruss Lipper, et qui a résulté en la mise en ligne en 2014 d’un site du YIVO dédié à la vie juive polonaise avant la Shoah⁷⁰². La *Gruss Lipper Family Foundation* avait financé la création d’un laboratoire de numérisation en 2007 au Center for

⁷⁰² About | YIVO Digital Archive on Jewish Life in Poland, <http://polishjews.yivo.org/about>, (consulté le 30 juin 2020); YIVO Launches the “YIVO Digital Archive on Jewish Life in Poland”, <https://yivo.org/yivo-launches-the-yivo-digital-archive-on-jewish-life-in-poland>, (consulté le 30 juin 2020).

Jewish History⁷⁰³. Dans un compte-rendu d'activité adressé au Conseil d'administration, Bina Weinreich précise qu'« une partie du matériel a été utilisé dans le développement du questionnaire pour le *Language and Culture Atlas of Ashkenazic Jewry*⁷⁰⁴ » (*L'Atlas linguistique et culturel du judaïsme ashkénaze*⁷⁰⁵), pour lequel elle avait contribué à concevoir les aspects culturels⁷⁰⁶.

Parmi les informants du projet des dialectes, on trouve le grand écrivain Chaim Grade⁷⁰⁷ (1910-1982), interviewé en 1949 à New York, qui présente un exemple de yiddish de Vilna (cf. Illustration 8), où il était né et où il avait vécu jusqu'en 1941. Les archives de l'auteur, comprenant des manuscrits, des lettres, et d'autres documents (notamment sonores), aux côtés des 20 000 ouvrages issus de sa propre bibliothèque, ont été remises au YIVO et la Bibliothèque nationale d'Israël en 2013⁷⁰⁸. Chaim Grade, qui avait fait partie des fondateurs du groupe littéraire « Yung Vilne » est considéré comme l'un des auteurs les plus prolifiques de la littérature yiddish d'après-guerre.

Comme Béatrice (Bina) Weinreich le décrit dans son compte-rendu sur le projet rédigé après les neuf premiers entretiens⁷⁰⁹ (cf. annexe), la méthodologie des interviews comportait un questionnaire d'histoire orale visant à documenter la vie des informants, et une autre partie où les personnes interrogées étaient amenées à lire un texte, en général le même, un conte provenant de la collection de Y. L. Cahan⁷¹⁰ intitulé « *Dos mazl* » (« La chance ») sélectionné par Bina Weinreich, sauf si, dans certains cas, ils faisaient la demande d'en lire un autre.

703 Andrea Buchner, « The In-House Digital Laboratory: Possibilities and Responsibilities » dans Kwong Bor Ng et Jason Kucsma (eds.), *Digitization in the Real World: Lessons Learned from Small and Medium-sized Digitization Projects*, New York, Metropolitan New York Library Council, 2010, 594 p.

704 Beatrice S. Weinreich, « Overview of what I've done at YIVO from 1946 to now (draft for a meeting of Board of Directors) », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615 box 13, 1990.

705 Vera Baviskar, Marvin Herzog et Uriel Weinreich, *The Language and Culture Atlas of Ashkenazic Jewry*, Tübingen; New York, M. Niemeyer : Yivo Institute for Jewish Research, 1992.

706 Pour plus sur l'Atlas, voir *What the Language and Culture Atlas of Ashkenazic Jewry is* : <http://www.eydes.de/Usr20A5F96DEZ/methods/tsld002.htm>, (consulté le 30 juin 2020).

707 YIVO | Grade, Chaim, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Grade_Chaim, (consulté le 30 juin 2020).

708 *The YIVO Institute and the National Library of Israel Jointly Acquire the Estate of the Late Yiddish Writer, Chaim Grade*, <https://yivo.org/The-YIVO-Institute-and-the-National-Library-of-Israel-Jointly-Acquire-the-Estate-of-the-Late-Yiddish-Writer-Chaim-Grade>, (consulté le 30 juin 2020).

709 Beatrice S. Weinreich, « Barikht fun di ershte naysn intervyyuen - Dialect Project », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615, box 1, février 1949.

710 Selon S. E. Shoulson, qui propose dans son mémoire présenté à Wesleyan une traduction anglaise du conte, Cahan avait collecté « *Dos mazl* » en 1925 auprès d'un peintre de 32 ans nommé Yosl Kotler à Zhitomir, et l'avait publié en 1931 dans *Yidische folksmayses: oys dem folksmoyl gezamlt*, Vilne (Poland), Press of B. Kletskin. (Sophia Elizabeth Shoulson, *All Tales are True: Yiddish Folkloristics and the Competition for the Jewish Experience, 1908-1938*, Wesleyan University, Middletown, CT, 2018, p. 64).

Elle précise dans ce compte-rendu qu'elle fournissait les explications suivantes à ses interlocuteurs pour la première partie de l'entretien :

« Je travaille à l'institut yiddish, le YIVO, un institut où des savants juifs s'occupent de rassembler du matériel et étudient tout ce qui se rapporte à la vie juive d'autrefois et d'aujourd'hui dans les différents pays où les Juifs ont vécu et vivent encore : Erets Yisroel (il est particulièrement important de rappeler Erets Yisroel ; cinq des neufs informateurs se sont renseignés à ce sujet), Amérique, Europe. Un travail que l'Institut effectue en ce moment, et dont je m'occupe précisément est de rassembler et d'enregistrer des mémoires dans le vieux pays⁷¹¹ ».

Elle rapporte aussi dans ce document la liste des questions qu'elle posait lors de ces entretiens :

« Souvenirs du foyer, du vieux pays : À quoi ressemblait votre *shtetl* : les maisons, les rues, le marché ? Combien y avait-il de familles juives ? Comment les Juifs vivaient-ils avec les chrétiens ? Quelles étaient les occupations des Juifs ? Où les enfants juifs apprenaient-ils : écoles d'État, *khedeyrim*, etc. ? Décrivez les écoles... Quel Rebe allait-on visiter ? Que vous souvenez-vous à propos du Rebe ? Décrivez une fête du calendrier juif dans le *shtetl*; *Peysekh*, *Purim*, etc. [ajouté à la main : Existaient-ils des organisations sionistes ou autres ?] Expériences vécues pendant la guerre (D.P.). Amérique : premières impressions (D.P.) ; comment on s'est adapté, et ainsi de suite. Erets Yisroel (a-t-on envisagé de partir pour Erets Yisroel, et ainsi de suite)⁷¹² ».

Et concernant la seconde partie de l'entretien, elle expliquait :

« J'ai apporté avec moi un petit conte populaire que j'aimerais beaucoup que vous me lisiez. Les originaires de diverses villes ont des parlars différents les uns des autres : une personne originaire de Galicie [par exemple] aura une prononciation légèrement différente d'une autre originaire de Lituanie, d'Ukraine, de Roumanie ou de Hongrie. L'Institut a entrepris de découvrir en quoi consistent exactement ces

711 Beatrice S. Weinreich, « Barikht fun di ershte nayn intervyyuen - Dialect Project », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615, box 1, févr. 1949.

712 *Ibid.*

différences, c'est pourquoi je demande à chacun de lire la même histoire, afin qu'il soit plus facile ensuite de comparer les diverses prononciations des mêmes mots ».

Elle note aussi qu'« après l'anéantissement des Juifs en Europe, il n'y avait aucun endroit hormis New-York où il était possible de mener aussi bien le travail d'enregistrement des diverses prononciations du yiddish⁷¹³ ». Le projet présentait en revanche des limitations intrinsèques, qui avait à voir avec sa conception même. En effet, l'étude des dialectes à partir d'un texte lu, s'il permettait la comparaison, comportait néanmoins un biais majeur : le passage de l'oral à l'écrit avait justement tendance à aplatir les différences dialectales, les locuteurs ayant tendance à « standardiser » eux-même leur prononciation dans la lecture, contrairement à la langue purement parlée.

Pour faire face au caractère inaccessible de ces enregistrements en raison de leur format sur ces disques « Sound-Scribers » fragiles et dont la technologie était dépassée, un projet fut présenté, plus de quarante ans plus tard, à la famille Weinstein, pour en financer le transfert sur des « médias audios contemporains » et le catalogage⁷¹⁴. L'ingénieur du son Andrew Lanset, qui avait déjà souvent collaboré avec les archives sonores du YIVO pour les transferts audio, notamment des 78 tours, était en charge de copier les 140 heures anticipées d'enregistrement sur bandes magnétiques et sur cassettes. Il allait s'avérer que les disques contenaient une durée d'enregistrement plus grande que celle anticipée.

Le catalogue informatique de cette collection⁷¹⁵, sous la forme d'une base de donnée, a été effectué par Jenny Romaine en 1995, comme l'atteste un mémo rapportant les activités de l'année 1995-1996, grâce à un don supplémentaire de Laurence Weinstein d'un montant de \$14,825.00 reçu en 1994 de General Beer Distributors Wholesalers à Madison⁷¹⁶. Ce « projet spécial » est présenté ainsi :

« Cette année [Jenny] Romaine a catalogué le Projet des dialectes du YIVO de 1948-1949, une série de 195 enregistrements de terrain produits par Béatrice

713 *Ibid.*

714 « Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings Funding Proposals for 1995 - final Homemade », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 7 juillet 1994.

715 Le catalogue informatique de la collection est à présent accessible en ligne ici : *LibGuides: Collection Guide: The Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings: Itemized Lists*, //libguides.cjh.org/YIVO_SoundArchive/Catalogues, (consulté le 1 juillet 2020).

716 Laurence H. Rubinstein, « Max and Freida Weinstein Archives of YIVO: Sound Recordings Proposal [1994] », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, novembre 1994.

Silverman Weinreich au sein d'un projet sur la langue et le folklore yiddish d'après-guerre sponsorisé par le YIVO. Les enregistrements, à l'origine produits sur une machine sound-scriber, documentent les dialectes du yiddish parlés par les Juifs en Europe de l'Est, tout en rapportant en détail la vie juive religieuse, culturelle et politique en Pologne, Russie, Tchécoslovaquie, Hongrie, Lituanie et États-Unis d'avant-guerre. Ils incluent des échantillons de lecture et des récitations liturgiques. Un grand nombre de ceux interviewés sont des survivants. Ils racontent souvent leurs expériences pendant la Shoah. Le catalogue informatique de la collection de Bina Weinreich comprend des résumés détaillés de chaque interview. Une fois les matériaux décrits, ils sont préservés sur cassettes et bandes magnétiques par Andrew Lanset. Le financement de ce projet vient de la famille Weinstein⁷¹⁷ ».

En effet, on trouve dans les documents internes des archives sonores de l'année 1994 des demandes de financements rédigées dans le but de cataloguer et préserver cette collection, parmi un corpus un peu plus large d'enregistrements effectués par le YIVO dans l'après-guerre, parfois faits par les gens chez eux, ou dans leurs quartiers, à des rassemblements sociaux ou familiaux, ou à des événements politiques ou musicaux. Cette collection dite « Weinstein » inclut 1) la collection de paroles et de chansons collectée par Beatrice Weinreich dans le cadre du projet des dialectes de 1948-1949, 2) des interviews avec des réfugiés des camps de personnes déplacées d'Allemagne par l'historienne Lucy Dawidowicz, 3) les enregistrements du Y. L. Cahan Folklore Club⁷¹⁸ (un groupe d'étude mené par Max Weinreich), 3) des conférences par des chercheurs du YIVO et des écrivains comme Rudolf Glantz, H. Leivick, Joseph Opatoshu, Khaim Gininger and Nahum Stutchkoff, Ruth Rubin, et 4) plus de 100 enregistrements sur disques d'acetate ou Sound-Scribers, faits maison par des gens dans leur quartier, lors d'événements. Comme l'écrit Jenny Romaine dans sa présentation du projet de catalogage et de préservation « ce corpus d'enregistrements capture un moment pivot dans l'histoire juive, reflétant la vie juive de la fin des années 1940 et 1950, du point de vue des gens eux-mêmes⁷¹⁹ ».

717 « Max and Freida Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings Funding Proposals for 1995 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, Sound Archive, 7 juillet 1994.

718 Les enregistrements du Y. L. Cahan Folklore Club comprennent des bandes magnétiques et 52 disques « sound-scribers » de 18 centimètres (7 inch). Ils sont archivés avec les enregistrements du *Historiker krayz* (cercle historique) et les *YIVO Visnshaft lectures* (conférences académiques du YIVO) Archive du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

719 « Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings Funding Proposals for 1995 - final Homemade », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 7 juillet 1994.

Y. L. Cahan (1881-1937) était un savant polonais pionnier dans la collecte et la publication du folklore yiddish. Il avait participé à la fondation du YIVO à Vilna, et faisait partie de la branche américaine dès son origine en 1925. À la fin des années 1940, un groupe d'étudiants de Max Weinreich avaient organisé un club afin de poursuivre la recherche en folkloristique et les publications que Cahan avait initiées. Ils se réunissaient chaque semaine et présentaient des exposés, des conférences, et des performances chacun dans son domaine de recherche. Les sujets couvraient le folklore enfantin, les chants hassidiques, les chansons de mariage, les pièces, blagues et chansons de Pourim, la langue yiddish de la pègre, des analyses des variantes de chansons traditionnelles européennes et américaines, une étude des traditions de Pessakh en Europe de l'Est et aux États-Unis, parmi d'autres⁷²⁰.

L'année suivante en 1995, après quelques mois de travail sur le projet, Jenny Romaine présenta un rapport d'avancement du projet, et, tout en décrivant deux phases, entraînait davantage dans la description du contenu des disques : la première phase consistait en un inventaire de l'intégralité du matériau, la mise au point du format d'un catalogue, et le démarrage du catalogage avec le projet des dialectes de Bina Weinreich de 1948-1949. Elle note que l'aide de Bina Weinreich dans ce processus a permis de rendre ces inventaires plus utiles au chercheur.

Jenny Romaine décrit la diversité des 191 informants interrogés par B. Weinreich : ils provenaient tantôt des villes ou des campagnes, de pays différents, et variaient par leurs âges, classes sociales, structures familiales, et leur degré d'exposition à la culture américaine. Beaucoup d'entre eux étaient réfugiés d'Europe aux États-Unis depuis seulement quelques semaines ou mois. Comme le rapporte Jenny Romaine,

« les interviews étaient conduites dans des maisons de retraite, des hôtels aménagés pour l'accueil des réfugiés, à HIAS, dans des appartements privés, et au YIVO. [Beatrice] Weinreich avait eu la prescience de poser à chaque informant des questions portant sur la langue, mais aussi sur l'éducation (en particulier aux jeunes filles et femmes), sur la préparation des fêtes, sur la présence de khasidim dans leurs villes, sur les mouvements de jeunesse, et sur leurs relations avec les non-Juifs locaux. Grâce à la variété des âges des personnes interrogées, l'auditeur découvre les dynamiques de la vie de ces bourgades juives par vagues historiques. Une femme

720 Jenny Romaine, « Sound Archive Activities 1995 and 1996 (@ 22 hrs. a week) », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 21 novembre 1995.

âgée de 80 ans qui s'exprime en 1949 se souvient d'un Munkacs différent de celui d'un réfugié de 30 ans de la même ville. Le résultat est une image composite d'un *shtetl* 'traditionnel' transformé par la modernité, et bien sûr, par la Seconde Guerre mondiale. Beaucoup de ces enregistrements sont des témoignages de la Shoah⁷²¹ ».

La description de la deuxième phase du projet témoigne des difficultés à anticiper le travail induit par le transfert de documents sonores. Jenny Romaine écrit :

« Après des recherches visant à établir le traitement technologique approprié pour ces matériaux, nous avons appris que les disques 'Sound-Scriber' (qui représentent une large partie de l'ensemble de la collection d'enregistrement de terrain du YIVO) peuvent être lus de façon satisfaisante avec un diamant de disques vinyle 33 tours classique ('*with an LP stylus*'). Nous avons donc heureusement pu poursuivre sans acheter de machinerie spécialisée. D'un autre côté, nous avons aussi découvert que chaque disque, enregistré sur une ou deux faces, pouvait contenir jusqu'à trente minutes d'information. Ce qui signifiait que nous avons dix fois la quantité de paroles, chansons et conférences par rapport à ce que nous avons prévu de cataloguer. Ayant écouté environ la moitié de la collection du projet des dialectes, nous prévoyons de préserver et de documenter approximativement 80 heures d'interviews de Weinreich au total⁷²² ».

Dans ce même rapport, Jenny Romaine mentionne la participation de Karl Antonovsky, bénévole du YIVO, ayant édité la première version du catalogue, et effectué des recherches quant à la traduction et la standardisation des nom de villes dans les interviews. Jenny poursuit en présentant un calendrier pour mener à terme le catalogage et la préservation du projet des dialectes en 1996, et de poursuivre avec les enregistrements du Y. L. Cahan Folklore Club, de taille équivalente au projet des dialectes de Weinreich, pour terminer en 1997⁷²³ (en réalité, le projet sera achevé en 1998)⁷²⁴.

721 Jenny Romaine, « Memo 'Re: Progress on the Weinstein Family Grant: creating a catalogue, describing materials, and preservation' », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 8 août 1995.

722 *Ibid.*

723 *Ibid.*

724 « Weinstein balance », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 16 sept. 1996.

Une partie des archives de Beatrice (Bina) Silverman Weinreich se trouve aujourd’hui, par l’entremise de son étudiante Vera Szabó (dont des archives personnelles se trouvent du reste au YIVO), à l’Université de Michigan, qui connaît une activité importante en études yiddish⁷²⁵. La question de la dispersion n’est du reste pas unique à la collection de Bina Weinreich.

Attardons-nous à présent sur la collection majeure de la folkloriste Ruth Rubin, qui a commencé à collecter des chansons yiddish à peu près en même temps que Bina Weinreich. Ces deux collections ont en commun qu’elles permettent d’entendre, par le biais des enregistrements, et donc d’étudier les dialectes comme aucun autre support. Dans les chansons yiddish, certaines rimes ne fonctionnent que dans un dialecte particulier (par exemple, dans la chanson « Ot azoy neyt a shnayder », la rime entre « neyt » (coud) et « breyt⁷²⁶ » (pain) ne fonctionne que dans le dialecte dit « litvak » du Nord, puisque qu’ailleurs, le mot pain se prononce « broyt »). Donc les chansons et les enregistrements permettent en cela de reconstituer une cartographie linguistique des dialectes.

2 Ruth Rubin, une pionnière

Une folkloriste : inspirations et méthodes

Les archives de Ruth Rubin au YIVO (RG 620)⁷²⁷ comprennent près de 2500 chansons et interviews que Ruth Rubin a enregistrées sur disques d’acétate puis sur bandes magnétiques, accompagnées de leur matériel descriptif. La collection inclut aussi les manuscrits visant à la préparation de ses publications, des notes de lectures, des correspondances, et la partie de sa bibliothèque personnelle incluant les ouvrages de folklore et les recueils de chansons traditionnelles provenant de cultures variées, ainsi que sa collection personnelle de disques. On y

725 *Weinreich Collection* | U-M LSA Frankel Center for Judaic Studies,

<https://lsa.umich.edu/judaic/resources/library-collections/weinreich-collection.html>, (consulté le 18 mars 2019).

726 Et même « broeut » chez les « litvaks de l’Ouest », dans la région de Zhamet (zhemaitie), comme à Telz – ville d’origine de mon grand-père, comme me l’a signalé un jour le linguiste et professeur de yiddish Dovid Braun.

727 *Guide to Ruth Rubin’s archive, Archives of YIVO Institute for Jewish Research, RG 620*, http://digipres.cjh.org:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2128811, (consulté le 11 juillet 2020).

trouve aussi les carnets de notes, des classeurs de petite taille à anneaux qui lui permettaient de réorganiser leur contenu à sa guise, où elle écrivait tantôt à la main, tantôt tapait à la machine des notes, des paroles de chansons, leur traduction, des citations qu'elle avait retenues de ses lectures, et qui offrent un témoignage de son processus de travail et de pensée (cf. Illustration 10), qui ont notamment mené à la publication de quatre livres, 70 articles et neuf albums⁷²⁸. Ce sont les mêmes petits classeurs qu'elle utilisait pour préparer et présenter son matériau lors de conférences-concerts durant lesquelles elle explicitait les chansons, à la fois leur contenu et leur contexte historique et culturel, sous forme de conte érudit – une forme très originale pour l'époque, chantant a capella et explicitant le contexte de la sélection de chansons qu'elle offrait, généralement autour d'un thème. Par son travail de collecte et de dissémination, elle faisait à la fois office de pionnière, et, selon les mots de Mark Slobin (cités par Hankus Netsky), « elle était le pont, le chaînon manquant⁷²⁹ ».

728 La bibliographie et la discographie de Ruth Rubin que j'ai établies se trouvent détaillées sur le site du YIVO lui étant consacré : *Ruth Rubin's Bibliography · The Ruth Rubin Legacy*, <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/reference/bibliography>, (consulté le 3 juillet 2020) ; *Ruth Rubin's Discography · The Ruth Rubin Legacy*, <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/reference/ruth-rubin-discography>, (consulté le 10 février 2021).

729 Hankus Netsky, « Ruth Rubin: A Life in Song | Yiddish Book Center », Pakn Treger, Fall 2011, vol. 60, no 57, <https://www.yiddishbookcenter.org/pakn-treger/12-09/ruth-rubin-a-life-song>, consulté le 2 juillet 2020..

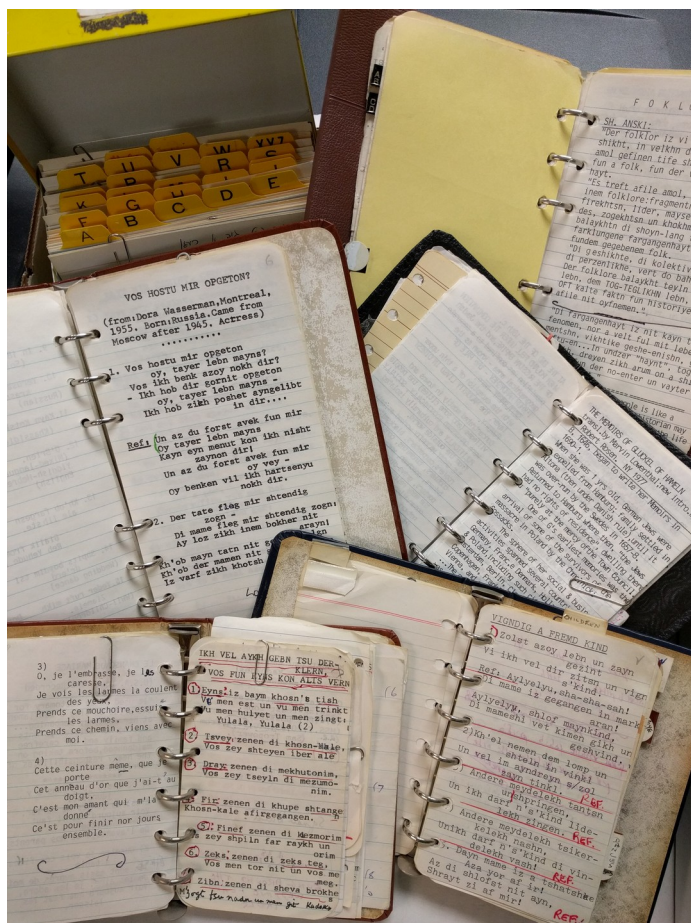


Illustration 15: Les carnets perforés de Ruth Rubin's RG 620 boîte 30 (photo : Eléonore Biezunski). Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, Cf. <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/who-was-ruth-rubin> (consulté le 2 juillet 2020).

Ruth Rubin est née Rivka Rosenblatt en 1906 et a grandi à Montréal. Il existe une incertitude quant à son lieu de naissance, car elle disait tantôt Bessarabie, tantôt Montréal, selon son interlocuteur, et les recherches visant à retrouver son acte de naissance ou des documents d'immigration n'ont pour l'instant pas abouti. De plus, Il se peut qu'elle soit née à Khotin et soit arrivée à l'âge de 4 ans à Montréal. Ce qui est certain, c'est que sa famille venait de Khotin en Bessarabie, et qu'à l'âge de 6 ans, elle se trouvait déjà à Montréal, puisqu'elle se souvenait de la visite de l'écrivain Sholem Aleichem dans son école juive laïque, la Peretz Shule, qu'elle fréquentait les après-midis, en 1915, quelques mois avant la mort de l'auteur.

À l'âge de 18 ans, elle déménagea à New York avec l'espoir de percer en tant que poète yiddish, et fréquentait les cercles de poésie yiddish. Elle publia en 1929, sous son nom de naissance Rivka Rosenblatt, un volume de poésie yiddish⁷³⁰. Elle se maria en 1932 avec Sam Rubin, avec qui elle eu un fils, Michael, né en 1937 (et qui mourut soudainement alors qu'il n'avait que 22 ans⁷³¹). C'est cette naissance qui, selon Hankus Netsky, avait incité Ruth Rubin à transmettre « le riche héritage de la chanson yiddish à la génération suivante⁷³² », ayant elle-même été inspirée dans cette démarche par sa mère, Rachel Grover-Spivack (1886-1971) qu'elle a abondamment enregistrée dans sa collection⁷³³, et par ses mentors Chaim Zhitlovsky et Max Weinreich.

Elle reçut sa formation au folklore à l'Université Columbia en suivant les cours de l'anthropologue et ethnomusicologue George Herzog, et alla à la rencontre de Ben Botkin, archiviste de chansons américaines à Washington D.C. Elle commença à collecter des chansons traditionnelles, s'appuyant en particulier sur les méthodes de Cecil J. Sharp (1859–1929), qui avait, par ses collectes dans les Appalaches, initié un renouveau de la musique traditionnelle anglaise au début du 20^e siècle, et mettait l'accent sur les sources et les significations des paroles des chansons.

On voit bien dans le guide de ses archives détaillant la liste des livres appartenant à sa collection personnelle l'accent porté dans sa démarche sur une approche comparative des chansons traditionnelles⁷³⁴. En effet, sa bibliothèque témoigne de l'ampleur de ses domaines d'intérêts, puisqu'on y trouve des recueils de chansons traditionnelles africaines, européennes, slovaques, hollandaises, américaines (sur différents thèmes, notamment la guerre civile, des chants de travailleurs et de lutte, des chants de marin, des chants d'enfants, de cowboys, etc.), irlandaises, anglaises (et de toutes les des îles britanniques), africaines-américaines (Negro Spirituals), françaises (de diverses régions), espagnoles, canadiennes et québécoises, caribéennes, allemandes, russes, et des ouvrages historiques ou de folklore. Et sa collection de disques ne fait

730 Rivka Rosenblatt, *Lider*, New York, Y. L. Magid, 1929, 70 p.

731 Un émouvant enregistrement de Michael Rubin à l'âge de 10 ans figure dans la collection sonore de Ruth Rubin
Browse by Performer: Michael Rubin,
<https://ruthrubin.yivo.org/categories/browse/Item+Type+Metadata/Performer/Rubin%2C+Michael?site=site-r>,
(consulté le 10 février 2021).

732 H. Netsky, « Ruth Rubin: A Life in Song | Yiddish Book Center », *art. cit.*

733 *Browse by Performer: Rachel Grover-Spivack*,
<https://ruthrubin.yivo.org/categories/browse/Item+Type+Metadata/Performer/Grover-Spivack%2C+Rachel?site=site-r>, (consulté le 2 juillet 2020).

734 « *Guide to Ruth Rubin's archive* », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

qu'étendre l'étendue de ses explorations, avec des disques de musique écossaise, sicilienne, hollandaise de Pennsylvanie, pour ne citer que ceux-là.

Comme le relate Roger Mummert, dans son article consacré à Ruth Rubin dans le numéro spécial sur la musique yiddish et ses collecteurs du magazine « *The Book Peddler* », publié par le National Yiddish Book Center en 1988, Ruth Rubin se plaçait dans les pas d'Alan Lomax transportant son lourd et encombrant matériel d'enregistrement dans le Delta du Mississippi pour enregistrer des chanteurs de blues noirs. Elle « faisait la même chose le long de East Broadway et dans le Lower East Side de New York, ainsi que dans son Montréal natal⁷³⁵ ». Et comme R. Mummert le remarque, quand elle commença à collecter, « la musique des campagnes était étudiée, mais celle des villes était largement ignorée. Il y avait peu de modèles sur lesquels elle pouvait se baser pour façonner son travail singulier⁷³⁶ ».



Illustration 16: Wilcox-Gay Recordio, le type de machine permettant d'enregistrer des 78 tours en acétate utilisé par Ruth Rubin au début de ses collectes.

735 Roger Mummert, « Ruth Rubin », *The Book Peddler*, Winter 1988, no 9-10, Winter 1988, p. 24.

736 *Ibid.*

Elle commença à collecter des chansons traditionnelles à l'aide d'une machine Wilcox-Gay Reco-Cut, très lourde, qui permettait à la fois de lire et d'enregistrer sur des disques de laque, et qu'elle transportait avec elle lors des sessions. Ses premiers enregistrements remontent à 1947, entre Montréal et New York. En effet, quand cette technologie était sortie au début des années 1940, Ruth Rubin avait, comme le raconte R. Mummert, « entendu que la Bibliothèque du Congrès prêtait de tels outils aux folkloristes. Elle écrivit pour savoir si elle était éligible. À ce moment, personne n'enregistrait dans les villes. L'emphase était mise sur la campagne. On lui répondit que tous les équipements étaient utilisés dans la guerre en Asie. Elle serait informée dès qu'ils seraient rendus. En 1946, elle reçut un mot du Musée d'Histoire Naturelle lui faisant savoir qu'un colis massif à son nom était arrivé. 'C'était énorme, pas du tout pratique', dit-elle⁷³⁷ ». Elle parvint néanmoins à l'installer à l'*Education Alliance* dans le Lower East Side, où elle effectuait ses sessions d'enregistrement.

Dans les années 1950, elle passa aux bandes magnétiques, ce qui améliorait la fidélité sonore, tout en ôtant les contraintes de temps d'enregistrement qu'imposaient les disques⁷³⁸. Elle enregistra ainsi plus de 2500 chansons qui se trouvent presque toutes dans les archives sonores, et dont j'ai coordonné la mise en ligne avec Lorin Sklamberg pour le YIVO Institute for Jewish Research⁷³⁹. Nous reviendrons sur la chronologie de ce projet qui s'étale sur plusieurs décennies.

Ruth Rubin répondait souvent à des invitations à présenter le fruit de ses collectes, dans un format qu'elle développa de « conférence-concert », où elle présentait le contexte et le sens des chansons, et les chantait, sans accompagnement, *a cappella*. Elle profitait de chacune de ces occasions pour collecter davantage de matériel, incitant les membres du public à chanter à leur tour. Lors de ses passages dans des centres communautaires juifs, bibliothèques et maisons de retraite dans les villes nord-américaines, elle encourageait les organisateurs locaux à prévenir le public qu'elle interviewerait et enregistrerait les répertoires de chanson yiddish de quiconque voulait bien participer.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Lorin Sklamberg et Eléonore Biezunski, « Yiddish Wedding Hop: The Archives of Song Collector Ruth Rubin », *Folklife Online Magazine*, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, 10 juillet 2019, <https://folklife.si.edu/magazine/yiddish-wedding-hop-archives-of-song-collector-ruth-rubin>, consulté le 3 juillet 2020.

⁷³⁹ *Home · The Ruth Rubin Legacy · YIVO Online Exhibitions*, <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/home>, (consulté le 3 juillet 2020).

C'est ainsi qu'elle put identifier et documenter parmi les chanteurs traditionnels yiddish les plus remarquables du 20^e siècle, comme les montréalais Harry Ary et sa femme Sylvia Ary, Anna Berkowitz, et le résistant de Vilna Shmerke Kaczerginsky, qui était aussi son ami – pour ne citer qu'eux. Nous reviendrons aussi plus en détail sur les informants de sa collection. La mort brutale de son fils Michael en 1959 mit un frein à ses présentations et à ses collectes.



Illustration 17: "Program Material for the Jewish Folk Song" ca. 1946. International Workers Order (IWO) Records #5276. Kheel Center for Labor-Management Documentation and Archives, Cornell University Library. Box 35, Folder 6.

En 1945, Ruth Rubin et son mari produisirent plusieurs disques 78 tours, dont certains enregistrés au studio Folkways appartenant à Moe Asch (1905-1986)⁷⁴⁰ sur son label Asch Records, et d'autres sur le label Oriole. Ruth Rubin enregistra plusieurs autres albums 33 tours sur le label Folkways, dont un album de chansons pour enfants avec Pete Seeger au banjo en 1957⁷⁴¹ et dans les années 1960. Dans les années 1970, après la mort de son mari, Ruth Rubin reprit son activité de collecte et de dissémination des chansons yiddish. Elle développa un important travail de traduction des chansons yiddish vers l'anglais, qu'elle utilisait dans ces présentations et dans les nombreux articles qu'elle publia dans des revues en yiddish et en anglais. Quelques exemples de ces traductions se trouvent aussi sur le site du YIVO⁷⁴².

Traitant les chansons comme un matériau littéraire autant que musical, ses recueils incluent des informations sur les origines des paroles et des mélodies, et ont été pendant longtemps parmi les sources les plus répandues et accessibles pour ceux qui s'intéressaient aux chansons yiddish, notamment son *A Treasury of Jewish Folksong in Yiddish and Hebrew* (New York, 1950) et *Jewish Folk Songs, in Yiddish and English* (New York, 1965). Son livre *Voices of a People* a été publié en 1963, et réédité en 2000 par University of Illinois Press.

Elle entreprit une thèse de doctorat tardivement, consacrée aux chants des femmes juives en yiddish, qu'elle obtint en 1976, et dont le manuscrit se trouve dans les archives du YIVO⁷⁴³. Selon la nécrologie qui lui est consacrée dans le *New York Times* du 17 juin 2000⁷⁴⁴, elle avait aussi reçu un doctorat *honoris causa* de *New England Conservatory of Music* et une récompense du YIVO pour toute sa carrière (*Lifetime Achievement Award*). En 1983, deux bourses du *National Endowment for the Humanities* et de la *Memorial Foundation for Jewish Culture* lui ont permis d'organiser ses importantes collectes de terrain⁷⁴⁵, qu'elle a ensuite placées dans différentes bibliothèques et archives, si bien que l'on trouve aujourd'hui des parties de sa

740 Moe (Moses) Asch, une des figures les plus importantes dans l'histoire de la musique *folk* américaine, était le fils de l'écrivain yiddish Sholem Asch. Son label, fondé en 1948, fut acheté par l'Institution du Smithsonian.

741 Ruth Rubin et Pete Seeger, *Jewish Children's Songs and Games*, New York, Folkways Records [cat. FC 7224], 1957.

742 *Documents · The Ruth Rubin Legacy · YIVO Online Exhibitions*, <https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/ruth-rubin-s-papers>, (consulté le 3 juillet 2020).

743 Ruth Rubin, *Jewish Woman and Her Folksong*, Union Graduate School, Cleveland, 1976, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

744 Margalit Fox, « Ruth Rubin, 93, Folklorist of Yiddish Songs », *The New York Times*, 17 juin 2000.

745 Irene Heskes, *Ruth Rubin | Jewish Women's Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/rubin-ruth>, (consulté le 2 juillet 2020).

collection entre autres à la Bibliothèque Nationale d'Israël, à la Bibliothèque du Congrès et au YIVO Institute for Jewish Research.

Ruth Rubin a fait l'objet d'un film documentaire de 38 minutes réalisé en 1986 par Cindy Marshall (aujourd'hui visible sur le site « Ruth Rubin Legacy » du YIVO), intitulé *A Life of Song*, où on la voit à son bureau, transcrivant des chansons à partir de bandes magnétiques, donnant ses lectures-récitals, conduisant une session de collecte avec des informants dans une bibliothèque de Montréal, menant une discussion sur les chansons yiddish avec un groupe d'étudiants du Yiddish Book Center à Boston, et répondant aux questions de Cindy Marshall, dont on perçoit l'immense admiration pour cette femme menue, mais à l'énergie débordante.

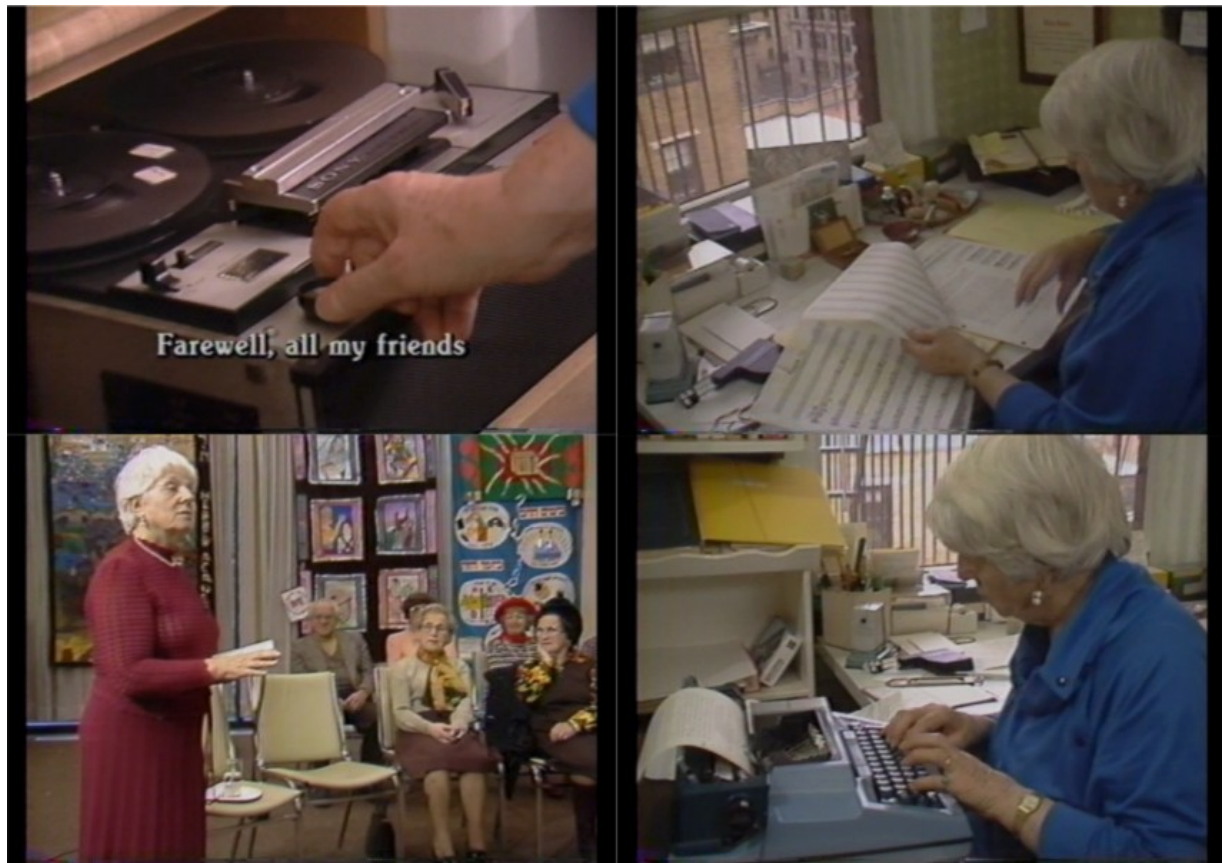


Illustration 18: Captures d'écran du film de Cindy Marshall "A Life in Song" (1986)

En 2018, Lorin Sklamberg retrouva, un peu par hasard, la trace des rushs du documentaire, par le biais d'Aviva Weintraub au Musée juif de New York. Les 26 bandes furent données au YIVO et numérisées en décembre 2018, en partie grâce à un don de \$5,000 qui avait été fait au archives sonores peu de temps auparavant par Peninah Schramm, auteur et conteuse reconnue, ajoutant à la collection de Ruth Rubin 8 heures de films d'interviews, de performances, de lectures et de sessions de collecte, dont l'inventaire est en cours.

Historique de sa collection au YIVO

Le premier don de matériau fait au YIVO date de 1977, quand Ruth Rubin elle-même offrit une partie de ses bandes magnétiques et de ses disques. En 1982, elle renouvela ce geste en donnant d'autres bandes. Le traitement de cette collection allait démarrer, et s'étendre sur plusieurs décennies. Du reste, des parties de la collection restent encore à numériser – des archives sonores, ainsi que la plus grande partie de ses archives papiers. Au-delà des archivistes sonores qui étaient bien conscients des trésors que cette collection recélaient, le principal obstacle pour effectuer ces numérisations a bien sûr été le manque d'argent, et généralement l'absence de priorisation institutionnelle en direction de cette collection, jusqu'à la valorisation récente de la collection par la mise en ligne des enregistrements numérisés).

En 1990, Henry Sapoznik avait obtenu une bourse de \$22,500 du Programme de Conservation et Préservation (*Conservation and Preservation Program*) de la Division du Développement des Bibliothèques de l'État de New York (*State of New York Division of Library Development*)⁷⁴⁶ visant à « transférer sur bandes magnétiques 452 disques en acétate rares et uniques datant des années 1937 à 1955, en plus des enregistrements de terrain faits par la spécialiste de chansons yiddish Ruth Rubin de la fin des années 1940 au milieu des années 1950⁷⁴⁷ ». Cette bourse visait principalement à numériser les matériaux radiophoniques, mais compte tenu du format similaire des premiers enregistrements réalisés par Ruth Rubin, les archivistes avaient eu la bonne idée d'intégrer ces 118 disques de 25 centimètres de diamètre (10 *inch*) en acétate sur aluminium au projet de préservation, créant par la même occasion un

746 « Report from Sound Archives 1989 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 1989.

747 Henry Sapoznik, « NYState Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 21 mai 1990.

catalogue informatique de ces matériaux (dont 77 sont catalogués). Le 9 avril 1991, un rapport rédigé à l'attention de Marek Web, alors directeur des archives du YIVO, affirme que « la collection des disques en acétate de Ruth Rubin a été complètement cataloguée sur ordinateur, de même que la collection radiophonique⁷⁴⁸ ».

En 1996, la sœur de Ruth Rubin, Esther Spivack-Marks fit don de cassettes supplémentaires, ce qui amena Jenny Romaine à rédiger en 1998 une nouvelle proposition concernant la collection pour les archives sonores, visant à arranger la collection d'enregistrements et de manuscrits, de créer un catalogue informatique pour tous les inclus dans la collection, créer des copies master de préservation de tous les enregistrements de terrain en format analogue, créer des copies de référence sur CD pour l'accès par les chercheurs, publier un CD présentant une sélection des enregistrements de la collection d'enregistrements de terrain, éditer un recueil de chansons de morceaux jusque-là non publiés collectés par Ruth Rubin⁷⁴⁹. Cette proposition n'a qu'en partie abouti. Un recueil, *Yiddish Folksongs from the Ruth Rubin Archive*⁷⁵⁰, a bel et bien été publié en 2007 à titre posthume, édité par Mark Slobin et Chana Mlotek, mais le CD d'accompagnement est une réédition de l'album *Jewish Life : The Old Country*⁷⁵¹, comprenant 19 enregistrements provenant des collectes de Ruth Rubin, qui était en rupture d'impression chez Folkways et que Mark Slobin a eu la permission de republier sous cette forme, et les disques d'acétate restants n'ont pas été catalogués, ni pour la plupart numérisés. Ce projet reste donc à terminer.

Cependant, le travail sur la collection ne s'est pas arrêté là. En 2012, Jeanette Lewicki, chanteuse et accordéoniste vivant à San Francisco est venue pendant trois semaines, du 3 au 27 juillet, avec l'assistance du *Center for Traditional Music and Dance*, qui a couvert les frais de transport et de logement, afin de poursuivre bénévolement en tant que stagiaire le catalogage des bandes magnétiques. Dans son rapport, Jeanette Lewicki décrit en détail son travail pendant cette période intensive⁷⁵² : formée par Lorin Sklamberg et Matt Temkin, percussionniste qui travaillait alors dans les archives sonores, elle a catalogué des bandes magnétiques de la collection en

748 « Spring report to Marek », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 9 avril 1991.

749 Jenny Romaine, « Ruth Rubin Proposal - Draft », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, 20 août 1998.

750 Chana Mlotek et Mark Slobin (eds.), *Yiddish Folksongs from the Ruth Rubin Archive*, USA, Wayne State University Press, 2007, 364 p.

751 Ruth Rubin, *Jewish Life: The Old Country*, Washington, DC, Folkways Records, 1958.

752 Jeanette Lewicki, « Report of Jeanette Lewicki's work on the Ruth Rubin Archive July 3-27, 2012 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 27 juill. 2012p.

utilisant une base de donnée sur Filemaker Pro, avec une entrée individuelle pour chaque chanson, indiquant

« le numéro de la bande, le numéro d'objet pour chaque chanson (pour les cassettes 1 à 50, avec des exceptions), le genre (assigné par Ruth Rubin, que l'on retrouve sur le site internet *The Ruth Rubin Legacy*), le numéro de chanson (assigné par Ruth Rubin), le titre de la chanson (en yiddish, d'après la première ligne de la chanson), le/la chanteur/se, le sexe du/de la chanteur/se et le cas échéants des participants additionnels, le lieu où l'enregistrement a été fait, la date à laquelle l'enregistrement a été fait, les notes (de Ruth Rubin), la date de numérisation (le cas échéant), des notes de numérisation (notes techniques concernant la qualité sonore, les niveaux de volume, etc.)⁷⁵³ ».

Dans son rapport, Jeanette Lewicki évoque les différentes sources utilisées pour constituer le catalogue : différents catalogues que Ruth Rubin avait elle-même rédigés, tantôt dans un classeur noir, incluant les bandes 1 à 50 (avec des exceptions), les listes de chansons accompagnant chaque bande (y compris les doubles de bandes), les notes manuscrites parfois insérées dans les étuis des bandes, généralement rédigées en yiddish, ainsi qu'une photocopie du catalogue de la collection des bandes magnétiques de Ruth Rubin en possession de la Bibliothèque du Congrès, qu'avait obtenu l'Institut An-sky, du *Center for Traditional Music and Dance*. Dans ce rapport, J. Lewicki entre dans le détail des menues tâches accomplies.

En plus des problèmes techniques rencontrés, Jeanette Lewicki décrit les difficultés qui se sont posées lors du catalogage, notamment des problèmes de numérotation qui ne correspondait pas d'une liste ou d'un inventaire à l'autre, des bandes manquantes. Une autre question soulevée dans ce rapport est celle de la translittération, pas toujours totalement cohérente : « l'orthographe de la base de données suit les règles de standardisation du YIVO. Par conséquent certains titres de chanson sont transcrits différemment dans la base de données et dans le catalogue de Ruth Rubin (par exemple 'tsu' dans la base de donnée, 'tsi' dans le catalogue). Ces différences ne sont pas indiquées dans la base de données. Parfois un même nom propre n'est pas orthographié de la même façon dans la base de données (qui s'est basée sur l'appendice du livre *Yiddish Folksngs*

⁷⁵³ *Ibid.*

from the Ruth Rubin Archive comme référence pour établir une norme) et dans le catalogue de Ruth Rubin⁷⁵⁴ ».

Ces problèmes, notamment liés à la translittération, apparaissent fréquemment dans le traitement des archives de musique yiddish. Des outils informatiques pourraient être créés pour faire face à ces difficultés qui peuvent entraver la recherche. Ces obstacles renvoient à la question des dialectes, abordée plus haut dans le cadre de la collection de Bina Weinreich, et témoignent que ces collections de chansons permettent d'enrichir la connaissance et l'étude des différents dialectes du yiddish. Comme elle l'exprime dans ses remerciements au YIVO, au CTMD et à Ruth Rubin elle-même à la fin de son rapport, Jeanette Lewicki enjoint le YIVO à mettre en ligne ces trésors :

« Si le YIVO peut trouver un moyen de partager certaines de ces chansons en ligne, comme le Smithsonian l'a fait avec les archives d'Alan Lomax et le Yiddish Book Center avec sa bibliothèque digitale, et la bibliothèque de Montréal avec ses matériaux en yiddish, le YIVO sera la source première pour les amoureux et les savants de musique yiddish intéressés par les archives de Ruth Rubin⁷⁵⁵ ».

À l'issue de cette période du travail de Jeanette Lewicki, 25 bandes magnétiques supplémentaires avaient été numérisées (sur les 135 de la collection), et la base de données constituée comprenait désormais 926 chansons, dont 357 étaient numérisées. Elle explique que, si les bandes 1 à 32 ont été cataloguées, elles n'ont pas pu être numérisées dans les archives sonores, car elles sont éditées (*spliced*), c'est-à-dire que des petits morceaux de scotch tiennent entre elles des parties de la bande, ce qui la rend particulièrement fragile, et implique un traitement plus pointu qui doit être opéré dans un studio de numérisation professionnel. Les fichiers audios des bandes numérisées sont marqués pour pouvoir être aisément divisés par titre, après d'éventuels traitements sur le son, supervisés par Matt Temkin. Lorin Sklamberg expose en détail le processus technique de la numérisation des bandes :

« La plupart des bandes sont éditées, donc la première chose à faire est d'écouter la bande entière. Ensuite, il y a généralement deux pistes, donc il faut les consolider pour avoir une piste mono, et obtenir un seul signal. Pour chaque chanson, le signal a

754 Jeanette Lewicki, « Report of Jeanette Lewicki's work on the Ruth Rubin Archive July 3-27, 2012 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 27 juill. 2012p.

755 *Ibid.*

généralement besoin d’être boosté pour une meilleure qualité sonore, et certaines ont besoin d’être égalisées [*equalize*] séparément pour effacer tout bruit électronique extérieur qui peut être inhérent à l’enregistrement, parce que les enregistrements ont été faits à différents endroits et parfois sur différents équipements. Ensuite, l’étape suivante est de diviser les fichiers sons en pistes individuelles, et chaque fichier correspondant à une piste doit être ensuite marqué [*tagged*] avec le numéro de la bande, le numéro d’objet, le nom de la chanson, le type de chanson, le nom du chanteur, le lieu de l’enregistrement et la date de l’enregistrement. Et une fois cette étape terminée, chaque piste est sauvée dans différents formats : en haute qualité [*lossless*] et en qualité compressée, mais suffisamment bonne pour que le fichier puisse être accessible en ligne⁷⁵⁶ ».

En 2015 et 2016, Sandy Wolofsky, qui avait aussi trouvé du soutien pour ce projet auprès de la Bibliothèque Publique de Montréal, et la clarinettiste Dobe Ressler, étaient aussi venues poursuivre la numérisation et la documentation des fichiers numériques de la collection.

Un des enjeux de cette collection, comme le remarquait déjà Jenny Romaine dans sa proposition en 1998, était de localiser et d’identifier les différents fragments de la collection qui ne sont pas des doubles dans les différentes collections auxquelles Ruth Rubin avait fait don de ses archives, c’est-à-dire en particulier la Bibliothèque du Congrès, et d’après le document de Jenny Romaine, au Musée de la Diaspora Beth Hatfutsoth de Tel Aviv (parties de la collection qui, tel que je le comprend, se trouvent aujourd’hui à la Bibliothèque Nationale d’Israël), et de procéder aux échanges afin de consolider chacune des collections. C’est à cet effet que Lorin Sklamberg avait rencontré en 2014 Matan Wygoda et Amy Simon à la Bibliothèque Nationale d’Israël à Jérusalem, et avait discuté avec Gila Flam à ce sujet. Il était convenu d’un échange de fichiers qui avait été préparé mais ne s’est pas encore réalisé à ce jour.

Cependant, tout ce qui a pu être mis en ligne par le YIVO l’a été, ce qui représente 2339 chansons, chantées par 207 chanteurs, sur 85 bandes magnétiques, ainsi que des conférences données par Ruth Rubin ; une sélection de documents provenant de ses papiers, notamment ses traductions en anglais de chansons ; un essai autobiographique non publié sur sa grand-mère

756 Entretien avec Lorin Sklamberg, le 21 mars 2019 à New York (au sujet de la numérisation de la collection de Ruth Rubin).

Elka ; le film intégral de Cindy Marshall, et d'autres vidéos, dont un épisode de l'émission animée par Pete Seeger « Rainbow Quest » avec Ruth Rubin comme invitée ; une section consacrée aux nouveaux projets puisant dans la collection pour créer de nouveaux arrangements ; une bibliographie et une discographie complète de Ruth Rubin, ainsi qu'une bibliographie plus générale sur la chanson yiddish.

Le site intitulé *Ruth Rubin Legacy* vit le jour en avril 2018, grâce à Roberta Newman, alors directrice des initiatives digitales, et en collaboration avec la Bibliothèque Nationale d'Israël, le *Center for Traditional Music and Dance* (Centre de Danses et Musiques Traditionnelles), la Bibliothèque Publiques Juive de Montréal et le Musée Juif de New York. Un grand concert de lancement a eu lieu le 23 décembre 2018 au YIVO, co-organisé par Yiddish New York, avec un large groupe d'artistes internationaux, sous la direction artistique de Lorin Sklamberg. Pour l'occasion, j'avais aussi créé une petite exposition composée de deux vitrines présentant des artefacts de la collection de Ruth Rubin.



Illustration 19: Lorin Sklamberg près d'une des deux vitrines préparées à l'occasion du concert du 23 décembre, dans le Grand Hall du Center for Jewish History, qui abrite le YIVO (photo : Eléonore Biezunski).



Illustration 20: Lorin Sklamberg et moi introduisant la soirée célébrant la mise en ligne du nouveau site dédié à Ruth Rubin « Ruth Rubin Legacy website », le 23 décembre 2018. Photo: Elissa Sampson.

Pendant le processus de numérisation et de mise en ligne de la collection Ruth Rubin, peu d'informations étaient disponibles concernant les chanteurs de la collection, qu'en terme ethnographique on appelle aussi informants. Bien sûr, on imaginait un jour mettre la main sur des données, quelque part dans les 50 boîtes constituant les archives de Ruth Rubin, qui jetteraient de la lumière sur leurs parcours et leurs identités. Comme Ruth Rubin insistait souvent sur l'idée que « ces chansons appartiennent au peuple », il y avait aussi une possibilité qu'elle ait omis de collecter ces données biographiques sur les chanteurs de sa collection.

Pourtant, en 2019, j'ai découvert au fond de la boîte 30, en dessous des carnets si précieux de Ruth Rubin, un classeur bleu qui avait l'air d'une copie des index de chansons et qui avait pour cette raison échappé à notre attention. En réalité, il s'agissait d'un index des informants de la collection, et il contenait des informations, certes généralement très sommaires (parfois rien de plus qu'un lieu et/ou une date approximative de naissance), mais malgré tout éclairantes, sur les informants qui jusque là étaient demeurées inconnues de tous [voir en annexe]. La découverte de ce classeur ajoute soudain une dimension de contexte supplémentaire à l'étude de la collection, et en ajoutant du contexte à ses voix, infusent plus de vie dans les enregistrements. Ainsi, lorsque l'on apprend par exemple que l'homme dont on ne connaissait que le nom, Mannie Bach, que

l'on entend chanter une chanson de travailleur, est né en 1907 et était chef de chœur. Après avoir fait cette découverte, je me suis empressée d'ajouter ces données au site que nous avons créé sur Omeka.

Il devient alors possible de recouper ces nouvelles données biographiques avec le répertoire des chanteurs respectifs et les autres informations contenues sur les bandes magnétiques et leurs étuis ou dans les autres index de chansons. On voit ici le potentiel d'une approche prosopographique, bien que nos tentatives de recherche sur chaque informant se soient heurtés à la dimension du projet que cela représentait. Pourtant, on peut tirer beaucoup d'informations de ces quelques notes biographiques indiquées par Ruth Rubin dans ce classeur.

Les informants de Ruth Rubin

En lisant le contenu de ce classeur (dans l'ordre alphabétique), on apprend par exemple que Itshke Abelson, dont 6 chansons figurent sur le site, est né vers 1895. Un autre enregistrement de lui se trouvant à la National Library of Israel contient d'autres informations biographiques. Il y raconte notamment qu'il est arrivé aux États-Unis à l'âge de 16 ans en 1910, et que la prononciation de son nom de famille s'est un peu modifié à ce moment-là, mais qu'il n'a pas voulu changer son prénom. Il y évoque aussi ses descendants et membres de sa famille, notamment sa nièce, Khayke Abelson, poète yiddish. Il parle avec un accent yiddish du Nord (litvak) (« veynt » pour « voynt »).

Le classeur bleu

En poursuivant cette lecture alphabétique, on rencontre Mr. Auslander, dont le prénom reste inconnu, et qui a été enregistré par Ruth Rubin en 1966 et 1967 à New York. Sur l'une de ces listes, on apprend aussi que cet enregistrement provient d'une bande de Freda Raucher dont on entend la voix sur l'enregistrement. En écoutant les enregistrements, on apprend que Mr. Auslander est arrivé aux États-Unis en 1904 d'Autriche. En effet, son dialecte est celui du Sud

(galitsyaner). Ce qu'on apprend dans ce classeur bleu, c'est qu'il est né en 1886, et donc âgé de 80 et 81 ans lorsqu'il est interviewé, ce qui permet de mesurer la profondeur historique de ces enregistrements. La chanson « In Ades af der gas » raconte le sort d'une petite fille orpheline, errante dans la misère par les rues d'Odessa. « Tvelf shlogt dokh shoyner zeyger » est une chanson d'amour. On trouve d'autres chansons avec ce titre dans la collection, pourtant différentes. Seule Esther Hoffman chante cette même chanson dans une variante (classifiée par Ruth Rubin dans la catégorie des balades).

On en apprend aussi davantage sur la famille Axelbank, dont les membres Basye et Peysekh sont enregistrés individuellement, notamment par Lazar Axelbank, et parfois collectivement en tant que « Famille Axelbank ». Dans leur répertoire, on trouve notamment de nombreuses chansons pour enfants, parmi des chansons de pauvreté, des chants hassidiques, et des balades, ainsi que des chansons d'amour et de mariage. L'étendue et la variété du répertoire de cette famille est remarquable, et Basye possède une mémoire impressionnante. Du classeur bleu de la boîte 30, on apprend que Basye Axelbank est née en 1890 à Novo-Konstantinov⁷⁵⁷ dans la région de Kamenets-Podolski en Ukraine, qui faisait partie avant la Première Guerre mondiale du district de Litin, en Podolie, et située à environ 50 kilomètres de Mezbezh (le lieu de naissance du Baal Shem Tov), près de Berditchev. Elle est arrivée aux États-Unis en 1907.

Comme c'est rarement le cas, on trouve ici aussi quelques informations contextuelles sur les enregistrements, qui ont été données à Ruth Rubin pour les intégrer à sa collection, mais qu'elle n'a pas elle-même produits : « Ce n'est qu'à la mort de sa mère que Lazar a réussi à enregistrer quelques morceaux sur son enregistreur à fil⁷⁵⁸ [*wire recorder*], avec l'aide de sa sœur Basye, qui s'en souvenait. Ceci s'applique aussi à Pesekh⁷⁵⁹ ». Ces enregistrements ont été effectués en 1957 et 1958 à Shrub Oak, NY. Les notes trouvées ici nous permettent donc de reconstituer les liens familiaux des personnes que l'on entend, et nous apprennent que le répertoire provient de la mère de Basye, elle-même née à la fin du 19^e siècle, un répertoire remontant donc probablement aux décennies précédentes.

Sur la liste accompagnant la bande magnétique numérotée 14 et intitulée « Monde des enfants » (*Children's World*), Ruth Rubin a ajouté des commentaires, qui s'appliquent pour

757 https://www.jewishgen.org/Ukraine/GEO_town.asp?id=270

758 L'enregistreur à fil était une technologie d'enregistrement inventée en 1898, permettant d'enregistrer des sons sur un fil en acier ou en acier inoxydable. La brève apogée de l'enregistrement à fil dura de 1946 à 1954.

759 Ruth Rubin, « Blue Index », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, box 30.

certaines aux enregistrements des Axelbank en particulier, et pour d'autres à la bande entière, comprenant 37 morceaux enregistrés, dont 9 par Basye Axelbank, 15 par Ruth Rubin elle-même, et 3 par la mère de Ruth Rubin, Rachel Spivack – devenant plus personnels : « De l'enregistrement à fil du Dr. L. [Lazar] Axelbank. Les Axelbank se sont livrés à une séance de souvenirs qui a été enregistrée sur fil par leur frère, qui m'en a ensuite transmis une partie. Le Monde des enfants englobe toutes sortes de comptines, de moqueries et d'espiègleries de jeux chantés, de contes, etc. [*all manner of rhymes, taunts, and teasers, game songs, tales, etc.*]. Quand le chanteur est âgé, des trous de mémoire sont manifestes et parfois plusieurs comptines sont combinées. Ma propre absorption de ce matériau est aussi audible et 'l'enfance de ma mère' se conjugue avec la mienne ; ajouté à cela, le matériau qui est 'passé entre mes mains' (et ma mémoire) à travers de nombreux informants⁷⁶⁰ ». Une note associée à la bande 24 « Miscellaneous » (divers) indique : « La sœur, Basye, dirigeait souvent le mouvement. Parfois, un frère menait. Mais habituellement, ils connaissaient tous les chansons et chantaient tous ensemble⁷⁶¹ ».

760 Ruth Rubin, « Log from tape 14 "Children's World" (liste du contenu de la bande 14 "monde des enfants") », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

<https://exhibitions.yivo.org/files/original/29fbb6e68912b593f70caa1a2e9f78bc.jpg>

761 Ruth Rubin, « Log from tape 24 "Miscellaneous IV" (liste du contenu de la bande 24 "Divers IV") », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

<https://exhibitions.yivo.org/categories/browse/Item+Type+Metadata/Tape+Name/Tape+24+-+Miscellaneous+IV?site=site-r>, p.

Note: "The Children's World embraces all manner of rhymes, taunts and teasers, game songs, tales, etc. Where the singer is old, lapse of memory is evident and often several rhymes are combined. My own absorption with this material is also evident and "my mother's childhood" has become fused with my own, plus, the material which "passed through my hands" (and memory) through my many informants." Ruth Rubín.

1. Shpits boydim tai dr'erd Basye Axelbank, Shrub Oak, N.Y. 1958
(Note: The axelbanks engaged in a "memory session" which was taped on wire by their brother, who then passed some of it on to me...)
2. Got, got, gib a regn Basye Axelbank, Shrub Oak, N.Y. "
3. Eyns, eyns oo. " " " " "
4. Pi, pi, pi. " " " " "
5. Patsh, patsh, kichelech. " " " " "
6. Arsh, marsh, povoli. " " " " "
7. Oyfn hoyohn barg. " " " " "
8. Amol iz geven a maysele. " " " " "
9. Hey, hey, hemeerl. " " " " "
10. Sheyn bin ich sheyn. Rochele Horowitz, New York, 1961.
(Rochele's parents are professional actors. Rochele often acts with them on stage. But this little song, in its older variant is done very traditionally by her.)
11. Eyt, beyt. Itshke Abelson, Brooklyn, N.Y. 1962
12. Ots, bote, bulevan. " " " " "
13. Shpits boydim Gavriél Letst, New York, 1948.
14. Ich bin grin. " " " " "
15. Kanvasser, veych vasser. " " " " "
16. A gita pirem elech. " " " " "
17. Fun papir a hendele. Sore Kessler " " "
18. Unika, dunika, lifali Rachel Spivack " "
(Ruth Rubín's mother)
19. Ose, kose, shlisalay. Rachel Spivack " "
20. Itsik, shpitsik. " " " " "
21. In a shtetele pitye-poy. Mrs. Feingold, Bronx, N.Y. 1948.
22. Ver koyft? Ruth Rubín, New York, 1950
23. Kelbele, me " " " " "
24. Booby, booby, laysele " " " " "
25. Klayn yidele " " " " "
26. Nisht geshlofn, nisht gevacht " " " " "
27. In a klaynem shtibele Ruth Rubín New York, 1950
28. Tsigele, migele, kotinke " " " " "
29. Mich ruft men Zalmen " " " " "
30. Amol iz geven a mayse " " " " "
31. A fun, a hon " " " " "
32. A shtekele arayn... " " " " "
33. Amol iz geven a meydele " " " " "
34. Syndl, beyndl " " " 1957
35. Enge, benge " " " " "
36. Eyns, tevey, dray " " " " "
37. Engele, bengele " " " " "

Illustration 21: Liste du contenu de la bande 14. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

Les remarques de Ruth quant à sa propre « absorption » du matériau reflète sa conception du folklore comme une entité vivante, qui marque à la fois le temps de la vie – l'enfance, la vieillesse – et le passage des générations, en les liant entre elles dans un mouvement qui abolit presque le passage du temps. La mémoire et ses failles sert de fil à une culture orale – tantôt commune, populaire ; tantôt familiale, notamment lorsque le contexte d'interaction possible du matériau avec le monde environnant se rétrécit (les *nigunim* chantés par Peysekh Axelbank n'ont pas la même valeur ou fonction, ne trouvent pas le même écho, lorsqu'ils sont chantés près de Mezbezh en 1890 ou à Shrub Oak en 1957) ; tantôt individuelle, avec les variantes que la créativité personnelle ou les défauts de mémoire ont pu engendrer.

Les différences entre le répertoire de Basye et de Peysekh Axelbank sont intéressantes. Si Basye se souvient d'un vaste éventail de genres, Peysekh a, quant à lui, enregistré majoritairement (bien que pas exclusivement) des *nigunim* (mélodies hassidiques sans paroles) de la région de Mezbezh, centre important du hassidisme, puisque qu'il s'agit du lieu de naissance du Baal Shem Tov, le fondateur du mouvement religieux au 18^e siècle. Même si on entend un large groupe chanter avec Peysekh, y compris au moins une voix de femme, qui du reste connaît parfaitement bien les mélodies, et qui pourrait bien être celle de Basye, ce répertoire, appartenant davantage au monde du religieux et de la mystique, est porté dans la famille par la mémoire d'un homme. Il semblerait que ces morceaux aient été enregistrés en 1958. En effet, la bande 10 intitulée « Hasidic tunes IV » comporte une note de Ruth Rubin précisant que les « chants hassidiques sans paroles étaient des chants d'hommes. En conséquence, peu de femmes en sont les porteuses ». Elle précise aussi que ces enregistrements « ont été copiés à partir d'un enregistrement à fil appartenant à Lazar Axelbank, qui avait enregistré sa famille chantant à une fête familiale », et que « le chanteur, Peysekh Axelbank raconte (en yiddish) après avoir chanté que son professeur de musique, khazn Hersh (?) enseignait le solfège à Varsovie⁷⁶² ». On observe donc à travers ces notes que non seulement certains de ces chanteurs avaient reçu une éducation musicale formelle, mais aussi que des transferts de savoir s'opéraient entre différents pôles du monde yiddish.

On entend à nouveau Peysekh Axelbank sur la bande n° 95 intitulée « *Holiday Songs Purim* » (Chants de la fête de Pourim), où il récite (ou lit?) un extrait du rouleau d'Esther. Ruth Rubin décrit cet enregistrement ainsi : « L'informant récite un passage du Livre d'Esther, tel qu'il s'en souvient de sa ville natale en Bessarabie ». Outre ces chants d'enfants (porté davantage par Basye) et ces chants hassidiques (transmis plutôt par Peysekh), la famille possède dans son répertoire quelques chansons humoristiques ou appartenant à la catégorie que Ruth Rubin appelle « *underworld* » (pègre), qui évoque voleurs et voyous, parfois en état d'ébriété et souvent épicées de mots argotiques, des chants de mariage, qui sont souvent aussi moqueurs et amusants, proches

762 Ruth Rubin, « Log from tape 10 "Hasidic Songs IV" (liste du contenu de la bande 24 "Chants hassidiques IV") », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, p.

du répertoire de danse instrumental⁷⁶³, comme par exemple la chansons « Shpilt-zhe mir dem nayem sher » (Jouez-moi donc le nouveau *sher*⁷⁶⁴ !).

Outre ces informants que l'on découvre à travers la collection, Ruth Rubin a aussi enregistré quelques personnes dont la profession ou le parcours avaient rendu un peu plus, voire très célèbres, et pour lesquels on trouve d'autres informations biographiques. Dans certains cas, les informants ont été enregistrés au cours de plusieurs collectes, comme c'est le cas de Harry et Sylvia Ary, un couple de Montréal, lui peintre en bâtiment né en 1915 en Ukraine, elle artiste peintre et poète, amie de Rokhl Korn qui lui avait dédié l'un de ces poèmes⁷⁶⁵, dont les chants ont aussi été collectés dans le YIVO Folksong Project sur lequel nous reviendrons. On entend aussi dans la collection l'écrivain Nathan Ausubel (1898-1986), historien, écrivain et humoriste qui avait notamment édité l'important ouvrage de folklore yiddish *A Treasury of Jewish Folklore*.

Shmerke Kacerginsky (1908–1954)

Shmerke Kacerginsky (1908–1954), un des informants les plus illustres de la collection, lui-même porteur des voix des poètes du groupe « Yung Vilne » auquel il appartenait avant la guerre avec, entre autres, Avrom Sutzkever et Chaim Grade, et des partisans du ghetto de Vilna, a aussi été enregistré par Ruth Rubin. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il était dans le ghetto de Vilna et avait fait partie de la « brigade de papier⁷⁶⁶ », participant au sauvetage des livres et archives de Vilna, avant de rejoindre les partisans. Il a composé parmi les chansons les plus célèbres dont « Yugnt himen », « Itzik Vitnberg » et « Friling ». Après la guerre, Kacerginsky se rendit dans les camps de personnes déplacées afin de collecter des chants de ghetto et de résistance. À son retour à Vilna, il fonda le premier musée juif de l'Europe d'après-guerre (qui allait bientôt être menacé par le pouvoir soviétique), et se rendit à Lodz, où se trouvaient d'autres écrivains yiddish. Avec l'aide de Max Weinreich et d'autres, Kacerginsky, Sutzkever et Grade

763 Sur les rapports entre danse et chansons, voir les travaux de Andreas Schmitges, « Yiddish Dance Songs: The Repertoire and Its Meaning for Yiddish Dance Research » dans *Einbahnstraße oder "die heilige Brücke"? Jüdische Musik und die europäische Musikkultur*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2016, p. 147-186 ; et Gollance, « Gesture, Repertoire, and Emotion: Yiddish Dance Practice in German and Yiddish Literature », *Jewish Social Studies*, 2019, vol. 25, n° 1, p. 102-127.

764 Le sher (ou sherele) est un type de danse à quatre temps similaire au quadrille.

765 Rokhl Korn, *Farbitene vor: lider*, Tel Aviv, Yisroel-bukh, 1977, p. 26.

766 Voir. p. 94.

eurent la possibilité de se rendre à Paris à la fin des années 1940. C'est alors qu'il publia un premier recueil de chants de ghettos, et vint à New York au moment de la fondation du Culture Congress, qui publia une version augmentée de son recueil avec une introduction de H. Leivick⁷⁶⁷.

D'après les notes d'une interview de Jenny Romaine avec Chana Mlotek, c'est à ce moment-là que Chana Mlotek fit sa rencontre, et qu'elle commença à populariser ses chansons en les chantant à des concerts, en les enseignant dans les écoles de l'*Arbeter Ring* (aujourd'hui *Workers Circle*, Cercle des travailleurs), ou dans des camps de vacances comme Boiberik et Kinder Ring⁷⁶⁸. Selon Chana Mlotek, aux États-Unis, les chants de ghettos et de partisans étaient chantés lors de rassemblements, à des fêtes, des réunions, ou des *sing-along*. Kaczerginsky avait assisté à quelques unes de ces réunions et aimait chanter les chants qu'il avait écrits ou collectés. Il enseigna de nombreuses chansons à des folkloristes et chanteurs de la génération de Chana Mlotek, comme « *Zol shoy'n kumen di geule* » (Que vienne la rédemption) qui allait devenir connue. En 1950, il déménagea à Buenos Aires, et disparut prématurément en 1954 dans un accident d'avion. Après sa mort, en 1955, le *Culture Congress* à Buenos Aires publia un livre en sa mémoire qui comportait sa chanson « *Barikadn* » (Barricades), dont on ignorait jusque là qu'elle était de lui⁷⁶⁹. Ce répertoire de chants de ghettos, écrits et collectés par Shmerke Kaczerginsky, a été republié par Chana Mlotek et Malke Gottlieb en 1968 dans *25 Ghetto Songs*, et en 1983 par Chana Mlotek dans *We Are Here*.

La collection de Ruth Rubin inclut des enregistrements uniques de Kaczerginsky chantant ses propres chansons et d'autres chansons importantes dans la vie des ghettos et des partisans. Chana Mlotek, dans son interview avec Jenny Romaine, souligne l'intérêt particulier de la chanson « *Fun Getos Osventshim* »⁷⁷⁰ (Du ghetto d'Auschwitz), chanson sioniste « *khalutz* » (de « pionnier ») en yiddish dont il avait écrit les paroles et David Botwinik, un jeune sioniste de Vilna qui émigra ensuite à Montréal, la musique. Cette chanson représente selon Chana Mlotek une chronique unique de l'immigration d'après-guerre vers la Palestine, chantée par « des gens

767 Szmerke Kaczerginsky, H. Leivick et Michl. Gelbart, *Lider fun di getos un lagern*, New York, Tsiko [Congress for Jewish Culture], 1948, 435 p.

768 Chana Eleanor Mlotek et Jenny Romaine, « Chana Mlotek talks about Shmerke Kaczerginsky (1908-1954) with Jenny Romaine, July 1997 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, juillet 1997.

769 Shmerke Kaczerginsky, *Fun Getos Osventshim*, Buenos Aires, Culture Congress, 1955.

770 Shmerke Kaczerginsky, *Fun Getos Osventshim*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, Tape 78, <https://ruthrubin.yivo.org/items/show/5767?query=Fun%20getos%20osventshim&onlysite=4&np=41242>, (consulté le 4 juillet 2020).

qui ne savaient pas vers où se tourner⁷⁷¹ ». Elle ajoute que cette chanson était chantée « dans un contexte où chanter en soi avait une fonction sociale importante. À cette époque, les gens chantaient tout le temps, au travail, dans des fêtes, on ne regardait pas la télé. Kacerginsky chantait avec beaucoup d'émotion⁷⁷² ». Jenny Romaine rapporte l'idée de Chana Mlotek selon laquelle les chansons devenaient associées avec la personne qui les amenaient au groupe : une chanson ne portait pas seulement des données sur le folklore, mais aussi force d'âme.

Shmerke Kacerginsky, dont les chansons portaient en elles la langue du peuple de Vilna et devenaient « traditionnelles » aussitôt qu'elles se diffusaient, avait aussi enregistré quelques chansons pour Ben Stonehill⁷⁷³, autre collecteur important de l'immédiat après-guerre, et dont la collection, mise en ligne par le Centre de Danses et Musiques Traditionnelles, se trouve aussi au YIVO.

Berish Katz (1879–1964)

Un autre informant remarquable de la collection de Ruth Rubin est le violoniste et *badkhn* (maître de cérémonie de mariages) Berish Katz. Né à Gliniany le 25 juillet, il était, selon Jeffrey Wollock⁷⁷⁴

« enfant prodige à la trompette. [Il] apprit de nombreux autres instruments, dont le violon, l'alto, le violoncelle, la clarinette, le saxophone, le banjo et la guitare. Il était autodidacte sur tous, sauf au violon, qu'il avait appris de Moshke-Mikhl Dudlsack, un fin *tsimbler* (joueur de cymbalom), mais violoniste médiocre, que Katz surpassa rapidement. Katz joua non seulement dans le *kapelye* (ensemble klezmer) de Glina, mais aussi plus tard à Tarnopol, Podvolochisk, et Zloczow. Katz arriva à New York à bord du *Vaderland* le 3 avril 1906. [...] Depuis au moins le début des années 1920, et

771 Chana Eleanor Mlotek et Jenny Romaine, « Chana Mlotek talks about Shmerke Kacerginsky (1908-1954) with Jenny Romaine », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, juillet 1997.

772 *Ibid.*

773 Shmerke Kacerginsky, <https://stonehilljewishsongs.wordpress.com/shmerke-Kacerginsky/>, 2 avril 2018, (consulté le 4 juillet 2020).

774 Jeffrey Wollock est à ce jour le seul à avoir reconstitué la biographie partielle de Berish Katz, qu'il projette de compléter dans un futur article, comme il l'affirme en note 48 de cet article, dont sont tirés les éléments biographiques sur Berish Katz cités ici : Jeffrey Wollock, « Historic Records as Historical Records: Hersh Gross and His Boiberiker Kapelye (1927-1932) », *ARSC Journal*, Spring 2007, vol. 38, no 1, p. 44-106.

durant la majorité de sa carrière, il joua de l'alto dans des orchestres de théâtre de Broadway. À la clarinette, il mena son propre ensemble sous le nom de 'Ben' Katz dès la fin des années 1930 et dans les années 1940, tandis qu'il jouait du saxophone avec d'autres orchestres de mariages juifs. Il était hautement respecté – une sorte de klezmer des klezmers – mais pas très connu du large public, sauf dans certains hôtels des Catskills, où il dirigeait des orchestres d'été de la fin des années 1930 jusqu'aux années 1960⁷⁷⁵ ».

Et il avait aussi fait partie de l'orchestre de Hersh Gross Boiberiker Kapelye pendant deux ans, orchestre dont il nous reste quelques enregistrements sur disques 78 tours.

Ruth Rubin raconte, sur la notice accompagnant la bande numérotée 51, entièrement composée d'enregistrements de Berish Katz, qu'il lui avait été présenté par le journaliste et poète Wolf Younin (1908–1984) à New York, en 1947. Ces enregistrements font partie de ceux d'abord enregistrés sur disques d'acétate, et ensuite transférés sur bandes magnétiques. Elle mentionne aussi dans ses notes accompagnant la bande audio que B. Katz avait un petit livre contenant les textes des chansons que son oncle, Moyshe Shtam ou Moyshele de Glina, avait compilées. Les sources de *badkhones*, cet art chanté particulier fait en partie d'improvisation et intimement lié au rituel du mariage, étant relativement rares, la lecture de cette note avait attisé ma curiosité. Ruth Rubin ajoute qu'elle avait essayé d'obtenir les textes de chansons de Wolf Younin, qui était en possession du petit livre, sans succès. C'est Jeanette Lewicki, par une note laissée dans son rapport de 2012⁷⁷⁶ qui m'a conduit au carnet dans les archives de Wolf Younin, déposées au YIVO (RG 1971) en 2010, que je suis parvenue à faire numériser par le « *Digital Lab* » du YIVO nouvellement créé et dirigé par Devora Geller.

Itzik Gottesman, avait entendu parler du manuscrit par Yermeye Heshesles [...] lui aussi originaire de Glina, à qui Gottesman attribue la note biographique tapée à la machine qui accompagnait le livre manuscrit dans les archives qu'il allait, après maints efforts, parvenir à consulter. I. Gottesman avait, à plusieurs reprises, demandé à l'épouse de Wolf Younin si elle avait connaissance de ce manuscrit, sans succès. Au moment du don au YIVO des papiers de Wolf Younin en 2010, il s'était adressé à l'archiviste du YIVO Leo Greenbaum pour savoir s'il

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁷⁶ Jeanette Lewicki, « Report of Jeanette Lewicki's work on the Ruth Rubin Archive July 3-27, 2012 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 27 juillet 2012.

avait repéré le précieux volume parmi les près de 20 mètres linéaires de papiers dont Sylvia Guberman Younin venait de faire la donation au YIVO. Sa découverte du carnet lui inspira un article dans le *Forverts*, où il raconte que Berish Katz avait transcrit des mélodies pour Moyshele Shtam à Glina, ce dernier ne sachant pas écrire la musique⁷⁷⁷. Dans son article, Gottesman relate aussi que Berish Katz avait raconté à Yermeye Hescheles que Moyshe Shtam fabriquait lui-même son encre, et qu'il avait lui-même relié son livre, contenant soixante chansons aux thèmes variés, tantôt humoristiques, tantôt plus politiques, ou présentant avec émotion des événements historiques ou des situations sociales, comme dans « Geyrush Rusland » (l'Expulsion de Russie) dont la mélodie a été enregistrée par Berish Katz au violon, tantôt davantage philosophiques.

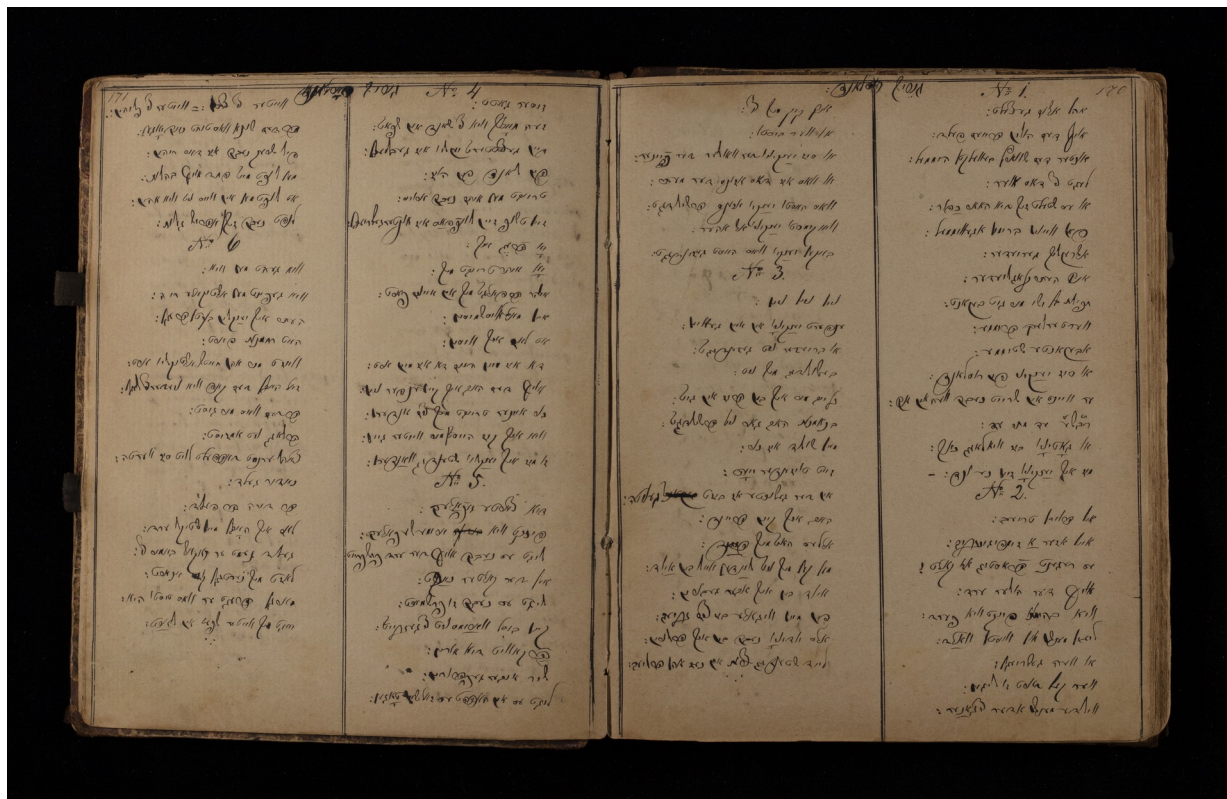


Illustration 22: Manuscrit du badkhn Moyshe Shtam contenant "Geyrush Rusland". Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 1971.

Ces enregistrements sont intéressants à plus d'un titre. Les sources anciennes de violon klezmer, qui permettent d'entendre les détails du style des instrumentistes, sont elles aussi relativement rares⁷⁷⁸, et ici le lien avec la *badkhones* les rend d'autant plus éclairantes sur les

777 Itzik N. Gottesman, « Der badkhn Moyshele Gliner », *Forverts*, 12 mars 2010.

778 Une des ressources majeures permettant l'accès aux enregistrements historiques des violonistes klezmer furent les deux volumes de cassettes audio « Jewish Violinists » publiées par Kurt Bjorling, dont la 2^e édition date de 2003. *Resource Recordings | Muziker*, <https://muziker.org/resource-recordings/>, consulté le 11 février 2021. Des

rapports entre la musique vocale et instrumentale, en particulier dans le cadre rituel dans lequel les *badkhnim* et les *klezmerim* opéraient en Europe de l'Est. I. Gottesman explique dans son article du *Forverts* que les folkloristes yiddish comme Y. L. Cahan regardaient de haut la poésie populaire des *badkhnim* et les avaient pour cette raison négligée dans leurs collectes, et appelle de ses vœux un examen renouvelé de ces sources⁷⁷⁹.

Dans l'interview enregistrée par Ruth Rubin, Berish Katz précise que les morceaux dataient du début des années 1880 au début du 20^e siècle et qu'ils provenaient de son oncle, le *badkhn* Moyshele Shtam, de la bourgade de Galicie nommée Glina, près de la ville de Lemberg. Il est déjà relativement miraculeux d'avoir conservé le cahier recélant les chants de Moyshele Shtam, mais d'avoir en plus la possibilité d'entendre, grâce aux enregistrements faits par Ruth Rubin, une interprétation « authentique », c'est-à-dire transmise directement et oralement, des mélodies accompagnant ces textes est encore plus époustouflant.

enregistrements provenant de l'expédition ethnographique d'An-sky, et des collectes de Z. Kiselgof ont aussi été publiées, et à présent mises en ligne, par la Bibliothèque Verniadsky de Kiev, *Historical Collection of Jewish Musical Folklore*, <http://www.audio.ipri.kiev.ua/index.html>, consulté le 25 avril 2020.

779 Itzik N. Gottesman, « Der badkhn Moyshele Gliner », *Forverts*, 12 mars 2010.

Note: Berish Katz was brought to me by the Journalist and poet, Wolf Younin, New York, in 1947. His songs and fiddle tunes were first taken down by me on a record-cutting machine and later transferred to tape. Katz had a little book which contained the texts of the songs his uncle MOYSHELE SHTAM or MOYSHELE fun GLINA, had compiled. Younin's voice is heard once or twice, questioning Mr. Katz. Although I tried numerous times to obtain the texts of the songs from Mr. Younin (who retained the little book), he refused to let me have them. The numbers referred to relate to the songs as they were numbered in the little notebook.

Mr. Katz gave his own comments but rarely sang a song; he preferred to do the melody on his fiddle. The tunes, Mr. Katz said, dated from the early 80s to the beginning of the 20th century and he first heard them from his uncle, the badchen MOYSHELE SHTAM, in Glina in Galicia, a little town near Lemberg.

Mr. Katz used the following English words in his comments: before, title, first, melody, "en-kurashirt" (encouraged!)

1. Five fiddle tunes, traditional to a marriage ceremony in Glina.
2. Yoymom. (fiddle and comment)
3. Oydo l'el l'yav choyker. (fiddle and comment)
4. Am kedoysh. (chant of the sexton)
5. Di eltern als gartner (tune followed by song)
6. Dos toyrele. (fiddle tune only)
7. Luksus. (fiddle tune of song #109 in Moyshele Shtam's notebook)
8. Droshe geshank. (fiddle tune to song #146)
9. Yidische frayhaytn un tsores. (fiddle tune to song #159)
10. Geyrush ruslaad. (fiddle tune only)
11. Ich gedenk vi es volt necht'n gevezn. (An original song, which Berish Katz said he wrote, during our "taping" acquaintance. (song and fiddle tune).

Illustration 23: Notes et liste des morceaux accompagnant la bande n°51, contenant une interview enregistrée par Ruth Rubin auprès de Berish Katz. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620.

Selon l'article de Zalmen Reysen dans son *Leksikon*, « Moyshe Gliner (1846-1912), surnom de Moyshe Shtam, est né à Premishlyan (Peremyshliany) en Galicie, de parents pauvres. Il s'installa ensuite à Glina, où il devint écrivain amateur, enseignant d'hébreu, et connu sous le nom de 'Moyshele Shrayber' (Moyshele l'écrivain). Il était aussi maître de cérémonie de mariage, et il a écrit, en plus du matériel pour divertir lors des mariages, des poèmes pour l'occasion et des mélodies les accompagnant. Certains de ses poèmes furent publiés, comme 'A kine af der gliner sreyfe' (Complainte pour l'incendie de Glina), 'Der toes' (L'erreur) et 'Di yugend un dos alter' (Le jeunesse et le vieil homme)⁷⁸⁰ ».

Au moins quatre des morceaux joués par Berish Katz pour Ruth Rubin sur la bande n°51 sont identifiables dans le carnet manuscrit de Moyshe Shtam, le numéro indiqué sur la liste accompagnant la bande correspondant aux numéros du carnet. Berish Katz joue les mélodies au

780 Joshua Fogel, *Yiddish Leksikon* : « Moyshe Gliner », <http://yleksikon.blogspot.com/2015/08/moyshe-gliner.html>, 31 août 2015, (consulté le 14 août 2019). Source: Zalmen Reysen, *Leksikon*, vol. 1.

violon, dont on peut retrouver les textes dans le manuscrit de Moyshe Shtam. Il s'agit pour une part de morceaux interprétés lors de mariages, authentiquement issus de la tradition des *badkhn*, comme la chanson « Luksus » (le luxe) ou « *Droshe geshank* » qui, comme l'indique Berish Katz dans l'interview, visait à encourager les beaux-parents à faire un don d'argent au jeune couple. Selon Jean Baumgarten, « traditionnellement le badkhn annonçait les cadeaux de mariage (*droshe-geshank*) qui avaient été offerts après que le marié eut terminé son commentaire talmudique (*droshe* ; Heb., *derashah*)⁷⁸¹ ». « *Droshe-geshank*⁷⁸² » est un autre exemple de chanson dont on trouve le texte dans le carnet de Moyshe Shtam et l'enregistrement au violon de la mélodie par Berish Katz dans la collection de Ruth Rubin, que l'on peut entendre sur le site du YIVO « The Ruth Rubin Legacy ».



Illustration 24: Manuscrit du badkhn Moyshe Shtam contenant « *Droshe-geshank* ». Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 1971.

781 J. Baumgarten, « YIVO | Badkhnim », art. cit.

782 Berish Katz, *Droshe geshank*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, Tape 51 <https://ruthrubin.yivo.org/items/show/5451?query=Droshe%20geshank&onlysite=4&np=41320>, (consulté le 5 juillet 2020), Ruth Rubin collection, 1947.

Ces quelques exemples révèlent d'ores et déjà l'importance majeure de la collection assemblée par Ruth Rubin. Et ceci n'est qu'une petite partie de la contribution de Ruth Rubin au domaine de la culture yiddish, et en particulier à son folklore dont l'exploration, dorénavant facilitée par la mise en ligne de la majorité de ses enregistrements, se poursuit.

3 Ben Stonehill

Si Ruth Rubin est à juste titre considérée comme une pionnière, elle n'a cependant pas été entièrement la seule à collecter des chansons yiddish dans l'après-guerre aux États-Unis. Shmerke Kaczerginsky avait en effet été enregistré aussi par un autre collecteur, Benjamin Stonehill (1906-1965), dans le lobby de l'Hotel Marseille dans l'*Upper West Side* (sur Broadway et 103^e rue), où débarquaient les Juifs réfugiés d'Europe, notamment en provenance des camps de personnes déplacés. Du reste, Bina Weinreich s'était aussi rendue dans le lobby de cet hôtel lorsqu'elle collectait pour son projet des dialectes. Ben Stonehill s'y était installé pendant l'été 1948 muni de son enregistreur à fil⁷⁸³. Sa collection composée de 1078 chants se trouve aujourd'hui au YIVO, ainsi qu'à l'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), où la collection avait transférée depuis la Bibliothèque du Congrès en 2006 par Bret Werb, le conservateur de la collection du Holocaust Museum à Washington, D. C. La collection a été mise en ligne par le Centre de Musique et Danse Traditionnelle⁷⁸⁴.

Les archives de Ben Stonehill ont été étudiées par la sociolinguiste Miriam Isaacs, dans le cadre d'une *fellowship* sur les personnes déplacées, attribuée par le United States Holocaust Memorial Museum (USHMM) en 2012-2013, avec un projet intitulé « *Oral Culture in Transition : the Legacy of the Benjamin Stonehill Collection* » (Culture orale en transition : l'héritage de la Collection de Benjamin Stonehill). Pendant trois ans, Miriam Isaacs a arrangé, « transcrit, traduit, et catégorisé les chansons par thème et sujet⁷⁸⁵ ». Le numéro de *Yedies* de l'été 2007 consacre un article à la collection : « En 1948, armé d'un enregistreur, Ben Stonehill a

783 Cf. note 576.

784 *Stonehill Jewish Song Archive*, <https://stonehilljewishsongs.wordpress.com/>, (consulté le 5 juillet 2020).

785 Ravenna Koenig, 1,000 Songs From Holocaust Survivors Archived, <https://www.wbur.org/npr/406967291/1-000-songs-from-holocaust-survivors-archived>, 15 mai 2015, (consulté le 8 juillet 2020).

préservé le chant de 1078 chansons, interprétées par des centaines de réfugiés temporairement accueillis dans des hôtels de New York ». Ben Stonehill s'était procuré l'enregistreur en « convainquant le bureau local de la Webster-Chicago Corporation de l'embaucher comme vendeur en échange de rien d'autre qu'un enregistreur dernier cri qu'il utiliserait pour des 'démonstrations'⁷⁸⁶ » et a ainsi préservé près de quarante heures d'enregistrement.



Illustration 25: Publicité pour l'enregistreur utilisé par Ben Stonehill pour enregistrer les chansons auprès des réfugiés. Sources « The Ben Stonehill Collection: A Passion for All Things Yiddish - Recordings of Yiddish Folk Songs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2007, Summer 2007, No. 203, Summer 2007

Né à Suwalki en Pologne en 1906, dixième enfant d'une famille yiddishophone, Stonehill immigra alors qu'il était enfant et grandit à Rochester, NY. Il arriva à New York en 1929 et fonda une entreprise de revêtement de sol, Mallory Carpets, qu'il dirigea jusqu'à sa mort d'un cancer en 1965. Avid collecteur de chansons traditionnelles et lecteur de presse, poésie et prose yiddish, il était actif au YIVO et au Workmen's Circle (aujourd'hui Workers Circle) et ses fils fréquentèrent les colonies de vacances Boiberik. Imprégné de culture juive laïque, il participa à la création d'une école juive, qui fonctionna les dimanches matin de 1945 à 1950, et où il enseigna le yiddish à Sunnyside, Queens, où il résidait⁷⁸⁷.

Ce procédé consistant à enregistrer des réfugiés à peine débarqués conduit à un type de transfert culturel que nous n'avons pas encore abordé, et qui se situe au niveau des chansons elles-même, soudainement transportées d'un continent à l'autre par la voix/voie de leur

786 « The Ben Stonehill Collection: A Passion for All Things Yiddish - Recordings of Yiddish Folk Songs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2007, No. 203, Summer 2007, p. 19.

787 *Ibid.*

interprète. Ce sont des chansons d'un autre lieu qui sont alors recueillies, dans un moment où le chant jouait un rôle particulier dans la vie de personnes ayant traversé la guerre et le génocide en Europe, dans un « moment transformateur pour la culture yiddish alors que les survivants rencontraient les Juifs américains⁷⁸⁸ ». Nombreuses de ces chansons n'avaient encore jamais été collectées, et comme le remarque Miriam Isaacs, « ce qui rend ces archives remarquables est leur immédiateté⁷⁸⁹ ». L'enregistrement sonore porte en lui une sédimentation d'espaces-temps qui, grâce à ces collecteurs, nous parviennent aujourd'hui, malgré la perte du contexte ayant entouré leur existence première, peut-être la plus pleine, mais qui peut encore être enrichie par de nouvelles réappropriations.

Stonehill conservait les bandes chez lui, jusqu'à ce que, peu avant sa mort, il décidât de les transférer sur bandes magnétiques et plaçât des copies à Yeshiva University à New York, à Yad Vashem, à la Bibliothèque du Congrès et au YIVO, où il donna une conférence en janvier 1964 lors d'un événement organisé en l'honneur des quinze ans de la collection. Alors que les demandes autour de la collection augmentaient, une copie de préservation sur bandes magnétiques a été réalisée dans les années 1980, permettant l'accès aux chercheurs qui s'intéressaient au répertoire et aux styles de performance des chansons juives d'Europe de l'Est. L'article de *Yedies* de 2007 indique que, depuis son arrivée en tant qu'archiviste sonore au YIVO, en 2000, Lorin Sklamberg avait placé une priorité sur le catalogage et la numérisation de cette collection, projet qui avait démarré l'année précédente. En effet, Janina Wurbs⁷⁹⁰, étudiante de l'université de Postdam en Allemagne qui effectuait un stage dans les archives sonores, pris ce travail en charge, avec l'aide de son collègue Matt Temkin, lui aussi alors stagiaire. J. Wurbs fit appel à Ethel Raim, chanteuse célèbre et figure clé de la revitalisation des musiques d'Europe de l'Est et des Balkans aux États-Unis, Directrice artistique du CTMD, afin d'annoter les enregistrements pour la base de donnée en construction.

Comme le souligne le folkloriste Itzik Gottesman au sujet de la collection, si les chansons elles-mêmes sont importantes, la performances des styles de chants variées et leur interprétation

788 Miriam Isaac, « Flyer for Miriam Isaac's lecture "Jewish folk song, Ben Stonehill, and the Hotel Marseilles : collecting cultural treasures in a post-WWII New York lobby" », *Library of Congress, Washington, D.C.*, 13 novembre 2013.

789 *Ibid.*

790 Janina Wurbs, « A Treasure Trove in a Hotel Lobby—Songs of the Ben Stonehill Collection at the YIVO Sound Archives », *European Journal of Jewish Studies*, 25 juin 2014, vol. 8, n° 1, p. 127-136.

le sont tout autant⁷⁹¹. Ces aspects des chansons yiddish traditionnelles ne peuvent être véhiculés que dans des enregistrements, par opposition aux versions imprimées qui ne permettent pas de transmettre les subtilités stylistiques et ornementales, les détails expressifs de diction et de placement de voix, qui reflètent généralement à la fois l'interprétation individuelle et des éléments traditionnels que l'on peut observer (ou plutôt justement, entendre) auprès de plusieurs interprètes d'une culture musicale.

C'est aussi toute la valeur d'un autre projet de collecte, conduit cette fois dans les années 1970 au sein du YIVO par Barbara Kirshenblatt-Gimblett sous l'appellation de *YIVO Yiddish Folksong Project*⁷⁹². Ce projet, dont nous allons à présent examiner la genèse, la réalisation, et l'impact, avait la particularité de chercher à documenter non seulement le répertoire exhaustif de chanteurs traditionnels, mais aussi le contexte des chansons. À la pointe de la recherche de folklore, autant sur le plan technologique que sur le plan de la conceptualisation, de l'archivage et de son caractère pédagogique, le projet fut développé dans un contexte académique, et visait entre autre à former l'équipe d'étudiants qui effectuèrent la collecte et produisirent cette archive.

4 Le YIVO Yiddish Folksongs Project

Le travail de collecte de chansons yiddish a été présent dans le parcours de Barbara Kirshenblatt-Gimblett dès la fin des années 1960 alors qu'elle faisait un doctorat en folklore à l'Université d'Indiana⁷⁹³. Un des cours qu'elle suivait, portant sur les légendes des hassidim enseigné par Jerome Mintz incluait des méthodes de terrain et d'interview. Lorsque J. Mintz apprit que B. Kirshenblatt-Gimblett parlait yiddish, il lui proposa d'effectuer un travail en rapport avec le yiddish.

791 « The Ben Stonehill Collection: A Passion for All Things Yiddish - Recordings of Yiddish Folk Songs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2007, No. 203, p. 19.

792 Un enregistrement sonore d'une conférence de B. Kirshenblatt-Gimblett à l'évènement annuel du YIVO en 1973 a été numérisé et remasterisé par le Yiddish Book Center, et mis en ligne sur *Internet Archive*: Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Yerlekh'n yivo-ovnt. « di forshung fun yidishe folks-lider - over un osid »*, 1973 (*The Yiddish Book Center's Frances Brandt Online Yiddish Audio Library*, faisant partie de la *Yiddish Book Center's Spielberg Digital Yiddish Library*). http://archive.org/details/ybc-fbr-333_4333, consulté le 20 février 2021.

793 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le 29 juillet 2019 à New York.

Au même moment, le Musée National du Canada à Ottawa commissionnait des enquêtes sur différentes communautés immigrantes par le biais de son *Center for Folklife Research*, alors dirigé par Robert Klymasz (1936-). L'audacieuse étudiante le contacta et proposa de mener cette enquête auprès des yiddishophones au Canada, ce qu'il accepta. Elle entreprit donc ce travail entre 1967 et 1969 environ. Elle annonça la nouvelle à Mikhl Herzog (1927-2013), un des futurs fondateurs du Centre Max Weinreich des Hautes Études Juives (*Max Weinreich Center of Advanced Jewish Studies*) au YIVO, et qu'elle connaissait depuis l'enfance par les colonies Camp Kfutsa, dont il avait été alors directeur quand elle les avait fréquentées dans les années 1950. Mikhl Herzog l'invita à venir de Bloomington, Ohio à New York pour rencontrer ses collègues au YIVO : la folkloriste Bina Weinreich, Hannah Frishdorf (qui selon Sam Norich « avait maintenu l'institution sur pied depuis les années 1970⁷⁹⁴ » en tant qu'assistance de direction), la légendaire bibliothécaire originaire de Vilna Dina Abramovicz (1909-2000), le linguiste Mordkhe Shaechter (1927-2007) ; et pour rendre visite à Max et Regina Weinreich à leur domicile.

C'est ainsi que B. Kirshenblatt-Gimblett découvrit avec un étonnement émerveillé le YIVO et ce que le YIVO représentait, l'érudition produite à Vilna et en Pologne avant la guerre, un corpus académique en ethnomusicologie et en folklore qui s'inscrivait dans une tradition intellectuelle. Mikhl Herzog l'encouragea alors à venir faire le programme d'été, où elle suivit les cours avancés de yiddish le matin, et enseignait le folklore l'après-midi. Après avoir été embauchée à l'Université du Texas, elle fut pressée par Mikhl Herzog de terminer sa thèse afin qu'elle puisse enseigner à Columbia pour le Centre Max Weinreich, ce qu'elle fit, et eut parmi ces étudiants parmi les plus grands futurs spécialistes du domaine des études yiddish : Jack Kugelmass, Jonathan Boyarin, Itzik Gottesman, Shifra Epstein, et d'autres.

Pendant la période où B. Kirshenblatt-Gimblett menait l'enquête sur le folklore yiddish pour le Musée National d'Ottawa, elle avait commencé son observation dans sa propre famille, ses parents étant tous deux arrivés au Canada de Pologne entre 1929 et 1934, pour ensuite étendre son champ d'observation, par un « effet boule de neige⁷⁹⁵ », quand une personne lui parlait d'une autre, etc. Vers 1971, lors d'un dîner chez sa tante Sylvia, la sœur aînée de sa mère, représentante de commerce pour des marques de vêtements féminins, qui vivait dans la suite du Royal York

794 Entretien avec Samuel Norich, le 30 octobre 2019 à New York.

795 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le 29 juillet 2019 à New York.

Hotel⁷⁹⁶ dans le centre de Toronto, ses parents et leur cousine, Mariam Nirenberg, étaient présents. C'est ainsi qu'elle me raconta cet épisode lors d'un entretien :

« Après le dîner, Sylvia a dit à Mariam : 'Mariam, chante !' et Mariam chanta, et j'ai cru mourir, je suis presque tombée de ma chaise : 'quoi ? Dans ma famille ?' J'avais connu cette femme toute ma vie, et je n'avais pas la moindre idée. Du tout. Alors ma mère m'a dit : 'tu sais, Mariam vivait dans un très petit village'. En tous cas, elle venait à Brisk (Brest-Litovsk) en visite, et on dormait ensemble dans le même lit, et ma mère ne la laissait pas aller dormir, et n'arrêtait pas de lui demander de chanter. Donc, clairement, dans la famille, tout le monde savait qu'elle chantait. Et moi, j'étais stupéfaite par le répertoire, mais aussi par le style, ce style particulier de chant très brillant. Et parce qu'elle vivait dans une région plus rurale, elle était plus en contact avec les non-Juifs biélorusses, donc je crois que son style de chant tenait de cette qualité de chant⁷⁹⁷ ».

C'est cette expérience qui révéla à B. Kirshenblatt-Gimblett la nécessité d'enregistrer le répertoire de Mariam, qui était une femme d'affaires avec les pieds sur terre et une personnalité un peu dure, et qui n'appréciait pas particulièrement d'être enregistrée. Pourtant, elle s'était elle-même enregistrée, et 17 chansons se trouvaient sur des 78 tours, apparemment produits dans un studio privé de Toronto en 1946⁷⁹⁸. Et si B. Kirshenblatt-Gimblett démarra ce travail de collecte pour l'enquête de folklore du Musée à Ottawa, elle continua d'enregistrer et de questionner Mariam même après que ce projet fut achevé, et qu'elle travaillait déjà avec le YIVO et le Max Weinreich Center. De là allait germer l'idée du projet qui allait devenir le *YIVO Yiddish Folksong Project: East European Jewish Folksong in its Social Context (YYFP)*. La première personne dont elle tenta d'enregistrer la totalité du répertoire, peut-être même avant le démarrage officiel du projet, fut Lifshe Schaechter-Widman⁷⁹⁹, qui avait aussi été enregistrée par le folkloriste et collecteur Leybl Kahn dans le Bronx en 1954⁸⁰⁰. Parmi les informants se trouvent aussi Masha

796 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Eulogy BKG delivered at Mariam Nirenberg's funeral », *Archives privées de Barbara Kirshenblatt-Gimblett*, 19 septembre 1991.

797 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le 29 juillet 2019 à New York.

798 Mariam Nirenberg, *Folksongs in the East European Jewish tradition: from the repertoire of Mariam Nirenberg*, New York, Golbal Village Music, 1986, p. 2.

799 B. Kirshenblatt-Gimblett décrit les qualités d'informant de Lifshe dans un article « Yiddish Folk Song in Europe and America », *Balkan-Arts Traditions*, 1974, p. 5-10.

800 Ces enregistrements ont été remasterisés par Henry Sapoznik et publiés sous forme de cassette, produite par Itzik Gottesman (le petit-fils de Lifshe Schaechter-Widman) et Michael Schlesinger sur le label Global Village (C

Roskies⁸⁰¹, la mère du professeur de littérature et de culture juive David Roskies, J. Milstein (qui a aussi été interviewé dans les archives Fortunoff⁸⁰²) et Ary Harry (également informant de Ruth Rubin), pour ne citer qu’eux.

Le projet se voulait à la pointe des pratiques ethnographiques, et s’appuyait sur les bases des recherches, des collectes et des publications de l’ethnomusicologue pionnier Moyshe Beregovski. La collecte était néanmoins basée sur deux principes nouveaux par rapport à ce qui avait été fait jusque là avec les chansons yiddish : d’abord, le recueil du répertoire des chanteurs choisis pour le projet devait être exhaustif, c’est-à-dire inclure tous les chants, « quel qu’en soit la langue, qu’ils soient populaires, traditionnels, littéraires, ce n’était pas important⁸⁰³ ». En second lieu, ces « interviews devaient fournir non seulement le contexte le plus riche et plein possible, mais aussi la compréhension que les chanteurs eux-mêmes avaient des chansons, et des situations dans lesquelles ils les chantaient : où et quand ils les avaient entendues pour la première fois, à quelles occasions ils les chantaient, pour qui, ce que ces chansons signifiaient⁸⁰⁴ ». Cette démarche impliquait de très nombreuses heures d’interviews.

Le projet avait aussi une dimension pédagogique, puisqu’un groupe d’étudiants fut formés pour le projet dans le cadre de deux séminaires (« Anthropologie des Juifs ashkénazes » au printemps 1973 et « Topiques en ethnomusicologie » à l’automne 1974), depuis la conception du projet jusqu’à la présentation des résultats, en passant par la collecte elle-même, et le référencement de ces archives. Créé d’emblée avec la conscience que cette documentation allait être archivée, le matériau collecté devait l’être de façon rigoureuse, compte tenu de la masse importante de matériau générée par le projet. Chaque étudiant était chargé de documenter le répertoire et les témoignages d’un chanteur, accomplissant ainsi d’importants travaux de terrain. Michael Stanislawski, futur professeur d’histoire à Columbia, enregistrait à Montréal ; Toby Blum-Dobkin, par exemple, enregistrait Jack (Yitschak) Milstein, « un tailleur vivant alors à

111) en 1986. Voir aussi : Alex Lubet, Itzik Gottesman et Michael Schlesinger, « Az di furst avek: Lifshe Schaechter-Widman, a Yiddish Folksinger from the Bukovina », *Ethnomusicology*, 1993, vol. 37, n° 2, p. 304.

801 Des enregistrements de Masha Roskies accompagnent le livre autobiographique David G. Roskies, *Yiddishlands: A Memoir*, Har/Com edition., Detroit, Wayne State University Press, 2008, 240 p.

802 Jack M. | Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies [https://fortunoff.aviaryplatform.com/collections/5/collection_resources/1620?u=t&keywords\[\]=milstein](https://fortunoff.aviaryplatform.com/collections/5/collection_resources/1620?u=t&keywords[]=milstein), (consulté le 21 février 2021). Voir aussi l’épisode du podcast vidéo auquel j’ai contribué présentant le travail de Zisl Slepovitch visant à retravailler et réarranger les chansons trouvées dans cette archive Fortunoff : *Songs from Testimonies, SE01EP03: Trayb Di Khvalyes*, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=5KmcLrq5sQ8> (consulté le 21 février 2021).

803 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le 29 juillet 2019 à New York.

804 *Ibid.*

Brooklyn, New York, qui avait vécu à Shidlovtse (Szydłowiec) en Pologne⁸⁰⁵ », et Reyzl Kalifowicz-Waletzky enregistré quant à elle Lillian Klempner. Il y avait aussi le couple Sylvia et Harry Ary, enregistrés aussi par Ruth Rubin, ainsi que Masha Roskies, la mère de David Roskies, et d'autres, comme Lifshe Schaechter-Widman.

Dans son rapport présentant l'étude de cas à partir du travail de terrain et du matériel collecté auprès de Jack Milstein, Toby Blum-Dobkin décrit les objectifs généraux du projet, consistant à « explorer le rôle de la musique et d'autres formes d'attitudes expressives dans la vie juive d'Europe de l'Est à travers des entretiens avec des individus qui appartenaient aux anciennes communautés juives d'Europe de l'Est et à examiner les données collectées lors de ces interviews⁸⁰⁶ ». On voit à travers la documentation papier accompagnant le projet⁸⁰⁷, qui est au moment de l'écriture de cette thèse en cours de numérisation dans son intégralité (enregistrements et documents papier) grâce à une bourse obtenue en 2020 par le YIVO auprès du *Council on Library and Information Resources (CLIR)*⁸⁰⁸ (dans le cadre d'un programme visant à la préservation des enregistrements sonores menacés), le soin apporté à la préparation des questionnaires, et à la réflexion approfondie sur la façon de mener cette enquête totalement inédite, qui s'inspirait néanmoins des expéditions menées par S. An-sky dans les bourgades et villages d'Ukraine au début du 20^e siècle. Une partie du questionnaire conçu pour le projet a été publié dans le numéro spécial sur la musique de 1988 du magazine *The Book Peddler*⁸⁰⁹. Barbara Kirshenblatt-Gimblett se souvient avoir travaillé avec un enregistreur Sennheiser massif à bandes magnétiques (7 inch), un appareil assez ancien qu'elle avait obtenu du Musée d'Ottawa pour effectuer son enquête⁸¹⁰.

805 Toby Blum-Dobkin, « Biographical Account and Musical Concepts of a Traditional Yiddish Folksinger. Case Study of a Traditional Yiddish Folksinger: Mr. Milstein », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, avril 1975. J. Milstein a aussi été interviewé dans le cadre des *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies : Songs from Testimonies*, <http://fortunoff.library.yale.edu/education/songs-from-testimonies/>, consulté le 11 février 2021.

806 T. Blum-Dobkin, « Biographical Account and Musical Concepts of a Traditional Yiddish Folksinger. Case Study of a Traditional Yiddish Folksinger: Mr. Milstein », *art. cit.*

807 Pour ne citer que ceux-là : Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Class protocol Spring 1973 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 4 avr. 1973. ; Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Preliminary field guides (YIVO Yiddish Folksong Project) », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 13 févr. 1973. ; Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « The Anthropology of Ashkenazic Jewry II - Yiddish W4303y », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, Spring 1973.

808 YIVO Receives CLIR Recordings at Risk Grant, <https://yivo.org/CLIR-Release>, (consulté le 16 juillet 2020).

809 « Collecting Yiddish Folksongs. A Do-It Yourself Guide for the Amateur Yiddish Song-Zamler », *The Book Peddler*, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988p. 24-25; 80p.

810 Entretien avec Barbara Kirshenblatt-Gimblett, le 29 juillet 2009 à New York.

En situant ce projet au YIVO, Barbara Kirshenblatt-Gimblett fut en mesure de demander des financements pour le projet, qu'elle obtint en majorité du *National Endowment for the Humanities*⁸¹¹, pour une somme de \$47,018 et pour une plus petite part, \$5,000 de la *Memorial Foundation*⁸¹². Dans le rapport final destiné au *National Endowment for the Humanities*, Barbara Kirshenblatt-Gimblett présente un certain nombre de participants, parmi les quinze travailleurs « de terrain », les deux « transcrip-teurs de musique » et les deux « transcrip-teurs de yiddish », formés pour le projet et/ou faisant partie du projet dans leurs travaux. Parmi cette liste, on trouve entre autres la spécialiste de danses hassidiques Jill Gellerman, la psychologue Diane Roskies, Dr. Gertrude Dubrovsky, qui pouvait utiliser ses compétences archivistiques pour ce projet, Etienne Phipps, dont le projet était de transposer ces méthodes de collecte à l'étude des chanteurs sépharades, Shifra Epstein, dont la thèse portait sur les célébrations contemporaines de la fête de Pourim⁸¹³. Chana Mlotek, Mark Slobin, qui utilisait (et continue d'utiliser) les données du projet dans ses investigations sur les aspects musicaux de la chanson yiddish, et Josh Waletzky, collaborèrent aussi au projet.

Ce projet très important de collecte déboucha sur la publication d'un disque 33 tours par le label Global Village (GVM 117), consacrée au répertoire de Mariam Nirenberg, pour lequel Henry Sapoznik avait aussi remasterisé le son, et qui remporta un prix de la Bibliothèque du Congrès (*Library of Congress Outstanding Folk Recording*) en 1987. Le disque présente 23 des plus de cent chansons de son répertoire. Ces chansons proviennent de plusieurs sources : des 78 tours enregistrés en 1946 (17 chansons), des enregistrements de terrain effectués par B. Kirshenblatt-Gimblett, visant à collecter l'intégralité de son répertoire entre 1968 et 1979 (la plupart des morceaux du disque provenant de sessions d'enregistrement de 1969), d'un concert enregistré à New York en 1975, et d'enregistrements faits en 1983 par son fils, Les Nirenberg, avec l'assistance de Peter Sinclair spécialement pour cet album. Des concerts avaient aussi suivi la sortie du disque.

811 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « Final Report on East European Jewish Folksong in Its Social Context: An Analysis of the Social Systematization of Folksong Performance », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 15 sept. 1975.

812 Joseph Berg, « Progress Report », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 4 sept. 1975.

813 Les archives de Shifra Epstein, déposées aux YIVO (RG 220), contiennent 17 bandes magnétiques et 2 cassettes vidéos, dont au moins une partie du matériel est liée à cette recherche et marqué « *Bovoer Purim* ».

FOLKSONGS
IN THE
EAST EUROPEAN
TRADITION

from the repertoire of

**MARIAM
NIRENBERG**

Record GVM 117
The YIVO Institute for Jewish Research
and Global Village

The album features the repertoire of Mrs. Nirenberg, the only traditional East European Jewish singer to have been recorded over four decades. The record was produced by ethnographer and folklorist Barbara Kirshenblatt-Gimblett who interviewed Mrs. Nirenberg intensively and recorded her entire repertoire of over 100 songs. The selection of 23 unaccompanied songs presented in this album reflect the heterogeneity of Jewish musical culture in Eastern Europe. The songs in Yiddish, Polish, Russian, and Ukrainian are examples from the oldest strata of the folk repertoire as well as folklorized songs of more recent literary origin. The accompanying 20 page booklet, prepared in collaboration with Mark Slobin and Eleanor Gordon Mlotek, provides an autobiography of Mrs. Nirenberg, notes on patterns of the Jewish song world and musical style, the music for the songs and gives the lyrics in Yiddish, Slavic, English transcription and English translation.

For order information, see reverse side.



YIVO Institute for Jewish Research
1048 Fifth Avenue
New York, NY 10028



**THE YIVO INSTITUTE
FOR JEWISH RESEARCH**



invites you to a program on the occasion
of the release of the annotated recording

Folksongs In The East European Tradition:
from the repertoire of
MARIAM NIRENBERG

Please join us for an afternoon of
performance and commentary with

**Barbara Kirshenblatt-Gimblett
Mark Slobin
and
Mariam Nirenberg**



Illustration 26: Recto du dépliant annonçant le concert de sortie du disque de Mariam Nirenberg, 1987. Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

Une des particularités de ces enregistrements est aussi la durée sur laquelle la même interprète a été enregistrée, permettant d'entendre l'évolution du style au cours de la vie d'une même personne. Comme l'écrit Dan Ben-Amos au sujet de l'étude conduite par Ellen Prince sur l'évolution des dialectes au fil des enregistrements de la chanteuse Sarah Gorby, « une telle étude longitudinale d'un artiste particulier, qui n'est possible que quand des enregistrements sonores du chant sont disponibles, reflète non seulement l'histoire migratoire de l'individu mais aussi les dimensions sociales des usages de la langue, ainsi que la perte ou le maintien de caractéristiques dialectales⁸¹⁴ ».

Il est aussi intéressant de remarquer que la collecte et la publication des chants de Mariam Nirenberg a récemment inspiré un projet de revitalisation de ce répertoire, porté par la chanteuse, accordéoniste et folkloriste Olga Mielezczuk, originaire de Varsovie vivant à Jérusalem. Le

814 Dan Ben-Amos, « Jewish Folklore Studies », *Modern Judaism*, 1 février 1991, vol. 11, n° 1, p. 35.

projet est intitulé « Jewish Polesye » (Polésie juive), du nom de la région de Pologne d'où M. Nirenberg était originaire, décrite dans la description du projet comme « l'une des régions d'Europe les plus sauvages et mystérieuses, couvertes de marches et de forêts. D'un côté, berceau ancien des peuples slaves, et aussi l'un des centres du Hassidisme. Mariam Nirenberg passa son enfance dans le petit *shtetl* de Czarnawczyce près de Kobrin⁸¹⁵ ». C'est à la croisée de ces mondes que ces enregistrements sonores « de terrain » nous permettent de nous plonger.

5 La collection Stambler : enregistrements de terrain et rééditions du revival.

La *Benedict Stambler Memorial Collection of Jewish Music* abritée dans les archives sonores du YIVO est une archive exceptionnelle d'enregistrements du label *Collectors Guild Records* (ca. 1957-1967), dont le but affirmé était la « préservation et la dissémination des riches trésors de musique juive traditionnelle ». Au cours des 10 ans de son histoire, à partir de 1955 et dans les années 1960, le label a produit environ 100 albums 33 tours⁸¹⁶, principalement des rééditions historiques de 78 tours de musique cantoriale et de théâtre yiddish, ainsi que de nouveaux enregistrements de musique hassidique, israélienne et séfarade (notamment avec les chanteurs Jo Amar et Raphael Yair Elnadav). Ces disques étaient accompagnés de notes érudites et, dans de nombreux cas, de transcriptions complètes et précises (translittérées selon le standard du YIVO) ainsi que des traductions des paroles.

Comme le souligne Lorin Sklamberg « les oeuvres enregistrées des grands chantres comme Sirota, Rosenblatt, Shlisky, Roitman, Hershman, Malavsky, Pinchik et Kwartin ont reçu un traitement somptueux digne du matériau lui-même, avec des conceptions graphiques attrayantes et des notes savantes, préparées par Stambler et sa femme sous la signature de 'B.-H. Stambler'. D'un point de vue sonore, les transferts faits à partir des originaux immaculés de Stamber sont exemplaires pour leur époque⁸¹⁷ ». Le soin apporté à ces productions et la qualité de

815 *Jewish Polesye*, <http://www.olgamielieszczuk.com.pl/p/projects.html>, (consulté le 28 juin 2020).

816 Voir l'inventaire en annexe.

817 L. Sklamberg, « Benedict Stambler's Rich Collection of Yiddish Theater and Jewish Music », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, No. 198, Summer 2004, p. 22.

ce label se distinguent d'autres productions de la même époque (comme le label *Greater Recordings Company* dont le traitement du son, avec un ajout excessif de réverbération et d'autres traitements du son, ne fait pas toujours justice au matériau d'origine), ce qui fit de certains de ces disques, comme par exemple la réédition des enregistrements d'Isa Kremer, des ressources de choix dans les premières années du *revival* klezmer. Lorin Sklamberg insiste sur le rôle de ces enregistrements dans la diffusion de cette culture musicale, affirmant que « plusieurs générations d'auditeurs ont été exposées aux interprètes du théâtre yiddish à travers des collections présentant des sommités comme Aaron Lebedeff, Molly Picon et Isa Kremer⁸¹⁸ ».

La partie de la collection de Benedict Stambler (1903-1967) se trouvant au YIVO inclut approximativement un tiers des bandes master 15 ips (*inch per second*) du label *Collectors Guild*, 24 bandes magnétiques de travail (10-*inch*) pour différentes rééditions, et 50 bandes (7-*inch*) d'enregistrements de terrain, comprenant le répertoire de neuf dynasties hassidiques, dont Stolin, Modzitz, Ger, Lubavitch, Vizhnitz et Bobov, des performances *live* de chantres et des « *simkhe bands* » (orchestres de *simkhe*, de mariages) produits sur place. Selon Zev Feldman, « dans un sens général, la musique hassidique représente l'aboutissement de tendances qui existaient au sein de la musique ashkénaze orientale depuis son origine mais se serait cristallisé au cours du 18^e siècle. C'était initialement une expression musicale ésotérique, centrée sur les pratiques mystiques d'un maître charismatique⁸¹⁹ ». Et jusqu'aux disques publiés par Stambler, ce type d'enregistrements n'existait pas. « En 1960, Stambler commença ce qui allait être une série de 16 volumes lorsqu'il publia '*Chabad Melodies: Songs of the Lubavitcher Chassidim*'. D'autres enregistrements suivirent des hassidim Bobover (avec l'orchestre de Rudy Tepel), Bostoner et Modzitz (avec Ben Zion Shenker)⁸²⁰.

Dans le journal du YIVO *Yedies* de 2004, Lorin Sklamberg indique qu'il s'agit de « documents enregistrés de répertoires et de styles de performances qui se sont soit transformés, ou qui ont complètement disparus depuis qu'ils ont été produits il y a 40 ans⁸²¹ ». Pour appréhender cette collection, il faut comparer les enregistrements de terrain avec la collection des 33 tours qui comportent la majeure partie de la discographie publiée par le label *Collectors Guild*. Cette collection représente un autre exemple de cas où les enregistrements collectés sur le terrain

818 *Ibid.*

819 W. Z. Feldman, *Klezmer*, *op. cit.*, p. 43.

820 L. Sklamberg, « Benedict Stambler's Rich Collection of Yiddish Theater and Jewish Music », *art. cit.*, p. 22.

821 *Ibid.*

vont de pair avec des rééditions commerciales de ces même enregistrements. La collection comporte en outre des photos, des carnets de notes, des partitions et des paroles en lien avec les activités de collecte et de production discographique des Stambler, des photos et autres matériaux portant sur les chantres, des clichés provenant du film *The Voices of Israel, Wordl's Greatest Cantors*, produit par Judea Films, ca. 1931. « Parmi les derniers projets qu'il [Stambler] mena avant sa mort se trouvent deux rééditions très appréciées, alors inédites aux États-Unis, des enregistrements soviétiques des chanteurs phénoménaux Nekhama Lifshitz et Mikhail [Misha] Alexandrovitch⁸²² ».

Les Stambler avaient amassé une collection estimée à plus de 7000 disques (probablement une des plus importantes du monde), qui avait servi de source aux rééditions du label. En 1971, quelques années après le décès de Benedict Stambler, sa veuve et collaboratrice Helen Stambler Latner fit don de 4000 titres aux Archives sonores Rogers and Hammerstein à la New York Public Library, au Lincoln Center (partie de la Bibliothèque Publique de New York spécialisée dans les *Performing Arts* et qui inclut les collections sonores). La collection comprend des disques produits par environ 150 labels dont les premiers enregistrements datent de 1902⁸²³. Une petite partie de la collection – principalement des doubles des disques donnés à la NYPL – fut envoyée à la *Library of Congress*. Helen Stambler fit don au YIVO d'une partie de la collection en 1980.

En 2000, une demande de bourse de \$20,000 visant à transférer les bandes pour créer des copies de préservation sur des nouvelles bandes, et numérisées sur CD pour les copies d'accès aux chercheurs, fut rédigée⁸²⁴. Cette demande de bourse, qui n'a pas abouti, s'inscrit dans un contexte où le YIVO avait relancé des collectes de terrain auprès des communautés hassidiques⁸²⁵, un projet intitulé le « *Zamler Project: Neighborhood Prayer Houses and Synagogues in the New York Area* » (le projet des collecteurs : les maisons de prières et synagogues de quartier dans la région de New York), modelé sur les travaux de collecte classiques du YIVO des années 1920-1930. Le projet consistait à « rassembler des informations et des histoires orales de centaines de *shtibelekh* (des maisons de prières fondées à Brooklyn dans

822 *Ibid.*

823 Records, Phonograph, <https://www.jewishvirtuallibrary.org/records-phonograph>, (consulté le 21 février 2019).

824 Lorin Sklamberg et Carl J. Rheins, « Narrative: Preservation of the Benedict Stambler Memorial Collection of Jewish Music for the grant application (rejected) to the Recording Academy for the preservation of the Ruth Rubin and Stambler collections », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 2000.

825 « YIVO Launches Zamler Project in Hasidic Communities », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 1999, No. 189.

les 50 dernières années par des survivants de communautés européennes disparues) », et devait refléter la diversité des expériences, des lieux d'origines, des coutumes et des traditions transmises aux fondateurs sur le sol américain⁸²⁶ ». L'année suivante, le journal du YIVO *Yedies* rapporte que :

« le Zamler Project, lancé à l'automne 1999, signale une nouvelle phase fascinante au YIVO. Les archives nous ont fait part qu'une collection sur la vie juive à Borough Park a été établie avec succès. Elle inclut environ 15 interviews enregistrées, 10 enregistrements de terrain d'événements religieux et communautaires, 250 photographies et environ 100 affiches. Les matériaux sont riches pour la recherche et pourront être utiles aux historiens autant qu'aux généalogistes. [...] Un inventaire du réseau des *shtiblakh* a été établi depuis la veille de la Shoah par les anciens résidents de 150 villes de Pologne, Lituanie, Tchécoslovaquie, Russie, Roumanie et Hongrie. L'archiviste en charge du projet Abraham Joshua Heschel⁸²⁷, qui a conduit l'inventaire, poursuit avec un programme d'information ciblée auprès des représentants des maisons de prières. Sont incluses les communautés de Slonim, Komarno, Satmar, Kopycznitz, Ribnitz, Munkacs, Rachmastrivka, Bobov, Bishtina, Bistritz, Foltishan, Dej, Biala et Amshinov⁸²⁸ ».

Cette entreprise particulière de collecte de terrain entraîne en ricochet vers des espaces. De Manhattan, on est d'abord propulsé vers le quartier de Borough Park à Brooklyn, à une échelle qui permet d'appréhender la mosaïque d'une communauté multiple à travers ses nombreuses maisons de prière, et de ces maisons de prières, vers les lieux européens auxquels les noms de chacune de ces communautés se réfèrent, porteuses de traditions particulières, des légendes propres des cours hassidiques dont elles sont les héritières, avec leurs styles de chant et leurs répertoires propres. À ce sujet, J. Boyarin évoque le jeu simultané de la mémoire et de l'oubli – qui en arrive à fusionner dans cet exemple – dans la continuité de ces noms de lieux : si

826 L. Sklamberg et C.J. Rheins, « Narrative: Preservation of the Benedict Stambler Memorial Collection of Jewish Music for the grant application (rejected) to the Recording Academy for the preservation of the Ruth Rubin and Stambler collections », *art. cit.*

827 Il s'agit d'un homonyme du célèbre rabbin et écrivain Abraham Joshua Heschel (1907-1972). L'archiviste du YIVO, est, selon un article paru dans le *YIVO News - Yedies fun YIVO*, No. 189, hiver 1999 « YIVO Launches Zamler Project in Hasidic Communities », un habitant de Brooklyn ayant étudié dans des *yeshivot* (écoles talmudiques) et conduit des travaux de terrains, notamment sur les publications littéraires, dans le monde juif religieux en particulier hassidique.

828 « Zamler Project in Hasidic Communities », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2000, vol. 190.

ces noms sont perpétués, ils dissimulent néanmoins « la lutte des *rebes* et de leurs groupes d'adeptes survivants à rassembler une nouvelle cour dans l'Amérique post-Shoah⁸²⁹ ».

Avec les rééditions de Stambler, par la circulation des disques, ces sons et ces histoires de communautés en partie détruites, en partie relocalisées par l'immigration, atteignent d'autres espaces et d'autres publics. Les archives de Stambler elles-mêmes se trouvent dispersées, comme on l'a vu, et ce n'est pas une exception, entre plusieurs lieux d'archive. Il est intéressant de noter que de nouveaux travaux de terrains dans les territoires culturels et musicaux des hassidim ont été entrepris dans les dernières années⁸³⁰.

6 Les projets de collecte notables hors du YIVO

Il faut ici mentionner quelques projets de collecte de terrain hors du YIVO, tel que l'entreprise de collecte de Meir Noy (1922-1998), musicien, compositeur et collecteur de chanson israélien né en Galicie. Sa collection, qui se trouve à la Bibliothèque Nationale d'Israël, inclut environ 50 000 chansons en hébreu (dont le catalogue sous forme de cartes a été numérisé) et 30 000 chansons en yiddish⁸³¹. La Bibliothèque Nationale d'Israël possède une vaste archive sonore et un Centre de Recherche en Musique Juive (Jewish Music Research Center), créé en 1964 à l'Université hébraïque de Jérusalem par Israel Adler, en conjonction avec le département de musique de la Bibliothèque nationale⁸³².

Un autre projet important de collectes de chansons yiddish, *The Archives of Historical and Ethnographic Yiddish Memories* (Les archives des mémoires historiques et ethnographiques yiddish), dont l'acronyme « AHEYM » signifie « retour au foyer », est un projet linguistique et

829 Jonathan Boyarin, *Storm from Paradise: The Politics of Jewish Memory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992, p. 4.

830 Voir notamment les travaux d'Asya Schulman, Jeremiah Lockwood, Mark Kligman, Gordon Dale et Jessica Roda, et Valentina Gaddi.

831 Gila Flam, *About - Meir Noy collection*, <https://web.nli.org.il/sites/nli/english/music/personalmusicwebs/noy-collection/pages/about.aspx>, consulté le 19 janvier 2021.

832 Philip V. Bohlman, « The Archives of the World Centre for Jewish Music in Palestine, 1936-1940, at the Jewish National and University Library, Jerusalem » dans Israel Adler, Bathja Bayer et Eliyahu Schleifer (eds.), *Yuval. Studies of the Jewish Music Research Centre, Volume V, The Abraham Zvi Idelsohn Memorial Volume*, Jerusalem, The Magnes Press, The Hebrew University, 1986, p. 238-264 ; Edwin Seroussi, « Music: The "Jew" of Jewish Studies », *Jewish Studies*, 2009, vol. 46, p. 3-84.

d’histoire orale qui « inclut des interviews en yiddish avec environ 350 personnes, dont la plupart sont nées entre les années 1900 et 1930, conduites en Ukraine, Moldavie, Hongrie et Slovaquie⁸³³ », totalisant 600 heures d’interviews. Dirigé par Dov-Ber Kerler et Jeffrey Veidlinger, le projet est aujourd’hui abrité à l’Université d’Indiana aux États-Unis, est préservé et numérisé par les Archives de Musique Traditionnelle. Il est possible de consulter le catalogues et les enregistrements de cette impressionnante collection sonore en ligne⁸³⁴.

Le travail effectué par Zisl Slepovitch et son professeur la musicologue Nina Stepankaya (1954–2007) en Biélorussie a donné lieu au programme musical « Trip to Yiddishland ». Zisl Slepovitch collabore actuellement avec les Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies à l’Université de Yale, comportant aussi une importante collection d’histoire orale incluant des chansons.

On mentionnera aussi ici brièvement le très important Yiddish Book Center Wexler Oral History Project, dirigé par Christa Whitney, qui depuis 2010 a enregistré plus de 1000 interviews vidéos en studio ou sur le terrain auprès de « locuteurs natifs du yiddish, de musiciens klezmer de renommée internationale, de grand-mères, de descendants d’écrivains yiddish, d’étudiants et plus encore⁸³⁵ ».

D. Autres collections : résultats d’inventaire

Par manque de place et de temps, nous ne ferons que survoler des parties des archives sonores néanmoins importantes, composées comme on l’a vu d’archives radiophoniques, mais aussi d’histoires orales. Depuis mon arrivée dans les archives sonores en avril 2016, j’ai entrepris de faire l’inventaire des documents sonores se trouvant dans les archives sonores du YIVO, qui a débouché sur la création d’un guide de recherche en ligne⁸³⁶ (« *Libguide* »). Les collections

833 *AHEYM Project*, <https://libraries.indiana.edu/ahey-project>, 5 août 2019, (consulté le 21 février 2021).

834 *Archives of Traditional Music - Collection Browser*, <http://eviada.webhost.iu.edu/atm-subcollections.cfm?sID=69&pID=162>, (consulté le 21 février 2021).

835 *Oral Histories | Yiddish Book Center*, <https://www.yiddishbookcenter.org/collections/oral-histories>, (consulté le 21 février 2021).

836 Eléonore Biezunski, *LibGuides: Collection Guide: The Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings: Introduction*, https://libguides.cjh.org/YIVO_SoundArchive/About, (consulté le 12 juillet 2020).

présentées ci-dessous ne sont qu'un échantillon de ce qu'on peut trouver dans les archives sonores.

1 Histoire orale et histoire institutionnelle

Des témoignages ayant trait à la Shoah sont présents, notamment dans une collection telle que les « *Eyewitness Accounts of the Holocaust Period* » [RG 104] (témoignages de la Shoah), dont certains ont été collectés entre 1945 et 1948 dans des camps de personnes déplacées, tandis que d'autres proviennent d'un projet du YIVO conduit en collaboration avec Yad Vashem en 1954, ou encore d'autres témoignages acquis par le YIVO au fil des décennies, par exemple par la Commission Historique Juive en Pologne et le Congrès Juif Mondial, Section Hongroise. Ces collections sont numérisées sous forme de CD.

La collection d'histoire orale du *Labor Movement* fut un projet mené par le YIVO sous la direction de Moses Kligberg en 1963 sur l'histoire des communautés juives aux États-Unis, mettant particulièrement l'accent sur l'histoire des mouvements sociaux depuis le tournant du 20e siècle jusqu'au New Deal. Parmi ces archives, on peut par exemple entendre le témoignage de Pauline Newman, native de Lituanie qui avait travaillé pour la Triangle Shirtwaist Factory. Elle raconte les souvenirs de son expérience dans cette compagnie, tristement connue pour l'incendie d'un de ses ateliers qui coûta la vie à 146 jeunes travailleuses le 25 mars 1911. Cet événement suscita une telle émotion qu'il engendra des mouvements sociaux qui débouchèrent sur des réformes dans le droit du travail, notamment concernant la sureté des travailleurs, et qui est toujours commémoré aujourd'hui⁸³⁷.

837 On peut citer, parmi d'autres, la création de la compositrice Julia Wolfe, lauréate du prix Pulitzer, inspirée de la tragédie de l'incendie du Triangle Shirtwaist Factory, pour laquelle elle avait effectué des recherches dans les archives sonores du YIVO. Tom Huizenga, *Tragic Fire Sparks Julia Wolfe's Latest Look At American Labor History*, npr.org, 26 août 2019, <https://www.npr.org/sections/deceptivecadence/2019/08/26/747034731/tragic-fire-sparks-julia-wolfes-latest-look-at-american-labor-history>, consulté le 21 février 2021.

The YIVO Institute for Jewish Research, Jews for Racial and Economic Justice
and the Jewish Labor Bund present

From Generation to Generation: A Celebration of the 100th Anniversary of the Jewish Labor Bund

Fun Dor Tsu
Dor

פון דור צו
דור



EXHIBIT



The Story of the Jewish Labor Bund: 1897-1997

A documentary history of the Bund in photographs, documents, video and posters curated by the YIVO Archives. At the Bronfman Center for Jewish Student Life at NYU, 7 East 10th Street (between University Place and 5th Ave.) Gallery Hours Monday–Thursday 8am–10pm, Friday 8am–4pm, Saturday 9am–7pm. Information 212-998-4114.

January 20–March 1, 1998 Opening: Tues., Jan. 20, 6–8pm

In Love and In Struggle: The Musical Legacy of the Bund



CONCERT

Adrienne Cooper, Zalmen Mlotek, *Di Goldene Keyt*/The Yiddish Chorale and the Workmen's Circle Chorus present a musical exploration of the vast Jewish labor song repertoire as it developed in Yiddish from 1880–1945 in Eastern Europe and the Americas. At The Great Hall at Cooper Union, 7 East 7th Street (between 3rd and 4th Aves., near Astor Place) Tickets \$12/\$8 seniors and students. Tickets sold at door. Box office open from 2pm day of show.

January 25, 1998
Sunday, 3pm

CONFERENCE



In Gerangl: Activist Legacies of the Bund

10am: Tour of the YIVO Bund Exhibit at the Bronfman Center.

12–5pm: A conference exploring the history and legacies of the Bund for today. Speakers will include Abraham Brumberg, Paul Buhle, Jack Jacobs, Melanie Kaye/Kantrowitz, Irena Klepfisz, Gail Malmgreen and Alisa Solomon.

Also featured will be a performance by the Living Traditions/KlezKamp Youth Theater Workshop directed by Jenny Romaine. At the Great Hall at Cooper Union, 7 East 7th Street (between 3rd and 4th Aves., near Astor Place)

Sunday, March 1, 1998

To Cooper Union by Subway: Take R or N to 8th Street or #6 (Lexington Local) to Astor Place.

For Information: Call YIVO 212-246-6080 or
Jews for Racial and Economic Justice 212-964-9210

Illustration 27: Flyer: *From Generation to Generation: A Celebration of the 100th Anniversary of the Jewish Labor Bund* (20 janvier - 1er mars 1998). Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

Les archives du Bund⁸³⁸, le parti socialiste juif de Pologne, qui se trouvent au YIVO, ont été arrangées par mon cher collègue, l'archiviste Leo Greenbaum. Elles contiennent 250 bandes magnétiques et 70 cassettes audio, incluant des enregistrements de discours, notamment par des écrivains yiddish tels que Chaim Grade et I. B. Singer, ainsi que des performances musicales, notamment chorales. Le centenaire du Bund avait du reste donné lieu à une série d'événements, dont un grand concert qui avait eu lieu le 25 janvier 1998 au Great Hall de New York's Cooper Union, et qui avait inspiré la production d'un disque compact intitulé *In Love and In Struggle*⁸³⁹, composé de « chants de travailleurs sur les thèmes de l'exploitation, de la lutte, des manifestations, et de l'espoir⁸⁴⁰ ». Les festivités incluaient un projet théâtral mené par Jenny Romaine avec des adolescents, commencé à KlezKamp (elle avait créé un atelier théâtral à KlezKamp car il n'existait pas de programme pour les jeunes, où elle avait développé une méthode d'enseignement à partir des archives). Pour former le répertoire du concert, la chanteuse Adrienne Cooper avait notamment utilisé des enregistrements provenant de la collection de Ben Stonehill⁸⁴¹.

La collection du Bund, créée en 1899 à Genève, va être numérisée dans les prochaines années grâce à un financement initial d'Irene Pletka, vice-chair du Conseil d'administration du YIVO, et présidente de la Fondation Kronhill Pletka. Le projet de numérisation inclut approximativement 40 mètres linéaires de matériau, 15 000 photographies, les documents officiels de l'organisation, mais aussi une importante correspondance avec des personnalités notables tels que Emma Goldman, Albert Einstein, Eleanor Roosevelt, ainsi que des périodique du Bund écrits dans le ghetto de Varsovie (1940-1942)⁸⁴².

Les archives du Yidisher Kultur Farband (YKUF), une organisation pour l'avancement de la culture juive laïque en yiddish orientée à gauche, fondée en 1937 au Congrès Mondial pour la Culture Juive à Paris, contient 10 bandes magnétiques et 50 cassettes.

838 Voir note 160.

839 Zalmen Mlotek et al., *In Love and In Struggle The Musical Legacy of the Jewish Labor Bund*, New York, YIVO Institute for Jewish Research, 1999.

840 « 'In Love and Struggle' CD Highlights Musical Legacy of Jewish Labor Bund », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, No. 188, Summer 1999. 6p.

841 Jenny Romaine, « Activities 1997 », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 12 nov. 1997.

842 Irene Kronhill Pletka, *YIVO Honoree, Announces \$1 Million Gift at the YIVO Institute for Jewish Research Gala*, <https://yivo.org/Pletka-Press-Release>, (consulté le 13 février 2021).

On trouve aussi comme on l'a déjà vu de nombreuses archives personnelles de leaders politiques, de yiddishistes, d'universitaires, d'artistes, de présentateurs d'émissions de radio, de gens de théâtres, qui parfois se recoupent (par exemple l'enregistrement d'une personnalité théâtrale invitée à la radio peut se trouver tantôt dans les archives radiophoniques, tantôt dans les archives privées de cette personnalité). Les archives ayant trait au théâtre comme à la radio aux États-Unis révèlent les contradictions de l'identité en transformation d'une communauté yiddishophone immigrante – sur plusieurs générations, dans un contexte où les programmes radio n'étaient pas contrôlés par le pouvoir gouvernemental. Et encore une fois, c'était dans ces marges fragiles, dans ces imperfections des interprétations de « Star-Spangled Banner » par des chanteurs yiddish aux accents non dissimulables, que se les auditeurs venaient savourer ce « chœur cacophonique, qui faisait retentir les limites poreuses de leurs communautés⁸⁴³ ».

2 Archives radiophoniques

En effet, la radio, amplificateur puissant pour les immigrants juifs de « négociations sur la culture, la langue et la communauté⁸⁴⁴ », donne à entendre « les sons d'une communauté en conversation avec elle-même⁸⁴⁵ ».

Le YIVO avait sa propre émission de radio de 15 minutes par épisode sur la chaîne juive WEVD entre 1963 et 1976⁸⁴⁶. Cette collection a été numérisée et mise en ligne par Matt Temkin en dans les années 2012-2014. Selon Matt Temkin, « ces émission de radio présentent les projets et les activités académiques du YIVO dans le monde yiddish⁸⁴⁷ ». Un catalogue détaillé de cette collection permet de connaître le contenu de chaque émission. Par exemple, l'émission du 27 septembre 1964 animée par Sheftl Zak présentait un extrait du discours d'ouverture de Max Weinreich à la conférence de recherche sur la participation juive dans le mouvement pour le

843 Ari Y. Kelman, *Station Identification: A Cultural History of Yiddish Radio in the United States*, First edition., Berkeley, University of California Press, 2009, p. 2.

844 *Ibid.*, p. 14.

845 *Ibid.*

846 WEVD on Apple Podcasts, <https://podcasts.apple.com/us/podcast/wevd/id724785918>, (consulté le 12 juillet 2020).

847 Matt Temkin, « Proposal to turn YIVO WEVD Radio show into a podcast », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100.

progrès social, tenue du 10 au 13 septembre 1964, au Carnegie Recital Hall. Les archives du pionnier de la télévision de l'après-guerre aux États-Unis Gary Wagner contient de très nombreuses cassettes vidéo et bandes audio, et fait aussi l'objet d'un projet de numérisation.

Les archives de Zvee Scooler (RG 1262), qui était à la fois acteur et homme de radio, qui avait notamment fait partie du Théâtre d'Art Yiddish de Maurice Schwartz à New York entre 1921 et 1946, et animé la « Forward Hour » sur WEVD de façon hebdomadaire de 1934 à sa mort, contiennent entre autres 40 bandes magnétiques⁸⁴⁸.

3 Archives théâtrales

Les archives de la chercheuse Nahma Sandrow (RG 1567) sur le théâtre, comprenant 50 cassettes renfermant notamment des interviews effectuées pour l'écriture de son livre pionnier sur le théâtre yiddish *Vagabond Stars*, avec des personnalités de la scène théâtrale telles que Jacob Ben-Ami, Jacob Kalich et Molly Picon, Shimon Dzigan, Pesach Burstein, Jacob Jacobs, Herman Yablokoff, Sheftl Zak, Zvee Scooler, et d'autres.

La collection de théâtre yiddish (RG 118) comprend quelques bandes magnétiques incluant des performances par des membres du Théâtre Juif d'État Esther Rokhl Kaminska de Varsovie. Il s'agirait d'enregistrements produits dans les années 1950 pour la radio étrangère, et probablement jamais diffusés en Pologne. Numérisée, cette collection a été partiellement mise en ligne sur la page des archives sonores du YIVO sur le site Internet Archive (archive.org)⁸⁴⁹.

Les archives du poète, chansonnier, folkloriste, linguiste, dramaturge, journaliste, professeur de yiddish et collectionneur de livres Wolf Younin (1908–1984) [RG 1971], qui a aussi été le mentor d'Adrienne Cooper, contiennent 185 bandes magnétiques et quelques cassettes audio.

848 Jonathan Boyarin a récemment présenté une conférence lors du Festival Yiddish New York en décembre 2020 intitulée « Gor Nisht: Zvee Scooler Makes Much Ado Out Of Nothing ». En voici un extrait de la description : « Pendant des décennies, les ondes radio de WEVD (« la radio qui parle votre langue ») ont été grâciées par les monologues brillants de la personnalité radiophonique Zvee Scooler, présenté comme le maître des rimes – Der Grammeister ».

849 <https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Max+and+Frieda+Weinstein+Archive+of+YIVO+Sound+Recordings%22> (consulté le 14 février 2020).

Et la liste continue révélant, à chaque tournant d'étagères, derrière chaque couvercle de boîtes, des fragments d'univers, des œuvres, de nouveaux microcosmes sociaux, artistiques, littéraires, politiques, saisis dans la grande histoire. Et, pour prendre soin de ces trésors permettant de retrouver le fil des narrations du passé, les archivistes reçoivent, relogent, classent, décrivent ces documents, les présentent au public, aux potentiels financeurs de projets, assurent leur accès, et servent ainsi de lien entre ce savoir à reconquérir et les chercheurs. Les archives fonctionnent alors comme un pont entre le passé, le présent et le futur.

CONCLUSION :

L'archive comme promesse

L'archive étudiée dans cette thèse nous a plongé, par sa nature même, dans une dialectique complexe entre histoire et mémoire qui ouvre sur des enjeux de formation de communautés et d'identités au présent. Comme le suggère Jonathan Boyarin, « la mémoire n'est ni quelque chose qui préexiste de façon dormante dans le passé, ni une projection du présent, mais un potentiel pour une collaboration créative entre la conscience présente et l'expérience ou l'expression du passé⁸⁵⁰ ». Lorsque Pierre Nora définit les lieux de mémoire, et on peut certainement considérer l'archive comme tel, il met en avant leur dimension ethnographique complétant leur caractère historiographique, dans la mesure où leur cartographie est non seulement spatiale et sociale, mais aussi celle d'une géographie mentale⁸⁵¹.

En montrant le lien entre la création d'archives sonores et le phénomène d'un renouveau musical, comme nous l'avons fait dans la troisième partie de ce travail, nous dépassons l'idée de l'archive comme seul lieu de préservation documentaire. Nous avons établis, à travers la présentation des sources permettant de reconstituer les événements entourant la création des archives sonores du YIVO, que les archives peuvent être envisagée aussi comme « un site d'imagination, de créativité et de production, (...) un site qui incorpore des suppositions variées sur les types de connaissance et sur ce qu'il est possible de savoir, qui sont fondamentales à la façon dont les individus et les sociétés se pensent, revivent leurs passés, et envisagent leurs futurs⁸⁵² ». En effet, les *klezmerim* ayant fondé les archives sonores du YIVO à partir des années 1970 ont presque d'un même geste ravivé la musique klezmer, et généré un mouvement culturel (ou parfois contre-culturel) en se projetant dans un avenir qui avait besoin d'incorporer des connaissances du passé, utilisant les archives comme « base d'identités du présent [permettant] de possibles imaginaires de communautés dans le futur⁸⁵³ ».

850 Jonathan Boyarin, *Remapping Memory: the Politics of Timespace*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 22, note 22 : « [M]emory is neither something preexistent and dormant in the past nor a projection from the present, but a potential for creative collaboration between present consciousness and the experience or expression of the past ».

851 Pierre Nora (ed.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997, vol. 3, p. 15.

852 F. X. Jr. Blouin et W. G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory*, op. cit., p. vii.

853 C. Hamilton et al. (eds.), *Refiguring the Archive*, op. cit., p. 9.

Cette approche des archives nous a permis de jeter une lumière plus vive sur la vitalité jaillissant d'un lieu, les archives, perçu comme inerte, voir mort, mettant en abyme les représentations autour de la culture yiddish elle-même, oscillant entre le moribond et le subversif. Et quoi de plus vivant que la subversion ?

À travers la démonstration du rôle crucial des acteurs des archives dans la deuxième partie de cette thèse, qu'ils soient archivistes, usagers, ou récepteurs des œuvres créées à partir des archives, s'est révélé non seulement l'aspect essentiel de la communauté gravitant autour des archives, mais aussi la pertinence de l'archive pour réinventer le présent et penser le futur. En effet, pour Derrida, « [...] la question de l'archive n'est pas [...] une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas *déjà* au sujet du *passé*, un *concept archivable de l'archive*. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain⁸⁵⁴ ». Tout comme le savoir historique ne se déploie pleinement que dans le futur du « présent dans le passé », la signification de l'archive comme élément du passé ne peut se révéler que « dans le temps à venir⁸⁵⁵ ». Derrida qualifie cette tension temporelle qui anime le rapport à l'archive de « messianicité spectrale⁸⁵⁶ », qui lie le concept d'archive « comme la religion, comme l'histoire, comme la science même, à une expérience très singulière de la promesse⁸⁵⁷ ».

L'idée de promesse avancée par Derrida – laissons pour l'instant de côté l'idée de « messianicité spectrale » qui trouve de multiples échos dans le champ de la musique juive – résonne particulièrement dans le contexte de la création des archives sonores qui, comme on l'a vu dans la deuxième partie de cette thèse, répondait, au début des années 1980, au souhait de jeunes musiciens de retrouver la musique de leurs ancêtres. Ce désir de se réappropriier la musique traditionnelle de leurs origines par des Juifs d'Europe de l'Est a été analysé comme un mouvement de « renouveau » (en anglais, *revival*). Dans le sillage du musicien et folkloriste Michael Alpert et d'autres, nous avons préféré ici le terme de « revitalisation », qui implique, si l'on se réfère à la caractéristique proposée dès les premières lignes du *Oxford Handbook of Music*

854 J. Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p. 60.

855 *Ibid.*, p. 60.

856 *Ibid.*, p. 60.

857 *Ibid.*, p. 60.

Revival, « un effort de présenter et promouvoir une musique dont la valeur est conférée par le fait qu'elle soit ancienne ou historique et généralement perçue comme menacée ou moribonde⁸⁵⁸ ».

Dans le cadre particulier d'une culture – la culture yiddish – dont l'espace de référence a été détruit par l'extermination des Juifs d'Europe, nous avons pu observer comment les archives comme territoire permettent, comme le suggère Henry Sapoznik, un voyage dans le temps – tout en devenant un espace dépositaire de savoir, de culture, garant de transmission. Si les archives englobent les traces du passé, elles fonctionnent aussi comme un lieu vivant au présent et ouvert sur l'avenir, au niveau documentaire lui-même, mais aussi au-delà, à travers ce qui est produit à partir d'elles, comme des émissions documentaires, et les œuvres d'art – autant picturales, cinématographiques, musicales, théâtrales, dansées.

Revival, revitalisation, renouveau, renaissance – cette terminologie a déjà été abondamment discutée, notamment par Barbara Kirshenblatt-Gimblett⁸⁵⁹, et nous l'avons réexaminée ici au regard de l'histoire des archives sonores du YIVO, au fil de relocalisation et délocalisation, de décontextualisation en recontextualisation, de « territorialisation », « déterritorialisation » et « re-territorialisation⁸⁶⁰ ». La phase qui clôt ce parcours qualifiée de « *post-revival* » (post-renouveau) correspond à l'étape suivant ces efforts de revitalisation qui ont abouti à « l'établissement de nouvelles sous-cultures et de groupes d'affinité » ou à l'absorption par la culture dominante⁸⁶¹.

En se référant à différentes échelles de temps et d'espace, nous avons analysé comment ces dynamiques de création d'archives ont été le fruit de transferts culturels, manifestes dans la déterritorialisation inhérente à l'archive par les mouvements des documents particuliers la constituant. Le passage des « médiations humaines aux médiations associées à des livres ou à des archives⁸⁶² » qui, selon Michel Espagne implique la rencontre entre la question des transferts culturels et celle de la mémoire, débouchent sur des formes d'acculturation, mais aussi sur des

858 Caroline Bithell et Juniper Hill, « An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change » dans *The Oxford handbook of music revival*, New York, Oxford University Press, 2014, p. 3.

859 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, « La renaissance du Klezmer : Réflexions sur un chronotope musical », *Cahiers de littérature orale*, 1998, n° 44, p. 229-230 ; B. Kirshenblatt-Gimblett, « Sounds of Sensibility », *Judaism*, 1998, vol. 47, p. 49-79.

860 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit, 2013 ; François Dosse, « Vers une géophilosophie : Les apports de Foucault et de Deleuze-Guattari pour penser avec l'espace », *Géographie et cultures*, 1 décembre 2016, n° 100, p. 15-28.

861 C. Bithell et J. Hill, « An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change », *art. cit.*, p. 4.

862 Michel Espagne, « La notion de transfert culturel », *art. cit.*, p. 2-3.

processus de renforcement des identités. D'où l'importance d'établir l'histoire des bibliothèques ou des archives dont « les modes d'organisation [...] tendent à conforter les identités⁸⁶³ ». Comme on l'a montré, le YIVO, comme bien d'autres archives, a été organisé selon un principe national, puisque sa création en tant qu'institut académique s'est opérée dans un contexte complexe de revendication nationale explicite (notamment le « nationalisme diasporique »), dont les présupposés idéologiques ont évolué au fil du temps et des conjonctures changeantes, notamment de migrations dans des espaces aux frontières parfois mouvantes.

L'archive fait se rencontrer des espaces-temps, et comme nous l'avons vu, le document sonore d'une façon qui lui est bien singulière. Chaque document d'archive est à lui seul un « chronotope » encapsulant les contextes enchevêtrés de sa naissance, provoquée tantôt par une démarche particulière, généralement intentionnelle, tantôt par des processus culturels organiques. Nous avons pu observer ici la miraculeuse sauvegarde et le déplacement dans d'autres lieux et d'autres temps de l'archive, qui se transforme alors en fragment de ce contexte, offrant une clé de son déchiffrement, donnant accès à un moment d'histoire qui, selon les mots de Bernard Lepetit, « contient la totalité de ses harmoniques ; il comprend la définition de l'ensemble de sa structure historique⁸⁶⁴ ». Et si les archives sont tournées vers le futur, les archives sonores du YIVO le sont peut-être encore davantage, car, comme le formule V. Jankélévitch, sur une de ses composantes principales qui est ici notre objet, la musique « n'agit pas directement sur les choses pour les transformer, mais [...] prête une voix au passé impuissant et à l'irréversibilité malheureuse, la musique a le devenir pour dimension naturelle [...]⁸⁶⁵ ». Ineffable, elle « exprime l'inexprimable, le Je-ne-sais-quoi et le Presque-Rien qui donnent du sens à la vie lorsqu'elle atteint sa limite⁸⁶⁶ ».

863 *Ibid.*

864 Bernard Lepetit, « Histoire des pratiques, pratiques de l'histoire » dans Bernard Lepetit (ed.), *Les Formes de l'expérience: une autre histoire sociale*, Paris, A. Michel, 1995, p. 28.

865 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, 1983, p. 375.

866 *Ibid.*

Archives en transmutation : *gilgulim*

Ce qui nous est apparu avec une acuité de plus en plus grande au fil de cette étude est le caractère éminemment vivant des archives. Les archives comme lieu social où se construit une communauté, des archives comme processus de création d'un espace fait de documents dont l'assemblage n'est pas « 'une construction statique et stable mais plutôt un concept fluide qui change selon les interactions des archivistes et des utilisateurs' (Lane et Hill 2010, 9, notre traduction). Par conséquent, les archives ne se réalisent pleinement que dans leur exploitation⁸⁶⁷ ». Cette dimension de l'archive, abordée dans la troisième partie de ce travail, pourrait occuper une place bien plus grande dans de futurs travaux et présente une grande abondance de matière. Cette sorte d'« intertextualité » ricoche à l'infini, dans la mesure où les nouvelles œuvres sont créées non seulement dans un jeu de référence aux archives, mais engendrent aussi de nouvelles archives, prises dans de nouveaux contextes qui en transforment à la fois la nature et l'impact : nouveaux supports technologiques et moyens de production, nouveaux réseaux, nouvelles voies de transmission, et toujours, l'histoire en mouvement. Les projets collaboratifs mentionnés sur l'effet de ricochet du renouveau musical juif en Russie du début du 20^e siècle dans le présent sont absolument indissociables du contexte de la pandémie qui a frappé le monde en 2020.

Le violoniste Craig Judelman, retenu par les confinements européens en pleine tournée avec sa compagne la chanteuse Sasha Lurje en Écosse, chez Michael Alpert (multi-instrumentiste phare du renouveau, NEH Fellow et traducteur de Beregovski), a voulu ouvrir leurs conversations à la communauté de ceux qui pouvaient s'y intéresser et y apporter quelque chose. C'est ainsi qu'il a créé un groupe facebook « Beregovski Online Forum » et a organisé une série de tables rondes « zoom » sur le répertoire collecté et étudié par Beregovski et ses rééditions avec des spécialistes. Les archives de ces tables rondes sont hébergées sur le site du Klezmer Institute, organisation créée en 2018 par Christina Crowder, Clara Byom et Zev Feldman visant à l'étude, la préservation et à la diffusion de la « culture expressive ashkénaze ».

⁸⁶⁷ Yvon Lemay, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » dans Anne Klein et Yvon Lemay (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique*. Cahier 1, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), 2014, p. 12. Ils citent ici : Lane, Victoria et Jennie Hill. 2010. « Where do we come from? What are we? Where are we going? Situating the archive and archivists ». In *The Future of Archives and Recordkeeping : A Reader*, sous la dir. de Jennie Hill, 3-22. Londres : Facet Publishing.

En parallèle, la violoniste londonienne Ilana Cravitz, auteure notamment d'un manuel de violon klezmer⁸⁶⁸ a lancé un projet international impliquant 35 violonistes et visant à explorer, revisiter, enregistrer et partager les morceaux d'un volume non publié de *nigunim* (mélodies sans paroles) collectés par Beregovski (le 4^e volume resté non publié jusqu'à ce jour). En plus de cela, chaque participant était programmé dans une série de concerts « zoom » quotidiens « A Nign A Day », diffusés en live sur facebook et archivés sur youtube visant à présenter ce matériau, et d'autre⁸⁶⁹. J'ai moi-même eu l'honneur de participer à ce projet en tant que violoniste.

Ce projet a incité l'accordéoniste Ilya Shneyveys à créer un tableur google, provisoirement intitulé avec humour « Beregovski and the City », afin de collectivement recouper les sources des morceaux collectés pas M. Beregovski, qu'ils soient publiés sous forme imprimée, partie des manuscrits de Beregovski, ou sous forme d'enregistrements sonores, aussi bien des enregistrements historiques que contemporains. Des membres de la communauté klezmer ont contribué à cette initiative, notamment le bibliothécaire et chercheur Daniel Carkner (auteur ou contributeur de nombreuses fiches Wikipédia sur des figures historiques du klezmer et de la chaîne youtube « classicklezmer⁸⁷⁰ », ressource quasi incontournable d'enregistrements klezmer historiques).

Inspirée par ces initiatives, j'ai initié un groupe de lecture (*leyenkrayz*), motivée par l'envie de ne pas lire seule l'article de Moyshe Beregovski en yiddish *Yidishe klezmer, zeyer shafn un shteyger*, (Moscou, Literarisher Alamanakh « Sovetish », 1941). Après avoir suggéré l'idée sur le groupe facebook créé par Craig Judelman, j'ai été immédiatement rejointe par un groupe d'enthousiastes, dont David Zakalik, biologiste à Cornell University, mais surtout musicien, compositeur passionné de klezmer et traducteur yiddish qui s'est porté volontaire pour accueillir les réunions zoom, ainsi que de taper au fur et à mesure notre traduction collective, et Uri Schreter, doctorant en musicologie à Harvard qui a pris l'initiative de tenir journal de nos discussions (provisoirement intitulé « glossaire »), notamment celles portant sur des termes particulier, ou des thèmes abordés par Beregovski qui avaient déclenché des conversations au sein du groupe.

868 Ilana Cravitz, *Klezmer Fiddle. A how-to guide*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2008.

869 *Global Klezmer String Project*, <https://www.ilanacravitz.com/strings.htm>, consulté le 29 juin 2020.

870 https://www.youtube.com/channel/UC_ApePMbiaXAXDtfovmH7Gg consulté le 5 janvier 2021.

Le caractère collégial de ces rencontres virtuelles a attiré et fidélisé au fil des mois un groupe incluant à la fois parmi les plus grands spécialistes du klezmer et de la musique juive et des amateurs passionnés dont la présence pouvait être motivée par la seule curiosité. Mark Slobin, Michael Alpert, Hankus Netsky, Adrienne Greenbaum, Jordan Hirsch, Craig Judelman, Ilana Cravitz, Ilya Shneyveys, Sasha Lurje, Jeremiah Lockwood – et d’autres, musiciens ou yiddishistes tels que Sandra Chiritescu (qui a aussi participé à la mise en forme d’une bibliographie au sein de ce travail), Hannah Ochner, Gerry Tenny, Adah Hetko, Vladimir (Reuven) Zaslavski, pour ne citer qu’eux, ont tous contribué par leurs connaissances aux discussions du groupe permettant d’éclairer le texte qui nous rassemblait. Les près de 30 séances dominicales en 2020 – au cours desquelles nous avons terminé la lecture de ce premier article – n’ont jamais vu moins de 12 à 15 participants, et au début de 2021, le groupe oscillait entre 20 et 25 participants hebdomadaires. Une traduction en anglais par Michael Alpert de la version russe de cet article a été publiée dans la réédition de l’ouvrage de Beregovski par Kurt Bjorling, *Jewish Instrumental Folk Music: The Collections and Writings of Moshe Beregovski*, Evanston, IL, 2015.

Nous avons ensuite entamé la lecture ardue de l’article (dont une copie se trouve au YIVO, mais autrement difficile d’accès et dont le clarinettiste et professeur à l’Université de Virginie Joel Rubin avait une copie scannée à partir de laquelle nous travaillons) « Tsu di ufgabes fun der yidisher muzikalisher folkloristik » publié en 1932 à Kiev, dans l’espoir que notre traduction collective apportera une pierre à l’édifice de la connaissance de la musique klezmer. En parallèle, la conversation autour des sources de la musique juive, des différentes versions de morceaux et de leurs circulation d’une tradition à l’autre et autre est restée animée pendant de nombreux mois dans un « chat » privé facebook (intitulé « Reading Beregovski in Yiddish ») que j’avais créé au moment du début de la *Beregovski leyenkrayz*.

Un autre projet majeur en cours de construction est le *Kiselgof-Makonovetsky Digital Manuscript Project* (KMDMP) du Klezmer Institute, mené par Christina Crowder, qui m’a invitée à faire partie de l’équipe. Suite à la mise en ligne des manuscrits de la collection Kiselgof-Makonovetsky, des cahiers originaux de l’expédition An-Sky retrouvés à la Bibliothèque Nationale d’Ukraine Vernadsky, le projet vise à engager la communauté klezmer afin de numériser ces partitions manuscrites à l’aide de programmes de notation musicale, et de créer de nouveaux outils pour enrichir le potentiel de recherche à partir non seulement des métadonnées musicales mais du contenu musical des manuscrits. Cette partie du projet, intitulé le « Klezmer

Archive Project », a obtenu à la fin de l'année 2020 une bourse de \$50,000 du *National Endowment for the Humanities* (un programme fédéral états-unien et hautement compétitif) pour mener à bien les recherches préliminaires visant à la conceptualisation et la conception future de ces outils informatiques. Un premier « *International Kiselgof Community Digitization* » a eu lieu les 16-17 janvier 2021, mobilisant environ 150 participants, dont près de 50 modérateurs et aboutissant à la numérisation d'environ 10 % de la collection et à la transcription d'une partie du catalogue en yiddish établi par Beregovski, tout en soulevant une multitude de questions – tantôt de détails de déchiffrement de manuscrit, tantôt de structure de données et de principes d'organisation du travail en commun – discutées de façon collégiale. À la mi-février, plus de 250 morceaux avaient été numérisés, notamment grâce au travail de Hannah Ochner, Bob Blacksberg, Judith Nemtanu Shapiro, Jutta Bogen, Christian Dawid, Daniel Carkner et Jordan Hirsch – et là encore, la conversation se déroule sur tous les fuseaux horaires sur une page facebook intitulée « MKDMP Discussion Group ».

De plus, d'autres ressources ont été créées à partir des données récoltées, tels qu'une représentation cartographique des lieux de provenance des morceaux par Gabriel Zuckerberg et un glossaire visuel compilé par Daniel Carkner, présentant des signes musicaux rencontrés dans les manuscrits, pour ne citer que celles-ci. Il existe aussi à présent une playlist youtube compilant les vidéos produites par des musiciens à partir des matériaux numérisés dans la collection⁸⁷¹.

D'autres recherches sont à signaler sur les enregistrements anciens de musique klezmer, telles que celles conduites par Joel Rubin, qui a été un des premiers à proposer des interprétations des manuscrits de M. Beregovski ; Joshua Horowitz et Cookie Segelstein, avec leur groupe Veretski Pass, nommé d'après le lieu d'origine des grand-parents de Cookie Segelstein ; Zisl Slepovitch, avec son travail avec son groupe Litvakus, et plus récemment avec la chanteuse Sasha Lurje et les archives *Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimony* à l'Université de Yale ; Yonatan Malin, qui étudie ces répertoires du point de vue musicologique à l'Université de Colorado Boulder et a collaboré avec la violoniste Alicia Svigals au projet « The Beregovski Archive » dans le cadre d'une résidence soutenue par « Archive Transformed », une résidence de création créée par David Schneer (1972-2020) permettant à des artistes et des érudits de travailler

⁸⁷¹ KMDMP *In The Wild* - YouTube, https://www.youtube.com/playlist?list=PLaidC7KC2eKmM3_BehAbfugOgY7W6M2S, consulté le 18 février 2021.

ensemble sur des projets artistiques ayant pour base des archives ; Merlin Shepherd, Jeffrey Wollock, et d'autres.

L'archive hétérotopie et chronotope, un espace d'émotion

Ce qui se dégage de l'observation et de l'analyse du processus de création et de fabrication des archives, c'est le caractère indissociable de ces processus complexes, inscrits dans leurs temps, leurs histoires, leurs communautés, leurs contraintes techniques, et des usages des archives, réels et imaginés. La conclusion de cette thèse propose d'ouvrir le champ d'exploration des multiples usages des archives qui se présentent ici encore comme une hétérotopie, espace à la fois fermé et ouvert, difficile d'accès, et qui se donne à voir et à entendre en dehors de lui-même, sur des scènes, des télévisions, des radios, des écrans de cinéma, renfermant des voix qui s'échappent à travers d'autres voix.

Le concept de chronotope nous a permis de pénétrer, à l'échelle la plus micro qu'il soit possible d'atteindre, le texte lui-même (et le rapport des textes entre eux) – musical et verbal – capté dans le son de l'archive, l'enchevêtrement des réseaux de significations opérés par les empilements de lieux et de temps décelés dans les enregistrements, car « dans la section transversale de n'importe quel présent, on trouve aussi les incrustations de nombreux passés, d'épaisseur temporelle différente (surtout dans le cas de témoignages folkloriques), qui peuvent renvoyer à un contexte spatial beaucoup plus étendu⁸⁷² ». Entrelaçant musiques, textes et sons, le contenu des artefacts, dont les quelques minutes de « lecture » n'est possible que par le biais de technologies plus ou moins éphémères et d'une culture matérielle particulière, entrechoque passé et présent, et ouvre l'analyse vers l'échelle d'un temps long modelé par des migrations et d'autres déplacements physiques entraînant des transferts culturels.

Ce rapport au temps auquel l'archive sonore nous a confronté fournit à l'artiste et au public un espace à la fois de savoir et d'émotion⁸⁷³, qui apparaît comme l'une des dimensions

872 Carlo Ginzburg, *Le sabbat des sorcières*, Paris, Gallimard, 1992, p. 34.

873 Y. Lemay et A. Klein, « Archives et émotions », *art. cit.*, p. 10.

constituantes des documents d'archives, objet en devenir ouvert à l'interprétation, et dont le sens se transforme en fonction de l'usage qui en est fait, grâce à « la rencontre entre un utilisateur, son champ de connaissances, sa culture, son univers en quelque sorte ; et le document, sa matérialité, son contexte, son contenu⁸⁷⁴ ». Cette transformation de l'archive à travers l'individualité de celui qui s'en empare, qui plus est quand cette personne est artiste, fait écho à l'idée exprimée par Adrienne Cooper sur son usage des enregistrements : « je peux écouter les enregistrements de terrain, je peux les absorber, et ensuite ils sont complètement traduits à travers moi. Ce que je vais émettre est absolument différent⁸⁷⁵ ». En effet, nous avons vu que la question de ce qui est nouveau ou ancien génère un frottement, une tension que l'on retrouve dans la définition que donne D. Ben-Amos du folklore (citant Botkin) : « Le folklore est peut-être du 'vieux vin dans des bouteilles neuves' et aussi du 'vin nouveau dans des vieilles bouteilles', mais en réalité il doit être conçu comme du nouveau vin dans de nouvelles bouteilles⁸⁷⁶ ».

La prise en compte de cette dimension créative de l'exploitation des archives nous a conduit à modifier aussi en profondeur notre approche du domaine archivistique dans son ensemble, c'est-à-dire « le cadre de référence servant à justifier l'utilité des archives, les fonctions qu'elles remplissent, l'importance des conditions d'utilisation, leur rapport à la mémoire tant individuelle que collective, la conception même des archives et de leur cycle de vie changent du tout au tout⁸⁷⁷ ». De plus, la diversité des contextes de cette création (cinéma, télévision, édition, musique, danse, théâtre, arts visuels, expositions) a révélé une dimension supplémentaire, et potentiellement constitutive du document d'archive : la pluralité, justement, de ces usages, eux-mêmes conditionnés par les conditions physiques ou numériques d'accès, et d'autre part par le rôle de guides et de facilitateurs que jouent les archivistes dans ces processus. On peut distinguer deux types d'usage des archives sonores dans les performances : d'une part l'usage de l'enregistrement d'archive lui-même (théâtre, cinéma, sample, extrait intégré à un enregistrement), et d'autre part l'étude des archives pour créer à partir du répertoire, du style, de l'esthétique sonore.

874 Anne Klein et Yvon Lemay, « L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien », *La Gazette des archives*, 2014, vol. 233, n° 1, p. 47.

875 Rita Falbel, « We Play Music/We Are Musicians/or Neither: Jewish Women Discuss Their Music », *Bridges*, Spring 1993, vol. 3, n° 2, p. 112.

876 D. Ben-Amos, « Toward a Definition of Folklore in Context », art cit, p. 5. cite B. A. Botkin, *A Treasury of American Folklore*, New York, Crown Publishers, 1944, p. xxi-xxii.

877 Yvon Lemay, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique », 2014, p. 7.

Au fil des rapports d'activité rédigés par les archivistes sur l'usage fait des archives, on peut observer la diversité des projets et des usagers, parfois célèbres, comme c'est le cas de Barbara Streisand qui avait eu recours aux archives sonores pour la préparation du film *Yentl*, Woody Allen pour son film *Zelig* en 1998, et John Williams pour *La liste de Shindler* la même année⁸⁷⁸. Dans les archives sonores du YIVO, on rencontre :

- des professionnels de radio ou télévision préparant des sujets circonscrits (par exemple un podcast sur l'incendie du Triangle Shirtwaist Factory ou, en lien, sur les femmes dans les mouvements sociaux) ;
- des chorégraphes cherchant une musique pour une pièce dansée ;
- des chercheurs dont la recherche académique repose parfois principalement sur les longues heures passées au contact de l'archive, puisant dans la profondeur linguistique, historique et sociale de la matière documentaire et produisant en retour des travaux dont l'objectif principal est de produire un savoir à partir de ces archives ;
- des directeurs musicaux de théâtre cherchant à reconstruire les partitions de comédies musicales (par exemple, la compagnie de théâtre yiddish new yorkaise Folksbiene avait eu recours aux archives sonores du YIVO pour reconstituer les arrangements de la pièce d'A. Goldfaden *Di Kishefmakherin* – La Sorcière) ;
- des acteurs cherchant à travailler des accents particuliers ;
- des musiciens qui étudient le style et élargissent leur répertoire se situent sur un spectre où ils côtoient, voire se confondent avec les universitaires, par exemple la chanteuse Sasha Lurje, Michael Alpert, les violonistes Deborah Strauss et Craig Judelman, les accordéonistes Patrick Farrell et Ilya Shneyveys, les joueurs de *tsimbl* Pete Rushefsky et Daniel Carkner, pour ne citer qu'eux. Il est en outre notable que, parmi les musiciens klezmer, il existe souvent une superposition entre savoir musical et savoir académique, de nombreux musiciens étudiant aussi la musique dans un cadre universitaire (Zev Feldman, Adrienne Greenbaum, Zisl Slepovitch, Hankus Netsky, Joel Rubin). La densité d'étudiants dans la communauté a généré une littérature académique qui semble relativement abondante par rapport à la taille de la communauté.

878 « Sound Archive Factoids », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, 8 juill. 1998.

En 1998, dans un compte-rendu sur les archives sonores, Jenny Romaine affirmait que :

« les archives sonores ont été une ressource musicale clé pour le mouvement américain et européen de renouveau de la musique klezmer, fournissant du répertoire pour les groupes novateurs tels que Kapelye, Brave Old World, le New Orleans Klezmer All-Stars, Hasidic New Wave, Pharoah's Daughter, et les Klezmatics⁸⁷⁹ ».

Quelques années plus tard, Lorin Sklamberg allait même plus loin : « ce n'est pas exagéré de dire que le 'renouveau du klezmer' des vingt-cinq dernières années n'aurait pas eu lieu sans les documents se trouvant dans les archives sonores du YIVO⁸⁸⁰ ».

Au vue du succès de cette revitalisation, on peut sans aucun doute situer notre époque dans une phase de post-renouveau (« *post-revival* »), caractérisée « en premier lieu par la reconnaissance qu'une tradition ravivée s'est établie solidement dans un nouveau contexte où elle ne peut plus être décrite comme moribonde ou menacée, et donc n'a plus besoin d'être sauvée⁸⁸¹ ». Cette phase dite de post-renouveau est aussi marquée par des explorations sonores en terme de textures, de mélange de styles et de répertoires. Et on assiste clairement à un bourgeonnement de nouvelles compositions, qu'elles soient chantées ou instrumentales, qui mériteraient de faire l'objet d'un travail spécifique. Le terme « post-renouveau » permet de « reconnaître l'impulsion originale du renouveau et d'identifier une nouvelle culture musicale ou sociale qui appartient à son héritage⁸⁸² ». Les circulations pendulaires de ce mouvement entre les États-Unis et l'Europe sont remarquables, et les nombreux stages créés dans le sillage, et dans une certaine mesure sur le modèle de KlezKamp, renforcent la dimension transnationale de la communauté gravitant autour de la musique yiddish. Ce moment où, comme l'a formulé Henry Sapoznik de façon on ne peut plus directe, « plus personne ne se souvient qu'à un moment il n'y avait rien⁸⁸³ », caractérise la période actuelle et témoigne du succès de la popularisation de la musique klezmer, et ce, comme on l'a montré, à travers la création d'archives et leur publication et de lieux organisés en vue de sa transmission, favorisant notamment la rencontre entre les générations.

879 « Sound Archive Factoids », *art. cit.*

880 « The YIVO Sound Archive and the Rebirth of Klezmer », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2005, No. 199, p. 21.

881 C. Bithell et J. Hill (eds.), *The Oxford Handbook of Music Revival*, *op. cit.*, p. 29.

882 *Ibid.*

883 Entretien avec Henry Sapoznik, le 2 mai 2006 à New York.

On a évoqué certaines des archives sonores du YIVO publiées sous forme de disques ou sous forme digitale. On peut distinguer deux autres grandes catégories d'usages des archives sonores dans les performances ou les productions artistiques : d'une part, l'utilisation de l'enregistrement d'archive lui-même, comme document historique (dans le cas d'un discours par exemple) ou incorporé dans la bande originale d'un documentaire, d'une pièce de théâtre, ou encore intégré directement dans une œuvre musicale. Les Klezmatics l'ont fait par exemple avec l'enregistrement de Shmerke Kaczerginsky chantant sa chanson « Tates mames kinderlekh » (ou « Barikadn ») pour Ruth Rubin, en introduction de leur propre arrangement de la même chanson. Pour prendre des exemples au-delà des seules archives sonores du YIVO, le chanteur et multi-instrumentiste, magicien, marionnettiste de Montréal Josh Dolgin (aussi connu sous le nom de DJ SoCalled) utilise des enregistrements issus de disques vinyle (appartenant à sa propre collection) comme *sample* dans ses créations musicales à la croisée des genres, avec une forte composante hip-hop. Amit Weisberger, violoniste israélien vivant en France a aussi fait usage d'enregistrement provenant de collectes de terrain de chansons traditionnelles sur cylindre, ainsi que la chanteuse Inge Mandos avec son « Ensemble Waks », et Zisl Slepovitch, clarinettiste, compositeur, arrangeur et ethnomusicologue qui utilise ses propres collectes de terrain faites en Biélorussie d'où il est originaire, avec son professeur la musicologue Nina Stepanskaya (1954–2007) notamment dans son projet intitulé « Travelling the Yiddishland ».

Ce qui nous mène à l'autre façon d'utiliser les archives sonores, c'est-à-dire comme base pour créer de nouveaux matériaux, comme l'a fait Zisl Slepovitch avec un projet récent des archives Fortunoff intitulé « *Music From Testimonies* », ou encore le projet du « Semer Ensemble », basé sur un label berlinois de musique de cabaret des années 1930, auquel Lorin Sklamberg participe. On peut également citer le récent projet « *Yiddish Glory* » qui a été nominé aux Grammy Awards en 2019, basé sur la recherche de l'historienne Anna Shternshis dans les archives de M. Beregovski à Kiev, avec entre autre le chanteur, chansonnier et docteur en littérature russe Psoy Korolenko, et qui a débouché sur un film documentaire intitulé « *Song Searcher* » (dans lequel je fais du reste une courte apparition musicale au violon avec Pete Rushefsky au tsimbl).

Ces quelques projets ne constituent qu'un petit échantillon, chaque projet étant une porte d'entrée sur plusieurs mondes, plusieurs contextes, et un jeu constant de recontextualisations induites par la performance elle-même, autant que par l'archive. Au présent, une collaboration, le

plus souvent internationale, entre des chercheurs et des musiciens qui – jusqu’à la pandémie de 2020, tournaient à travers le monde, offrant au public des concerts, et aux auditeurs de leurs disques, une fenêtre sur un passé qui s’exprimait lui-même au présent.

Un exemple récent et d’actualité est le clip vidéo produit par Yeva Lapsker (qui a aussi filmé) et Daniel Kahn, mis en ligne sur youtube le 23 juin 2020 (et qui le 16 juillet avait déjà été visionné 59 273 fois) intitulé « Mentshn-Fresser » (qu’on peut traduire par « dévoreur d’humains »)⁸⁸⁴. Il s’agit d’une chanson écrite en 1916 par Solomon Small (Smulewitz) sur la tuberculose qui était alors la première cause de décès aux États-Unis. La chanson, publiée par Hebrew Publishing Co., avait été portée à l’attention de la chercheuse et musicienne Jane Pepler, véritable archéologue de la chanson populaire yiddish⁸⁸⁵, par la lecture de l’ouvrage de Mark Slobin *Tenement Songs*. Comme le relate un article du magazine en ligne *Kveller* sur cette vidéo récente⁸⁸⁶, Sveta Kundish avait découvert la chanson alors qu’elle prenait un cours en ligne du *Worker’s Circle* avec Jane Pepler, qui a présenté à la classe sa traduction et son interprétation de cette chanson dont elle avait retrouvé la partition, et à laquelle elle avait ainsi redonné vie⁸⁸⁷. Le morceau est interprétée par une équipe de musiciens vivant à Berlin (dont chacun mériterait un portrait bien plus développé) : les chanteurs Sveta Kundish et Daniel Kahn, aussi à la percussion, Patrick Farrell à l’accordéon et au « *toy piano* », qui a également arrangé et mixé le son de l’enregistrement, Christian Dawid au tuba, trombone, saxophone et clarinettes, Vivien Zeller au violon. On voit ici comment ces collaborations érudites et artistiques transnationales peuvent se réapproprier les archives de façon pertinente, pour parler au présent, permettant ainsi de tenir un discours distancé sur l’expérience présente de la pandémie que nous traversons à travers le prisme d’un artefact historique.

La fabrication de nouvelles archives audio ou vidéo à partir des enregistrements de ces performances, renvoyant elles-mêmes à des archives, crée un phénomène qui semble ne jamais pouvoir s’arrêter, et qui pose de nouveaux enjeux, en particulier depuis la pandémie de 2020 et la

884 *Mentshn-Fresser (1916 Yiddish Pandemic Ballad) feat. Sveta Kundish & Daniel Kahn*, https://www.youtube.com/watch?v=RaYmQNgCtnQ&feature=youtu.be&fbclid=IwAR2B6j_t6LwKBPYB2UIxGt13HfTPQ_YES_Djyf5PuuHsX3okSxqkq0DWCKo, 23 juin 2020, (consulté le 16 juillet 2020).

885 *Jane Pepler: traditional music performer & teacher*, <http://janepepler.com/>, (consulté le 13 février 2021).

886 *This 100-Year-Old Yiddish Pandemic Song Could Have Been Written Today*, <https://www.kveller.com/this-100-year-old-yiddish-pandemic-song-could-have-been-written-today/>, 1^{er} juillet 2020, (consulté le 16 juillet 2020).

887 *Yiddish Penny Songs: Mentshn-freser: What tuberculosis, polio, and war have in common.*, <http://www.yiddishpennysongs.com>, (consulté le 16 juillet 2020).

multiplication des événements en ligne, avec les problèmes que posent l'archivage de matériaux dits « nés numériques », dématérialisant dans une certaine mesure l'archive, le lieu de l'archive, et même le lieu physique de la performance, créant des situations où la communication habituelle de l'artiste à son public est médiatisée par l'écran. La perte de cette dimension relationnelle, y compris de l'archive avec son contexte, est un des enjeux auxquels les archivistes sont confrontés. Pourtant ces fichiers numériques, pris dans une structure « ne sont pas autonomes, mais font partie de quelque chose, étant organiquement entremêlés avec d'autres, puisqu'à la base une archive et ses collections est un vaste ensemble de composants relationnels : relationnel dans les 'vraies' vies passées dont elles sont les traces, mais aussi relationnelle en terme d'archive⁸⁸⁸ ».

888 N. Moore et al., *The Archive Project*, op. cit., p. 22.

BLIOGRAPHIE

Sources primaires

BERG Joseph, 1975, « Progress Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 4 sept. 1975.

BIEZUNSKI Eléonore, *LibGuides: Collection Guide: The Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings: Itemized Lists*, [/libguides.cjh.org/YIVO_SoundArchive/Catalogues](http://libguides.cjh.org/YIVO_SoundArchive/Catalogues), consulté le 1 juillet 2020.

BLUM-DOBKIN Toby, 1975, « Biographical Account and Musical Concepts of a Traditional Yiddish Folksinger. Case Study of a Traditional Yiddish Folksinger: Mr. Milstein », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, avr. 1975.

BORODULIN Nikolai, 1995, « Lettre from Nikolai Borodulin about Pr. Bernard Choseed », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, mai 1995.

DIAMANT Zaynvl et VARSHAVSKI Y., 2016, *Yiddish Leksikon: Bine Vaynraykh-Silverman (Bina, Beatrice Weinreich)*, <http://yleksikon.blogspot.com/2016/05/bine-vaynraykh-silverman-bina-beatrice.html>, 18 mai 2016, consulté le 18 mars 2019.

DION Lynn, 1988, « Old Record Keep On Turnin' », *The Book Peddler*, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 24-25; 80.

DION Lynn, 1986, « Klezmer Music in America: Revival and Beyond », *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter*, 1986, vol. 8, n° 1-2, 1986 p. 2-14.

FALBEL Rita, 1993, « We Play Music/We Are Musicians/or Neither: Jewish Women Discuss Their Music », *Bridges*, Spring 1993, vol. 3, n° 2, p. 102-112.

FOX Margalit, 2000, « Ruth Rubin, 93, Folklorist of Yiddish Songs », *The New York Times*, 17 juin 2000.

ISAAC Miriam, 2013, « Flyer for Miriam Isaac's lecture "Jewish folk song, Ben Stonehill, and the Hotel Marseilles : collecting cultural treasures in a post-WWII New York lobby" », *Library of Congress, Washington, D.C.*, 13 nov. 2013.

KACZERGINSKY Shmerke, 1948, *Fun Getos Osventshim*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, Tape 78 <https://ruthrubin.yivo.org/items/show/5767?query=Fun%20getos%20osventshim&onlysite=4&np=41242>, (consulté le 4 juillet 2020), Ruth Rubin collection.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1991, « Eulogy BKG delivered at Mariam Nirenberg's funeral », *Archives privées de Barbara Kirshenblatt-Gimblett*, 19 sept. 1991.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1979, « Grant application for Project to document traditional East European Jewish instrumental music (klezmer-muzik) and to issue two records », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 16 mars 1979.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1975, « Final Report on East European Jewish Folksong in Its Social Context: An Analysis of the Social Systematization of Folksong Performance », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 15 sept. 1975.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1974, « Yiddish Folk Song in Europe and America », *Balkan-Arts Traditions*, 1974, p. 5-10.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1973a, « Class protocol Spring 1973 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 4 avr. 1973.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1973b, « Preliminary field guides (YIVO Yiddish Folksong Project) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 13 févr. 1973.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1973c, « The Anthropology of Ashkenazic Jewry II - Yiddish W4303y », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, Spring 1973.

LEWICKI Jeanette, 2012, « Report of Jeanette Lewicki's work on the Ruth Rubin Archive July 3-27, 2012 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 27 juill. 2012.

MAX AND FRIEDA WEINSTEIN ARCHIVE STAFF, 1987, « Report from the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings for the year 5747 (fall 86-fall 87) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 23 sept. 1987.

MLOTEK Chana, 2009, « In Memory: A Unique Colleague Who Loved Yiddish Folklore », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2009, No. 205, Winter 2009 p. 32.

MLOTEK Chana Eleanor et ROMAINE Jenny, 1997, « Chana Mlotek talks about Shmerke Kacerginsky (1908-1954) with Jenny Romaine », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, juill. 1997.

MUMMERT Roger, 1988a, « Ruth Rubin », *The Book Peddler*, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 24-25; 80-81.

MUMMERT Roger, 1988b, « About our Editor. Henry Sapoznik », *The Book Peddler*, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 86.

NORICH Samuel, 1981, « Establishment of the “Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings” », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 29 déc. 1981.

ROMAINE Jenny, 1999, « New Proposal For Heifetz \$100,000. Draft for Approval », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 6 avr. 1999.

ROMAINE Jenny, 1999, « Sound Archive labor summer 99 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 5 mai 1999 p.

ROMAINE Jenny, 1998a, « Ruth Rubin Proposal - Draft », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620, 20 août 1998.

ROMAINE Jenny, 1998b, « Radio news », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 10 juin 1998

ROMAINE Jenny, 1997, « Activities 1997 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 12 nov. 1997.

ROMAINE Jenny, 1995a, « Sound Archive Activities 1995 and 1996 (@ 22 hrs. a week) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 21 nov. 1995.

ROMAINE Jenny, 1995b, « Memo Re: Progress on the Weinstein Family Grant: creating a catalogue, describing materials, and preservation », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 8 août 1995.

ROMAINE Jenny, 1988a, « Thank you - donation of Vladimir Heifetz’s collection », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 30 nov. 1988.

ROMAINE Jenny, 1988b, « Sound Archive Update », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, sept. 1988.

ROMAINE Jenny et SAPOZNIK Henry, 1992a, « Spring 1992 Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, mai 1992.

ROMAINE Jenny et SAPOZNIK Henry, 1992b, « Sound Archives Memo », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 20 févr. 1992.

RUBIN Ruth, *Jewish Woman and Her Folksong*, Union Graduate School, Cleveland, 1976, *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620, box 31.

RUBIN Ruth, « Blue Index », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620, box 30.

RUBIN Ruth, « Log from tape 14 “Children’s World” (liste du contenu de la bande 14 “monde des enfants”) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620, <https://exhibitions.yivo.org/files/original/29fbb6e68912b593f70caa1a2e9f78bc.jpg>.

RUBIN Ruth, « Log from tape 24 “Miscellaneous IV” (liste du contenu de la bande 24 “Divers IV”) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620, <https://exhibitions.yivo.org/categories/browse/Item+Type+Metadata/Tape+Name/Tape+24+-+Miscellaneous+IV?site=site-r>.

RUBIN Ruth, « Log from tape 10 “Hasidic Songs IV” (liste du contenu de la bande 24 “Chants hassidiques IV”) », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 620.

RUBINSTEIN Laurence H., 1994, « Max and Freida Weinstein Archives of YIVO: Sound Recordings Proposal [1994] », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, nov. 1994.

SAPOZNIK Henry, 1990, « NYState Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research*, RG 100, 21 mai 1990.

SAPOZNIK Henry, *Henry Sapoznik collection, circa 1920-1960*, <http://hdl.loc.gov/loc.afc/eadafc.af019003>, consulté le 13 décembre 2019.

SKLAMBERG Lorin, 2006, « Rare Isa Kremer Discs Donated to YIVO Sound Archives », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Spring 2006, No. 201, Spring 2006.

SKLAMBERG Lorin, 2004, « Benedict Stambler's Rich Collection of Yiddish Theater and Jewish Music », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Summer 2004, No. 198, Summer 2004.

SKLAMBERG Lorin et RHEINS Carl J., 2000, « Narrative: Preservation of the Benedict Stambler Memorial Collection of Jewish Music for the grant application (rejected) to the Recording Academy for the preservation of the Ruth Rubin and Stambler collections », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 2000.

SLOBIN Mark, 1982, « First draft of copy of brochure on the music holdings », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, *Sound Archive Desk files*, 15 avril 1982.

TARRAS Dave, 1975, « Interview (transcript) with Dave Tarras at his home conducted by Barbara Kirshenblatt-Gimblett and Janet Elias », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100, *YIVO Sound Archives, Desk files box 4*, 11 septembre 1975.

TEMKIN Matt, ?, « Proposal to turn YIVO WEVD Radio show into a podcast », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*.

« YIVO Annual Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1987.

« YIVO Annual Report », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1988.

« YIVO Piano Rolls Inventory », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 115*, 2010, 6 oct. 2010.

« The Max and Frieda Weinstein Sound Archives Acquires Edison Diamond Discs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2008, Winter 2008, No. 204, Winter 2008.

« The Ben Stonehill Collection: A Passion for All Things Yiddish - Recordings of Yiddish Folk Songs », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2007, Summer 2007, No. 203, Summer 2007.

« The YIVO Sound Archive and the Rebirth of Klezmer », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2005, Winter 2005, No. 199, Winter 2005.

« Lorin Sklamberg Returns to YIVO As New Sound Archivist », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2000, Summer 2000, No. 190, Summer 2000 p. 23.

« Zamler Project in Hasidic Communities », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 2000, Summer 2000, vol. 190, Summer 2000.

« New Accessions to the YIVO Archives - Theater and Music », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 1999, Winter 1999, No. 189, Winter 1999.

« YIVO Launches Zamler Project in Hasidic Communities », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 1999, Winter 1999, No. 189, Winter 1999.

« New Accessions to the YIVO Archives - Music and Recordings », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, 1999, Summer 1999, No. 188, Summer 1999.

« Sound Archive Factoids », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1998, 8 juill. 1998.

« Weinstein balance », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1996, 16 sept. 1996.

« Max and Frieda Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings Funding Proposals for 1995 - final Homemade », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1994, 7 juill. 1994.

« Max and Freida Weinstein Archives of YIVO Sound Recordings Funding Proposals for 1995 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1994.

« Annual report text », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1992.

« Report to Marek Web », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 8 juin 1991.

« Tarras update », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 7 juin 1991.

« Tarras NEA », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 28 avril 1991.

« Tarras NYSCA », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 15 avril 1991.

« Spring report to Marek », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 9 avril 1991.

« Report from Sound Archives 1989 », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 100*, 1989.

« Collecting Yiddish Folksongs. A Do-It Yourself Guide for the Amateur Yiddish Song-Zamler », *The Book Peddler*, 1988, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 24-25; 80.

« The Book Peddler. Special Issue on Music », *The Book Peddler*, 1988, Winter 1988, n° 9-10, Winter 1988 p. 24-25; 80.

« Jewish Folklore and Ethnology Newsletter », *Jewish Folklore and Ethnology Newsletter*, 1986, vol. 8, n° 1-2, 1986 p. 1-36.

Interview with Chaim Grade. Recorded 1949., <http://polishjews.yivo.org/archive/index.php?p=collections/controlcard&id=34284>, consulté le 30 juin 2020.

Guide to Ruth Rubin's archive, Archives of YIVO Institute for Jewish Research, RG 620, http://digipres.cjh.org:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2128811, consulté le 11 juillet 2020.

« Interns Enhance Archives Accessibility », *YIVO News - Yedies fun YIVO*, Winter 2003, No. 197. 28.

Sources secondaires

BIEZUNSKI Eléonore, 2015, « East Side Story. Mémoires sédimentées de l'expérience migratoire juive à New York à travers une chanson yiddish » dans Marianne Amar, Hélène Bertheleu et Laure Teulières (eds.), *Mémoires des migrations, temps de l'histoire*, Tours, Presses Universitaires François Rabelais, p. 19-34.

BIEZUNSKI Eléonore, 2008, *Espaces vécus et espaces représentés dans la chanson yiddish : l'exemple de New York*, Mémoire de Master 2 sous la direction de Sonia Lehman-Frisch, Université Paris X, Nanterre, 125 p.

BIEZUNSKI Eléonore, 2006, *L'inscription spatiale d'une musique immigrante : le klezmer à New York*, Mémoire de Master 1 sous la direction de Frédérique Dufaux et Jean-Paul Charvet, Université Paris X, Nanterre, 133 p.

1 Théorie et technique des archives, espaces autres

BAKHTIN M. M., 2010, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, TX, University of Texas Press, 749 p.

BAKHTIN Mikhail, 1987, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 488 p.

BECKER Howard Saul, 1999, *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 226 p.

BLOUIN Francis Xavier Jr. et ROSENBERG William G. (eds.), 2007, *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor, Mich, University of Michigan Press, 512 p.

BORN Georgina (ed.), 2013, *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 358 p.

BOYARIN Jonathan, 1994, *Remapping Memory: the Politics of Timespace*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BUCHNER Andrea, 2010, « The In-House Digital Laboratory: Possibilities and Responsibilities » dans Kwong Bor Ng et Jason Kucsma (eds.), *Digitization in the Real World: Lessons Learned from Small and Medium-sized Digitization Projects*, New York, Metropolitan New York Library Council.

BURKE Peter, 2015, *What is the history of knowledge?*, Malden, MA, Polity Press (coll. « What is history? series »), 156 p.

CASSIN Barbara, 2013, *La Nostalgie: Quand donc est-on chez soi ?*, Paris, Autrement, 147 p.

COOK Terry, 2007, « Remembering the Future. Appraisal of Records and the Role of Archives in Constructing Social Memory » dans Francis Xavier Jr. Blouin et William G. Rosenberg (eds.), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor, Mich, University of Michigan Press, p. 169-181.

CÔTÉ-LAPOINTE Simon, 2014, « Archives sonores et création : une pratique à la croisée des chemins » dans Anne Klein et Yvon Lemay (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives*

sur l'archivistique. *Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), p. 60-83.

DANAUX Stéphanie et DOYON Nova, 2012, « Introduction : L'étude des transferts culturels en histoire culturelle », *Mens: Revue d'histoire intellectuelle et culturelle*, 2012, vol. 12, n° 2, p. 7.

DEFERT Daniel, 2009, « "Hétérotopies" : tribulations d'un concept entre Venise, Berlin et Los Angeles » dans *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, p. 37-61.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, 2013, *Mille plateaux*, Paris, Ed. de Minuit.

DERRIDA Jacques, 2008, *Mal d'archive : Une impression freudienne*, Paris, Editions Galilée.

DERRIDA Jacques, 1995, *Archive Fever: A Freudian Impression*, traduit par Eric Prenowitz, 1^e édition., Chicago, University of Chicago Press, 128 p.

DUPONT Louis, 2014, « Terrain, réflexivité et auto-ethnographie en géographie », *Géographie et cultures*, 1 mars 2014, n° 89-90, p. 93-109.

EHRHARDT Damien, 2017, *Musique et transferts culturels : de l'Europe à la mondialisation*, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01448888>, janvier 2017, consulté le 27 septembre 2018.

EICHHORN Kate, 2008, « Archival Genres: Gathering Texts and Reading Spaces », *Invisible Culture. An Electric Journal for Visual Culture*, mai 2008, 12: The Archive of the Future / The Future of the Archive, p. 10.

ESPAGNE Michel, 2013, « La notion de transfert culturel », *Revue Sciences/Lettres*, 18 avril 2013, n° 1.

FARGE Arlette, 1989, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil.

FLINN Dr Andrew, 2007, « Community Histories, Community Archives: Some Opportunities and Challenges », *Journal of the Society of Archivists*, 1 octobre 2007, vol. 28, n° 2, p. 151-176.

FOUCAULT Michel, 2009, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 64 p.

FOUCAULT Michel, 2004, « Des espaces autres », *Empan*, 2004, vol. 54, n° 2.

HAMILTON Carolyn, HARRIS Verne, PICKOVER Michèle, REID Graeme, SALEH Razia et TAYLOR Jane (eds.), 2002, *Refiguring the Archive*, Dordrecht ; Boston, Springer, 368 p.

HIRSCH Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust (Gender and Culture Series)*, New York, NY, Columbia University Press.

HUGHES Kit, 2014, « Appraisal as Cartography: Cultural Studies in the Archives », *The American Archivist*, avril 2014, vol. 77, n° 1, p. 270-296.

HUISTRA Pieter, PAUL Herman et TOLLEBEEK Jo, 2013, « Historians In The Archive: An Introduction », *History of the Human Sciences*, octobre 2013, vol. 26, n° 4, p. 3-7.

JACOB Christian, 2014, *Qu'est-ce qu'un lieu de savoir ?*, Marseille, OpenEdition Press (coll. « Encyclopédie numérique »), 122 p.

JANKÉLÉVITCH Vladimir, 1983, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, 2003, « Les transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypotheses*, 2003, vol. 1, n° 6, p. 149-162.

KLEIN Anne et LEMAY Yvon, 2014, « L'exploitation artistique des archives au prisme benjaminien », *La Gazette des archives*, 2014, vol. 233, n° 1, p. 47-59.

LEFEBVRE Henri, 2000, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

LEFEBVRE Henri, 1974, « La production de l'espace », *L Homme et la société*, 1974, vol. 31, n° 1, p. 15-32.

LEIGH STAR Susan, 2010, « This is Not a Boundary Object: Reflections on the Origin of a Concept », *Science, Technology, & Human Values*, septembre 2010, vol. 35, n° 5, p. 601-617.

LEMAY Yvon, 2014, « Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique » dans Anne Klein et Yvon Lemay (eds.), *Archives et création : nouvelles perspectives sur l'archivistique. Cahier 1*, Montréal, Université de Montréal, École de bibliothéconomie et des sciences de l'information (EBSI), p. 7-19.

LEMAY Yvon et KLEIN Anne, 2012, « Archives et émotions », *Documentation et bibliothèques*, 2012, vol. 58, n° 1, p. 5.

LEPETIT Bernard, 1999, *Carnet de croquis: sur la connaissance historique*, Paris, Albin Michel, 326 p.

LEPETIT Bernard, 1996a, « La ville : cadre, objet, sujet. Vingt ans de recherches françaises en histoire urbaine », *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 1 novembre 1996, n° 4, p. 11-34.

LEPETIT Bernard, 1996b, « De l'échelle en histoire » dans *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, p. 71-94.

MANOFF Marlene, 2004, « Theories of the Archive from Across the Disciplines », *portal: Libraries and the Academy*, 22 janvier 2004, vol. 4, n° 1, p. 9-25.

MÉO Guy Di, 2001, *Géographie sociale et territoires*, Paris, Nathan Université, 318 p.

MOISALA Pirkko, LEPPÄNEN Taru, TIAINEN Milla et VÄÄTÄINEN Hanna, 2017, *Musical Encounters with Deleuze and Guattari*, New York, NY, Bloomsbury Academic (coll. « Bloomsbury sound studies »).

MOORE Niamh, 2016, « Weaving archival imaginaries. Researching community archives » dans *The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences*, New York, Routledge, p. 129-?

MOORE Niamh, SALTER Andrea, STANLEY Liz et TAMBOUKOU Maria, 2016, *The Archive Project: Archival Research in the Social Sciences*, New York, NY, Routledge, 211 p.

NAL Emmanuel, 2015, « Les hétérotopies, enjeux et rôles des espaces autres pour l'éducation et la formation. Lieux collectifs et espaces personnels », *Recherches & éducations*, 1 octobre 2015, n° 14, p. 147-161.

NORA Pierre (ed.), 1997, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard (coll. « Quatro »), vol. 3/1, 1652 p.

REGNAULT Cécile, 2019, « De l'usage de l'enregistrement sonore en architecture » dans Guillaume Faburel, Claire Guiu, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Henry Torgue et Philippe Woloszyn (eds.), *Soundspaces : Espaces, expériences et politiques du sonore*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Géographie sociale »), p. 98-103.

REVEL Jacques, 1996, *Jeux d'échelles: la micro-analyse à l'expérience*, Paris, Gallimard, 262 p.

REVEL Jacques, 1989, « L'histoire au ras du sol » dans *Le pouvoir au village*, Paris, Gallimard, p. 245.

RICOEUR Paul, 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 689 p.

STEEDMAN Carolyn, 2002, *Dust: The Archive and Cultural History*, New Brunswick, N.J, Rutgers University Press, 208 p.

STOLER Ann Laura, 2010, *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, 1 edition., Princeton, NJ, Princeton University Press, 336 p.

TORRE Angelo, CALAFAT Guillaume et PUMA Giulia, 2008, « Un “tournant spatial” en histoire? Paysages, regards, ressources », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, octobre 2008, 63e année, No. 5, p. 1127-1144.

WITTE Bernd (ed.), 2018, *Topographies du souvenir : « Le Livre des passages » de Walter Benjamin*, traduit par Edwige Brender, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle (coll. « Monde germanophone »), 192 p.

2 Yiddish, yiddishisme, folklore

ALMAGOR Laura, 2017, « 'Jewish Territorialism (in Relation to Jewish Studies)' », *Oxford Bibliographies in Jewish Studies*, 2017.

ANDERSON Benedict, 2006, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London; New York, Verso, 266 p.

BACHMAN Merle L., 2008, *Recovering « Yiddishland »: Threshold Moments in American Literature*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 326 p.

BARNARD Frederick M., 2003, *Herder on Nationality, Humanity, and History*, Montréal, McGill Queen's University Press, 204 p.

BAUMGARTEN Jean, 2002, *Le yiddish: histoire d'une langue errante*, Paris, Albin Michel (coll. « Présences du judaïsme poche »), 281 p.

BAUMGARTEN Jean, 1990, *Le Yiddish*, Paris, PUF.

BAVISKAR Vera, HERZOG Marvin et WEINREICH Uriel, 1992, *The Language and Culture Atlas of Ashkenazic Jewry*, Tübingen; New York, M. Niemeyer : Yivo Institute for Jewish Research.

BEN-AMOS Dan, 1991, « Jewish Folklore Studies », *Modern Judaism*, 1 février 1991, vol. 11, n° 1, p. 17-66.

BEN-AMOS Dan, 1971, « Toward a Definition of Folklore in Context », *Journal of American Folklore*, 1971, p. 3–15.

BLATMAN Daniel, *YIVO | Bund*, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Bund>, traduit par David Fachler, consulté le 21 mai 2020.

BOTKIN B. A., 1944, *A Treasury of American Folklore*, New York, Crown Publishers.

COULON Alain, 2012, *L'École de Chicago*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF (coll. « Que sais-je? »).

DAWIDOWICZ Lucy S., 1996, *The Golden Tradition: Jewish Life and Thought in Eastern Europe*, s.l., Syracuse University Press, 516 p.

DEUTSCH Nathaniel, 2016, « Thrice Born; Between Two Worlds. Reflexivity and Performance in An-Sky's Jewish Ethnographic Expedition and Beyond » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, p. 27-44.

DEUTSCH Nathaniel, 2011, *The Jewish Dark Continent: Life and Death in the Russian Pale of Settlement*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.

DOBZYNSKI Charles, 1998, *Le monde yiddish: Littérature, chanson, arts plastiques, cinéma: Une légende à vif*, Paris, Editions L'Harmattan, 300 p.

ERTEL Rachel, 2003, *Brasier de mots*, Paris, Liana Levi, 378 p.

FISHMAN David E., 2017, *The Book Smugglers: Partisans, Poets, and the Race to Save Jewish Treasures from the Nazis*, Lebanon, NH, ForeEdge, 312 p.

GABLIK Suzi, 1997, *Conversations before the end of time*, London, Thames & Hudson.

GOLDBERG Sylvie Anne, 1994, « Histoire juive, Histoire des Juifs: d'autres approches », *Annales HSS*, octobre 1994, no. 5, p. 1019-1029.

GOTTESMAN Itzik Nakhmen, 2003, *Defining the Yiddish Nation: The Jewish Folklorists of Poland*, Detroit, MI, Wayne State University Press, 292 p.

KASSOW Samuel, 2019, « Forewords » dans Isabelle Rozenbaumas (ed.), *The Odyssey of an Apple Thief*, traduit par Jonathan Layton, Syracuse, Syracuse University Press.

KATZ Dovid, 2007, *Words on Fire: The Unfinished Story of Yiddish*, Cambridge, Basic Books, 512 p.

KATZ Dovid, YIVO | Language: Yiddish, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Language/Yiddish#id0ek1ae>, consulté le 27 mai 2020.

KIRSHENBLATT Mayer et KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 2007, *They Called Me Mayer July: Painted Memories of a Jewish Childhood in Poland before the Holocaust*, First edition., Berkeley, University of California Press, 411 p.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 2001, « Interview with Barbara Kirshenblatt-Gimblett: What is Performance Studies? (2001) ».

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1995, « Theorizing Heritage », *Ethnomusicology*, 1995, vol. 39, n° 3, p. 367-380.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1989, « Problems in the Early History of Jewish Folkloristics », *World Congress of Jewish Studies*, 1989, vol. 2.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1985, « Di folkloristik: A Good Yiddish Word », *The Journal of American Folklore*, 1985, vol. 98, n° 389, p. 331-334.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1972, « Problemen fun der yidisher folklor-terminologie », *Yidishe shprakh*, 1972, vol. 31, n° 2, p. 42-47.

KUZNITZ Cecile E., 2014, *YIVO and the Making of Modern Jewish Culture: Scholarship for the Yiddish Nation*, New York, NY, Cambridge University Press, 324 p.

KUZNITZ Cecile E., « “YIVO’s « Old Friend and Teacher »: Simon Dubnow and his Relationship to the Yiddish Scientific Institute” », *Simon Dubnow Institute Yearbook*.

MINCZELES Henri, PLASSERAUD Yves et POURCHIER Suzanne, 2008, *Les Litvaks: l'héritage universel d'un monde juif disparu*, Paris, La Découverte, 320 p.

RABINOVITCH Lara, GOREN Shiri et PRESSMAN Hannah S. (eds.), 2012, *Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture*, Detroit, Wayne State University Press, 360 p.

ROWLAND Richard H., 1986, « Geographical Patterns of the Jewish Population in the Pale of Settlement of Late Nineteenth Century Russia », *Jewish Social Studies*, 1986, vol. 48, n° 3/4, p. 207-234.

SADOCK Ben, SPINNER Samuel et ZARROW Sarah Ellen, *Vilne? Vilna? Wilno? Vilnius?: Place Names in Yiddish*, <https://ingeveb.org/blog/vilne-vilna-wilno-vilnius-place-names-in-in-geveb>, consulté le 14 mai 2020.

SHANDLER Jeffrey, 2006, *Adventures in Yiddishland: Postvernacular Language & Culture*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press, 263 p.

SHOULSON Sophia Elizabeth, 2018, *All Tales are True: Yiddish Folkloristics and the Competition for the Jewish Experience, 1908-1938*, Wesleyan University, Middletown, CT, 139 p.

SLOBIN Mark, 5774, « Eleanor & Chana: The Musical Mediators », *Musica Judaica*, 2013-2014 5774, XX, p. 249-256.

SMITH Mark L, 2014, « UCLA's First Yiddish Moment: Max Weinreich at UCLA in 1948 », *UCLA: The UCLA Center for Jewish Studies*, 13 octobre 2014, Peer Reviewed. Retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/4bz3j0wz>.

WEINREICH Beatrice, 1988, *Yiddish Folktales*, New York, YIVO Institute for Jewish Research, 452 p.

WEINREICH Max, 2013, *Hitler et les professeurs: Le rôle des universitaires allemands dans les crimes commis contre le peuple juif*, traduit par Isabelle Rozenbaumas, Paris, Les Belles Lettres, 396 p.

YERUSHALMI Yosef Hayim, 1984, *Zakhor: histoire juive et mémoire juive*, traduit par Éric Vigne, Paris, la Découverte (coll. « Armillaire »), 165 p.

YOUNG Jennifer, 2012, « Race, Culture, and the Creation of Yiddish Social Science. Max Weinreich's Trip to Tuskegee, 1932 » dans Lara Rabinovitch, Shiri Goren et Hannah S. Pressman (eds.), *Choosing Yiddish: New Frontiers of Language and Culture*, Detroit, Wayne State University Press, p. 217-232.

ZARROW Sarah Ellen, 2016, « “Sacred Collection Work” The Relationship Between YIVO and Its Zamlers » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, p. 146-163.

ZHITLOWSKY Chaim, 2016, « Territorialism: In Cash or on Credit? | טעריטאָריאַליזם במזומן אָדער | אַרײַך באַרג », *In geveb*, traduit par Rick Meller, février 2016.

Shtetl: First Yiddish Language Conference, <http://www.czernowitz.org/>, consulté le 25 décembre 2013.

The Edward Blank YIVO Vilna Online Collections, <https://yivo.org/Vilna-Collections-Project>, consulté le 11 juillet 2020.

YIVO | Grade, Chaim, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Grade_Chaim, consulté le 30 juin 2020.

3 Musique klezmer et revitalisation musicale : passé, présent, futur

BECKER Howard S., 2010, *Les mondes de l'art*, traduit par Jeanne Bouniort, Paris, Flammarion, 384 p.

BEN-AMOS Dan, 1993, « “ Context” in Context », *Western Folklore*, 1993, p. 209–226.

BEREGOVSKI Moyshe, 1941, *Yidishe klezmer, zeyer shafn un shteyger*, Moscou, Literarisher Alamanakh « Sovetish », 42 p.

BITHELL Caroline et HILL Juniper (eds.), 2016, *The Oxford Handbook of Music Revival*, Reprint edition., Oxford New York, Oxford University Press, 720 p.

BITHELL Caroline et HILL Juniper, 2014, « An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change » dans *The Oxford handbook of music revival*, New York, Oxford University Press, p. 3-42.

BITHELL Caroline et HILL Juniper (eds.), 2014, *The Oxford handbook of music revival*, New York, Oxford University Press, 701 p.

BOHLMAN Philip Vilas, 2004, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, s.l., ABC-CLIO, 457 p.

BRODKIN Karen, 1998, *How Jews Became White Folks: And What That Says About Race in America*, s.l., Rutgers University Press, 264 p.

FELDMAN Walter Zev, 2016, *Klezmer: Music, History, and Memory*, New York, NY, Oxford University Press, 441 p.

FELDMAN Walter Zev, 2002, « Klemer Revived. Dave Tarras Plays Again » dans *Jews of Brooklyn*, Hanover, NH, Brandeis University Press/University Press of New England, p. 186-189.

FELDMAN Walter Zev, *YIVO | Tsimbl*, <https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/Tsimbl>, consulté le 2 février 2020.

GOLDBERG Sylvie Anne, 2009, « Un monde qui bouillonnait : Solomon Rappoport alias Shoylem An-sky », Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Paris.

GOLDMAN Ari L., 1978, « Reviving Yiddish 'Klezmer' Music », *The New York Times*, 17 nov. 1978 p.

HESKES Irene, 1998, *The St. Petersburg Society for Jewish Folk Music*, Owings Mills, MD, Tara Publications, 160 p.

HESKES Irene, 1994, *Passport to Jewish Music: Its History, Traditions, and Culture*, USA, Greenwood Publishing Group, 372 p.

KAN Sergei, 2016, « "To Study Our Past, Make Sense of Our Present and Develop Our National Consciousness" Lev Shternberg's Comprehensive Program for Jewish Ethnography in the USSR » dans Jeffrey Veidlinger (ed.), *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, p. 64-84.

- KIRSHENBLATT-GIMBLETT B., 1998, « Sounds of Sensibility », *Judaism*, 1998, vol. 47, p. 49–79.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT Barbara, 1998, « La renaissance du Klezmer : Réflexions sur un chronotope musical », *Cahiers de littérature orale*, 1998, n° 44, p. 229-230.
- KUGELMASS Jack, 2006, « The Father of Jewish Ethnography? » dans *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, p. 346-360.
- KUZNITZ Cecile E., 2006, « An-sky's Legacy: the Vilna Historic-Ethnographic Society and the Shaping of Modern Jewish Culture » dans *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, p. 203-231.
- LIVINGSTON Tamara E., 1999, « Music Revivals: Towards a General Theory », *Ethnomusicology*, 1999, vol. 43, p. 66–85.
- LOEFFLER James Benjamin, 2010, *The Most Musical Nation: Jews and Culture in the Late Russian Empire*, New Haven, CT, Yale University Press, 287 p.
- MLOTEK Eleanor Gordon, 1977, « Soviet-Yiddish Folklore Scholarship », *Musica Judaica*, 1977, vol. 2, n° 1, p. 73-90.
- MOREDDU Camille, 2018, *Les inventeurs de l'American Folk Music de l'époque progressiste au New Deal, Autour de la collectrice Sidney Robertson*, Thèse de Doctorat : Histoire des arts et des représentations, Université Paris Nanterre, Nanterre, 690 p.
- PARSHALL Joshua, 2009, *Contemporary Klezmer: Music, Identity, and Meaning*, Master of Arts in the Folklore Program, Department of American Studies, University of North Carolina, Chapel Hill, 117 p.
- RUSHEFSKY Pete, 2007, *Michael Alpert and Zev Feldman: Saving Yiddish Dance*, <https://ctmd.org/magazine/master-artists-profiles/michael-alcpt-and-zev-feldman-saving-yiddish-dance/>, 1 janvier 2007, consulté le 5 décembre 2019.
- SAFRAN Gabriella, 2010, *Wandering Soul: the Dybbuk's Creator, S. An-Sky*, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press.

SAFRAN Gabriella et ZIPPERSTEIN Steven J., 2006, *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, 580 p.

SAPOZNIK Henry, 2005, *Klezmer!: Jewish Music From Old World to Our World*, USA, Schirmer Trade Books, 352 p.

SAPOZNIK Henry, 2002, « KlezKamp and the Rise of Yiddish Cultural Literacy » dans *American Klezmer: Its Roots and Offshoots*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press, p. 174-186.

SAPOZNIK Henry, 1999, « Du shtetl au Catskills, le renouveau de la musique klezmer », *Les Cahiers du Judaïsme*, automne 1999, Musiques juives, musiques hybrides", n° 5.

SAPOZNIK Henry, 1997, *Compleat Klezmer*, s.l., Tara Publications, 80 p.

SAPOZNIK Henry, *Yiddish and American Culture | Henry Sapoznik*, <https://www.henrysapoznik.com>, consulté le 6 mai 2020.

SHOLOKHOVA Lyudmila, « Hasidic and Klezmer Music from the An-Sky expeditions (1912-1914) Historical Collection of Jewish Musical Folklore ».

SLOBIN Mark, 5774, « Eleanor & Chana: The Musical Mediators », *Musica Judaica*, 2013-2014 5774, XX, p. 249-256.

SLOBIN Mark, 2000a, *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*, Oxford, Oxford University Press, 168 p.

SLOBIN Mark, 2000b, « Searching for the Klezmer City » dans *Studies in Contemporary Jewry: Volume XV: People of the City: Jews and the Urban Challenge*, New York, Oxford University Press, p. 35-48.

SLOBIN Mark, 1996, *Tenement Songs: The Popular Music of the Jewish Immigrants*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 260 p.

SLOBIN Mark, 1986, « A Fresh Look at Beregovski's Folk Music Research », *Ethnomusicology*, 1986, vol. 30, n° 2, p. 253-260.

SLOBIN Mark, 1984a, « The Neo-Klezmer Movement and Euro-American Musical Revivalism », *The Journal of American Folklore*, janvier 1984, vol. 97, n° 383, p. 98.

SLOBIN Mark, 1984b, « Klezmer Music: An American Ethnic Genre », *Yearbook for Traditional Music*, 1984, vol. 16, p. 34–41.

SPOTTSWOOD Richard K., 1990, *Ethnic Music on Records A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, Chicago, University of Illinois Press, vol. 7/3.

SVIGALS Alicia, 2002, « Why We Do This Anyway. Klezmer as a Jewish Youth Subculture » dans Mark Slobin (ed.), *American Klezmer: its roots and offshoots*, Berkeley (Calif.) Los Angeles (Calif.) London, University of California Press.

VEIDLINGER Jeffrey (ed.), 2016, *Going to the People: Jews and the Ethnographic Impulse*, Bloomington & Indianapolis (Ind.), Indiana University Press, 364 p.

WOLLOCK Jeffrey, 2007, « Historic Records as Historical Records: Hersh Gross and His Boiberiker Kapelye (1927-1932) », *ARSC Journal*, Spring 2007, vol. 38, n° 1, p. 44-106.

WOOD Abigail, 2016, *And We're All Brothers: Singing in Yiddish in Contemporary North America*, Surrey (England) / Burlington, VT (USA), Routledge, 218 p.

ZEMTSOWSKY Izaly, 2006, « The Musical Strands of An-Sky's Texts and Contexts » dans *The Worlds of S. An-sky: A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, Stanford, California, Stanford University Press, p. 203-231.

Dave Tarras | *Yiddish Song of the Week*, <https://yiddishsong.wordpress.com/tag/dave-tarras/>, consulté le 20 juin 2020.

Dave Tarras Trio, *Klezmer Music- Dave Tarras Tribute Concert 1978* - YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=V6zKleJSYi4>, consulté le 14 août 2019.

YIVO *An-ski Ethnographic Expedition and Museum*, https://yivoencyclopedia.org/article.aspx/An-ski_Ethnographic_Expedition_and_Museum, consulté le 7 octobre 2019.

4 Histoire des technologies d'enregistrement

BARTHES Roland, 1980, *La Chambre claire : Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 200 p.

BAUDOIN Philippe et BERTON Mireille, 2015, « Les spectres magnétiques de Thomas Alva Edison. Cinématographie, phonographie et sciences des fantômes », 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma*, 1 juin 2015, n° 76, p. 66-93.

BENJAMIN Walter, 2012, *Oeuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, traduit par Rainer Rochlitz et traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard.

DEVELVIS Melissa, 2019, *Death, Immortalized: Victorian Post-Mortem Photography*, <https://www.clarabartonmuseum.org/post-mortem-photography/> , 19 février 2019, consulté le 17 mai 2020.

DOUGLAS Mary et ISHERWOOD Baron C., 1996, *The World of Goods: Towards an Anthropology of Consumption*, London ; New York, Psychology Press, 198 p.

GRIVEL Charles, 1988, « La Bouche cornue du phonographe » dans *Appareils et machines à représentation*, Paris, Chez l'auteur.

HEINZE Andrew R., 1992, *Adapting to Abundance: Jewish Immigrants, Mass Consumption, and the Search for American Identity*, New York, Columbia University Press, 276 p.

HOWE Irving, 1997, *Le monde de nos pères: l'extraordinaire odyssée des Juifs d'Europe de l'Est en Amérique*, traduit par Cécile Bloc-Rodot et traduit par Henriette Michaud, Paris, Éd. Michalon, 618 p.

MILLARD Andre, 1995, *America on Record: A History of Recorded Sound*, Cambridge ; New York, NY, Cambridge University Press, 474 p.

POLLACK Howard, 2007, *George Gershwin: His Life and Work*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 938 p.

SÉBALD Bruno, 2002, « Le disque à saphir dans l'édition phonographique – Première partie », *Bulletin de l'AFAS. Sonorités*, 1 janvier 2002, vol. 22, n° 22.

SPOTTSWOOD Richard K., 1990, *Ethnic Music on Records A Discography of Ethnic Recordings Produced in the United States, 1893-1942*, Chicago, University of Illinois Press, vol. 7/3.

STERNE Jonathan (ed.), 2012, *The Sound Studies Reader*, 1 edition., New York, Routledge, 576 p.

STERNE Jonathan, 2003, « A Resonant Tomb » dans *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Duke University Press Books, p. 286-333.

SUTTON Allan et NAUCK Kurt R., 2000, *American Record Labels and Companies: An Encyclopedia (1891-1943)*, Denver, Colorado, Mainspring Press, 446 p.

THÉRIEN Robert, 2003, *L'histoire de l'enregistrement sonore au Québec et dans le monde, 1878-1950*, Canada, Presses Université Laval, 252 p.

Edison Disc Record, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Edison_Disc_Record&oldid=929268295 , 4 décembre 2019, consulté le 28 mars 2020.

Disque 78 tours, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Disque_78_tours&oldid=167807616 , 25 février 2020, consulté le 2 avril 2020.

Collection-frioud.ch, <http://www.collection-frioud.ch/view.php?IdG=38>, consulté le 28 mars 2020.

Listing of Scanned Piano Rolls, <http://pianorollmusic.com/rolldatabase.php?showpage=63&sortby=catalog>, consulté le 29 juin 2020.

5 Chanson, théâtre et poésie yiddish

BAUMGARTEN Jean, 2005, « Ahuva Belkin. The Purimshpil, Studies in Jewish Folk Theater. Jerusalem: Bialik Institute, 2002. 287 Pp. (Hebrew). », *AJS Review*, 2005, vol. 29, n° 02, p. 404-405.

BAUMGARTEN Jean, 1992, « Le “Purim shpil” et la tradition carnavalesque juive », *Pardès*, 1992, vol. 15, p. 37-62.

CAHAN Yehuda Leib, 1957, *Yiddish Folksongs with Melodies, Collected by Y. L. Cahan*, New York, Yivo.

FOGEL Joshua, 2015, *Yiddish Leksikon: MOYSHE GLINER*, <http://yleksikon.blogspot.com/2015/08/moyshe-gliner.html> , 31 août 2015, consulté le 14 août 2019.

GOTTESMAN Itzik N., 2010, « Der badkhn Moyshele Gliner », *Forverts*, 12 mars 2010 p.

GOTTESMAN Itzik N. et THE YIDDISH SONG OF THE WEEK, 2010, “*Ven ikh volt gehot dem keyzers oysres*” *Performed by Ita Taub*, <https://yiddishsong.wordpress.com/2010/12/07/ven-ikh-volt-gehot-dem-keyzers-oytsres-performed-by-ita-taub/> , 7 décembre 2010, consulté le 10 juillet 2020.

HESCHELES Yermeye, « Der badkhn Moyshe Gliner », *Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 1971*, Note accompagnant le livre manuscrit de Moyshele Shtam dans les papiers de Wolf Younin.

HESKES Irene, *Ruth Rubin | Jewish Women’s Archive*, <https://jwa.org/encyclopedia/article/rubin-ruth>, consulté le 2 juillet 2020.

KACZERGINSKY Szmerek, LEIVICK H. et GELBART Michl., 1948, *Lider fun di getos un lagern*, New York, Tsiko [Congress for Jewish Culture], 435 p. p.

KORN Rokhl, 1977, *Farbitene vor: lider*, Tel Aviv, Yisroel-bukh.

KRASNEY Ariela, 2003, « The Badkhn: From Wedding Stage to Writing Desk », *Polin: Studies in Polish Jewry*, 2003, vol. 16, p. 7-28.

MLOTEK Chana et SLOBIN Mark (eds.), 2007, *Yiddish Folksongs from the Ruth Rubin Archive*, USA, Wayne State University Press, 364 p.

MLOTEK Eleanor, 1977, *Mir trogn a gezang! Favorite Yiddish Songs of Our Generation with Yiddish Texts and Music, Parallel Transliterations, Historical Background, Synopses, Guitar Chords*, New York, Workmen’s Circle Education Department.

MLOTEK Eleanor et MLOTEK Joseph, 1997, *Songs of Generations: New Pearls of Yiddish Song*, New York, Workmen’s Circle.

MLOTEK Eleanor et MLOTEK Joseph, 1988, *Pearls of Yiddish Song: Favorite Folk, Art and Theatre Songs; With Yiddish Texts and Music, Parallel Transliterations, Translations, Historical Background, Guitar Chords*, New York, Workmen’s Circle Education Department.

MLOTEK Joseph et MLOTEK Eleanor G., 1974, *Perl fun der Yidisher poezye*, s.l., Tel-Aviv : Y. L. Perets, 566 p.

NEPON Ezra Berkley, 2016, *Dazzle Camouflage: Spectacular Theatrical Strategies for Resistance and Resilience*, USA, Ezra Nepon, 154 p.

NETSKY Hankus, 2011, « Ruth Rubin: A Life in Song | Yiddish Book Center », *Pakn Treger*, Fall 2011, vol. 60, n° 57.

PASTERNAK Velvel, 2003, *Songs Never Silenced*, USA, Tara Publications, 200 p.

PRYZAMENT Shlomo et TURKOW Zygmunt, 1960, *Broder Zinger*, Buenos Aires, Tsentral-farband fun Poylishe Yidn in Argentine (coll. « Poylishe yidntum »), 238 p.

REID Olivia, *Summer of Peace, Love, and Yiddish Song: The Legacy of New York's Camp Boiberik*, <https://folklife.si.edu/magazine/camp-boiberik-yiddish-summer-camp>, consulté le 29 juin 2020.

ROSENBLATT Rivke, 1929, *Lider*, New York, Y.L. Magid, 70 p.

ROSKIES David G., 2008, *Yiddishlands: A Memoir*, Har/Com edition., Detroit, Wayne State University Press, 240 p.

RUBIN Joel, 2017, « Badkhn » dans Dan Diner et Markus Kirchhoff (eds.), *Encyclopedia of Jewish history and culture*, Leiden ; Boston, Brill, p. 273-276.

RUBIN Ruth, 2000, *Voices of a People: The Story of Yiddish Folksong*, Urbana, University of Illinois Press.

SANDROW Nahma, 1996, *Vagabond Stars: a World History of Yiddish Theater*, Syracuse (N.Y.), Syracuse University Press, 443 p.

SEIGEL Amanda (Miryem-Khaye), 2019, « Broder Singers. Forerunners of the Yiddish Theater », *Polin Studies in Polish Jewry*, 2019, Jews and Music-Making in the Polish Lands, n° 32, p. 109-124.

SKLAMBERG Lorin, 2010, *Back to Isa Kremer*, <https://yivosounds.com/2010/12/15/back-to-isa-kremer/>, 15 décembre 2010, consulté le 10 juillet 2020.

SKLAMBERG Lorin et BIEZUNSKI Eléonore, 2019, « Yiddish Wedding Hop: The Archives of Song Collector Ruth Rubin », *Folklife Online Magazine*, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, 10 juillet 2019, 10 juill. 2019 p.

WERB Bret, 2014, *Yiddish Songs of the Shoah: A Source Study Based on the Collections of Shmerke Kaczerginsky*, UCLA, s.l.

WURBS Janina, 2014, « A Treasure Trove in a Hotel Lobby—Songs of the Ben Stonehill Collection at the yivo Sound Archives », *European Journal of Jewish Studies*, 25 juin 2014, vol. 8, n° 1, p. 127-136.

Frank Seiden, https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Frank_Seiden&oldid=69475048, 11 septembre 2011, consulté le 29 juin 2020.

ZUNSER Eliakum, 1928, *Selected Songs of Eliakum Zunser*, New York, The Zunser Publishing Co.

Shmerke Katsherginski ondenk-bukh, 1955, Buenos Aires, Culture Congress.

Home · The Ruth Rubin Legacy · YIVO Online Exhibitions,
<https://ruthrubin.yivo.org/exhibits/show/ruth-rubin-sound-archive/home>, consulté le 3 juillet 2020.

Discographie non exhaustive

BERKMAN Robert, 2007, *Klezmerola: Jewish music from rare piano rolls*, Buffalo, NY?, Pianola Enterprises.

ISAY David, SAPOZNIK Henry et REINER Yair, 2002, *Yiddish radio project: [stories from the Golden Age of Yiddish Radio]*, Minneapolis, MN, High Bridge / Sound Portraits Productions, vol. 2/.

JOEL RUBIN JEWISH MUSIC ENSEMBLE, *Beregovski's Khasene - Beregovski's Wedding*, s.l.

NIRENBERG Mariam, 1986, *Folksongs in the East European Jewish tradition: from the repertoire of Mariam Nirenberg*, New York, Golbal Village Music (coll. « Selections from the Max and Frieda Weinstein Archive of YIVO Sound Recordings »).

RUBIN Ruth, 1958, *Jewish Life: The Old Country*, Washington, DC, Folkways Records.

RUBIN Ruth et SEEGER Pete, 1957, *Jewish Children's Songs and Games*, New York, Folkways Records [cat. FC 7224].

SAPOZNIK Henry, *Liner notes of Cantors Klezmerim & Crooners 1905-1953: Classic Yiddish 78s From the Mayrent Collection*, United Kingdom, JSP Records, 2009, vol. 3.

SEIDEN Frank, 1901, *Kidesh -- Al tiro avdi yakoyv (de la pièce « Der yidisher King Lear » de Jacob Gordin)*, Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 115, #2617, Columbia A551 667.

Music From The Yiddish Radio Project, 2002, s.l., Shanachie Records.

Songs are all I have: the musical legacy of Vladimir Heifetz, 2002, New York, YIVO Institute for Jewish Research.

SCHAECHTER-WIDMAN Lifshe, 1986, *Az di first avek: A Yiddish Folksinger from the Bukovina*, New York, Golbal Village Music (cassette audio).

Klezmer Music 1910-1942. Recordings from the YIVO Archives Compiled and Annotated by Henry Sapoznik, 1981, New York, Folkways Records.

ZALMEN MLOTEK, ADRIENNE COOPER, DAN ROUS, WORKMEN'S CIRCLE CHORUS et NEW YIDDISH CHORALE, 1999, *In Love and In Struggle The Musical Legacy of the Jewish Labor Bund*, New York, YIVO Institute for Jewish Research.

SKLAMBERG LORIN (producer), *Rare treasures: from the Max & Frieda Weinstein Archives of Yivo Sound Recordings.*, 2007, New York, Yivo Institute for Jewish Research.

ANNEXES

Liste des personnes enregistrées dans la collection Ruth Rubin (dont les enregistrements numérisés ont été mis en ligne sur omeka)

Liste exportée d'omeka en xml avec python.

Cette liste ne contient que les informants dont les enregistrements ont été mis en ligne sur le site *Ruth Rubin Legacy*. La liste a été exportée à partir d'omeka en format xml avec python. Elle devra être complétée par les quelques informations contenues dans le classeur bleu (inaccessible lors de la fin de la rédaction de cette thèse en raison de la pandémie de 2020) qui n'y figure pas.

Liste des personnes enregistrées dans la collection Ruth Rubin (dont les enregistrements numérisés ont été mis en ligne sur omeka). Le chiffre entre crochets correspond au « item number » dans sur le site Ruth Rubin Legacy mis en ligne par le YIVO avec omeka. [From blue index, RG 620, box 30]

Abelson, Itshke [6444]
Birthdate: Approx. 1895.

Abramowitz, Freda [6445]
Born in Poland, approx. 1890.

Ary, Harry [5803]
Born in Ukraine, 1915

Ary, Sylvia [2349]
(1923, Moscow - 2015, Montreal)

Asher, Chinke [6446]
Age: mid-60s when recorded (in 1955)

Auslander, Mr. [6447]
Birthdate: 1886 "P.S. He speaks about himself in one of the tapes. Born in Austria. Came here [New York City] 1904. Age 84."

Ausubel, Nathan [6448]
Born in Europe, approx. 1896.

Axelbank, Basye [6449]
Born in 1890 in New Konstantin, Podolst, Ukraine. Came to USA in 1907. "Mr. Lazar Axelbank's mother & father came from Novo Constantinov, Ukraine, 30 miles from Mezbezh (birthplace of the Baal Shem Tov), near Berditchev. Not until his mother had passed away did Lazar manage to get some tunes down on his wire recorder, with the help of sister Basye, who remembered them. This applies to Pesech A. also."

Axelbank, Peysekh [6450]
Brother of Basye. "Mr. Lazar Axelbank's mother & father came from Novo Constantinov, Ukraine, 30 miles from Mezbezh (birthplace of the Baal Shem

Tov), near Berditchev. Not until his mother had passed away did Lazar manage to get some tunes down on his wire recorder, with the help of sister Basye, who remembered them. This applies to Pesech A. also."

Bach, Mannie [6451]

Born approx. 1907. Occupation: Choral Director. (age 48)

Barmak, Rose [6452]

Born in Britshan, Bessarabia, approx. 1890. Came to Canada in 1907. A second cousin of Ruth Rubin.

Barsky, Toba [6453]

Born approx. 1895

Bender, Manye [6454]

Born in Bessarabia, approx. 1900. Heard these songs 'back home', also on the ship coming over.

Berkowitz, Anna [6455]

Born in Shat [Šata, Satè, Satès, Reka Shata, Szata], Lithuania, 1920. Came to Canada in 1935. Homemaker. Learned most of her songs from her sister, Mrs, Mintz, when she (Anne) was very young. Alternate spelling of her name: Chane Berkovitsh

Bern, Mina [6456]

(1911 - 2009) Actress.

Birnbaum, Martin [6457]

Born in Horodenko (Austria) in 1907 (This territory belonged to Poland up to World War II) Came to the U.S.A. in 1923. Occupation: Jewish teacher.

Blatt, Lillian [6458]

Born in Brooklyn in 1928. Learned songs in Workmen's Circle Shule in the 1940s.

Brokhe "fun Minsk" [6459]

Age: mid 70s (in 1948)

Cohen, Etta [6460]

Born in the 1890s. Age: late 60's (in 1957). Homemaker.

Cohen, Pauline [6461]

Born in Russia, Holodetz, Grodno gub. near Minsk, in the 1890s. Came to the U.S.A. in the 1890s "when McKinley was assassinated" [he was shot in 1901]. Taped at Camp Solomon. An aunt to Jan Peerce.

Deltoff, Mrs. [6462]

Born in the 1890s. Taped at Y.M.C.A. in Toronto (at age 66).

Dillman, Mrs. [6463]

Born in the 1890s. Taped at Y.M.C.A. in Toronto (at age 66).

Diskin, Mrs. [6464]

Born in the 1890s. Taped a Camp Solomon, Patterson, N.Y.

Drucker, David [6465]

Born on Delancey St., New York City, in 1902 (then lived in Mexico).
Occupation: Lawyer.

Drucker, Esther [6466]
Born in 1901 in Tomashpil, Ukraine. (then lived in Mexico). Teacher.

Dux, Bessie [6467]
Born: approx. 1900.

Efron, Feyge [6468]
Taken from wire recording collection of Ben Stonehill, 1948.

Eisenstadt, Mr. [6469]
Born: approx. in 1880. Alternate spelling: Eisenshtat.

Elish, Karl [6471]
Born in New York City, 1895. Learned his songs from his mother Annie Maitlin-Elish. She came to the U.S.A. from Minsk in 1893.

Ellin, David [6470]
Born: Montreal, Canada in 1925. Lived in New York, N.Y. Occupation: Actor, Singer.

Epshtein, Mr. E. [6472]
Born: 1880. Taped when a resident of Home for the Aged, East Side, New York City.

Factor, Chana [6473]
Born in Poland, near Lublin, 1936. Came to Canada in 1949. Learned songs in Hashomer movement in Winnipeg, Canada, and at Herzliah Seminary in New York City. Speaks Hebrew.

Feder, Naomi [6474]
Born: Brooklyn, N.Y., 1926.

Feingold, F. [6475]
Born: Warsaw, Poland, approx. 1905. Lived through Warsaw Ghetto period.

Fibich, Felix [2257]
(1917-2014) Born: Warsaw, Poland. Came to the U.S.A. in 1951 Occupation: professional dancer.

Finfer, E. [6476]
Born in 1890's. Taped at New York Public Library, Tremont Branch, Bronx, N.Y.

Fogl, Mr. [6477]
Taken from Teddi Schwartz' tape - recorded at Lake Charles, N.Y. (Camp Solomon).

Fox, Michael [2338]
(Student, teacher)

Frank, Moyshe [6478]
Born: Late 1890s. Occupation: Journalist.

Freed, Israel [6479]

Born approx. 1903. Bershad, Podolier Gub. Ukraine. Occupation: Journalist.
Learned many of the older songs he sings from his mother.

Freeland, Mr. [6480]

Born in Austria, late 1880s. Taped at Toronto, Canada Y.M.H.A.

Freeman, Frume [6481]

Born: Plony, Poland, approx. 1910. Came to England in 1938. Housewife.

Fried, Golde [6482]

Born: Vilno (Vilnius), early 1900. Came to the U.S.A. in 1914. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y.

Friedman, Mrs. [6483]

Born in late 1890s. Tape at Toronto, Canada Y.M.H.A.

Frimmerman, Mrs. [6484]

Born in early 1990s. Taped at Toronto, Canada Y.M.H.A.

Gafni, Genya [6485]

Born: Kolomey, approx. 1910 Then lived in Tel-Aviv, Israel.

Gans, Mary [6486]

Born in early 1890s. Taped at New York Public Library, Bronx, N.Y., 1957.

Gold, Sam [6487]

Born: Lipkan, Bessarabia, 1893. Was a roofer in the "old country." His father was Aaron "Badkhn," born in Khotin, 1876.

Goldberg, Dr. David [6488]

Born in the 1880s. Occupation: Author, educator, former Rabbi.

Goldberg, Yidl [6489]

Actor, singer Was active and performed in England.

Goldman, Yankl [6490]

Born: Warsaw, 1885. Former needle trades factory worker.

Goldshmid, Mr. [6491]

Born: Minsk gub. approx. 1875 Resident of Home for Aged, East Side, New York City.

Goodman, Mrs. F. [6492]

Born: Approx. 1895. Taped at New York Public Library, Bronx, N.Y.

Gordon, Mrs. [6493]

(in her early 60s when recorded)

Granatstein, Betty [6494]

Born: Toronto, Canada, 1935. Learned the songs in Hashomer Hatzair movement between 1946-1957. Does not know Hebrew, songs learned mostly by rote.

Grauer, Rose [6495]

Born in Rumania - Rodovitz, 1898. Came to the U.S.A. in 1918. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y.

Grossman, Yetta [6496]

Born: Hungary - Hamermeze - 1890s. Came to the U.S.A. in 1908. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y.

Grover-Spivack, Rachel [2318]

Grubman, Chaya [6497]

Born in Gonyen, a little town near Białystok, late 1890s. Came to the U.S.A. in 1926.

Halpern, Fanye [6498]

Born: Minsk, approx. 1898. Came to the U.S.A. around 1918. Former needle trades factory worker. Handwritten: "Tends to 'recreate' the folksongs she has pulled up in her youth in Europe and later on in the U.S.A. Very imaginative."

Hencken, Yetta [6499]

Born: Warsaw, Poland.

Hirshberg, Mrs. [6500]

Handwritten: "Age? (50s)"

Hoch, Sam [6501]

Born: 189s. Taped at New York Public Library, Bronx, N.Y.

Holland, Avreml [6502]

Born: Plonye, Poland. "Former sweatshop worker, now businessman (clothing)."

Horowitz, Norbert [6503]

Actor.

Father of Rochelle Horowitz

Horowitz, Rochelle [6504]

Young daughter of actors (Norbert and Rita) Recorded by Folkways - 1961.

Kaczerginsky, Shmerke [2258]

(1908-1954) Born: Vilna. Poet-partisan-folklorist. Killed in airplane crash in Argentina, 1952. Handwritten: "Compiled over 300 Yiddish songs gathered [?] during the German occupation. A number of his lyrics were set to music at that time and were current as 'folk songs.'"

Kaplan, Bentsion [6505]

Birthdate: approx. 1900 Businessman. Taped at Lake Chalres, N.Y.

Katz, Berish [6506]

Born: Galicia, approx. 1880. Former badkhn. Nephew of Galician badkhn Moyshele Shtamm or Moyshele from Glina.

Katz, Bessie [6507]

Born: Yanov-Lubensky, Russia-Poland, 1890s. Came to U.S.A in 1913. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y. Aug, 1956.

Kessler, Sore [6508]

Born: Tzhizhov, Poland, early 1900. Needle trades worker.

Khalmish, Mordkhe [6509]

Born approx. 1915. Occupation: Journalist, author. Lived in Tel-Aviv, Israel.

Kirshboym, Moyshe [6510]

Born: Lodz, 1900. Came to Canada in 1926.

Kleinman, Bess [6511]

Born in Kamenetz-Podolsk, Russia, approx. 1905. Learned song in Palestine, 1932.

Kline, Anne [6512]

Born: Lublin, 1905. Came to the U.S.A. in 1910, was raised in Pittsburgh. Learned songs from her Poland-born mother and other half-brother.

Kloner, Libby [6513]

Born: Lipkan, Bessarabia, 1890s. Taped at Educational Alliance, Patterson, N.Y., June, 1956.

Kollander, Mrs. [6514]

Born: early 1880s. Resident of Jewish Home for the Aged, Toronto, Canada.

Krishtalka, Mrs. [6515]

Born in Poland. Mid 40s?

Leibowitz, Gussie [6516]

Born: approx. 1905. Came to the U.S.A. in 1923. Daughter of a cantor. Resident of New York Guild for the Jewish Blind, Yonkers, N. Y.

Leikin, Charles [6517]

Born in Keshenev, Bessarabia, 1908. Occupation: Teacher.

Letst, Gavriel [6518]

Born in Warsaw, 1874. Father of Rebecca Soyer.

Levitan, Zusye [6519]

Born: approx. 1908. His mother was born in Vitebsk.

Lipkovitsh, Daniel [6520]

Born in Warsaw, 1890s. Father from Brisk, mother from Vilna. Needle trade worker.

Lipsky, Jacob [6521]

Born: Grodno Gub., approx. 1881. Taped at Educational Alliance, Patterson, N.Y.

Lobell, Bill [6522]

Born: New York City, 1912. Learned his Yiddish songs from his mother (born in Czernowitz) and his father (born in Austria). Occupation: Salesman.

Handwritten: "Born of Bessarabian mother (Freda Lobell)"

Lobell, Freda [6523]

Born: Bessarabia - Czernowitz. Mother of Bill Lobell.

Mahler, Dr. Raphael [6524]

Born in Warsaw, approx. 1900. Occupation: Historian (Modern Jewish and European History) Lived in Tel-Aviv, Israel. Taped in New York City, Oct 19, 1962.

Makofsky, Max [6525]

Bornin Tiktin, Lomzer Gub. 1880. Came to the U.S.A. in 1903. Learned some of his songs when he worked in Trestina.

Mamlock, Mr. [6526]
Age 70s. Alternate spelling: Mamelok.

Maze, Ida [6527]

Meltser, Mrs. [6528]
Born in the 1890s. Taped at Education Alliance, Patterson, N.Y.

Meltzer, Miriam [6529]
Born in Kolomey, Ukraine, approx. 1910. Sang these songs in Vilno [Vilnius] during the 1920s. Lived in Tel-Aviv, Israel.

Mendelson, Ora [6531]
Bron in New York City, 1936. (Age 11 when recorded)

Menken, Yetta [6530]
Recorded at Camp Solomon, Patterson, N.Y. \ Mid-60s.

Meyerhoff, Mr. [6532]
Born 1870s.

Michaels, Mary [6533]
Bron in New York City, 1906. Graduated a Brooklyn Shule in 1924-25. Her mother born in Minsk. Handwritten: "Her diction reveals the 'American Jewish' influence, but her memory of the kind of songs which were taught in the Yiddish secular school in the area is vivid."

Mishkin, Mr. [6534]
Born 1863. Resident of Home for Aged, East Side, New York City (age 85).

Mostowitz, Nadia [6535]
Born Kovno Gub., Lithuania, early 1900s.

Nekin, Ida [6536]
Born in Mogilovsk Gub. Russia, 1879. Came to the U.S.A. in 1914. Taped at Camp Solomon, Aug. 1956.

Novik, Paul [6537]
Born: Russia, 1890s. Occupation: Journalist.

Omer, Mr. [6538]
Born in Kolomey, approx. 1910. Occupation: Musician. Lived in Tel Aviv.

Ortenberg, Mr. [6540]
Born in the 1880s. Lived in Montreal, Canada.

Ortenberg, Pearl [6539]
Born 1900 approx - deceased 1968. Was member of Poale Zion in her youth. Lived in Montreal, Canada.

Pelayeff, Rachel [6541]
Lived in Montreal.

Perenson, Moyshe [6542]

Born in Warsaw, 1902.

Persky, Mr. [6543]

Born approx. 1895. Moved from Montreal to NYC.

Pincus, David [6544]

Born: 1911.

Pine, Geri [6545]

Birthdate: 1908.

Plattner, Israel [6546]

Born early 1900. Recorded at Toronto YMHA, 1956.

Rabinovitsh, Shulamis [6547]

Born: Białystok, 1909. Came to the U.S.A in 1928. Occupation: Needle trades worker.

Rabins, Herman [6548]

Herman Rabin, born Chayim Rabinovitsh, in Novminsk, Poland. Came to the U.S.A. in 1920.

Rappaport, Nathan [6549]

Age: Born 1890s. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y.

Ravitsh, Melekh [6550]

(1893-1976)

Reif, Bertha [6551]

Born: Galicia (age: 30s?) Came to the U.S.A. in 1922

Reinstein, Sol [6552]

Born: Warsaw Poland, 1902. Came to the U.S.A in 1921.

Robbins, Dr. M. [6553]

Born: Motl Rabinovitch in Balta, Ukraine, approx. 1900. Medical doctor. Son of Rabbi. Composer of Yiddish songs. (deceased around 1968). Handwritten: "Dr. Robbins was a prominent Zionist in New England but retained a number of unusual authentic folksongs in his memory."

Rodman, Bella [6554]

Born: Poland, early 1900. Raised in Montreal, Canada. Knows practically no Yiddish. (age 57 when recorded)

Rose, Herta [6555]

Born approx. 1910 in Austria Taped at Toronto Y.M.H.A

Rosenberg, Hannah [6556]

Born: Warsaw (age 57 when recorded)

Rothenberg, Mrs. [6557]

Born: 1905.

Royzner, Ged [6558]

Born 1890s. Lived in Chile.

Rubin, Michael [6559]
(1937-1959) Born in New York City. "Our beloved son when he was 10."

Sandler, Esther [6561]
(age 55)

Sandler, Philip [6560]
Born in Lithuania, 1906. Came to the U.S.A. in 1923. Heard this song from his mother. Journalist.

Schwartz, Teddi [6562]
Born: Harlem, N.Y. in 1915. Age: 40s

Segal, Fanye [6563]
Born: Minsk, approx. 1908. (age 42)

Serbin, Rose [6564]
Born: Bessarabia, Bargopolo (near Odessa), approx. 1896. Taped at Educational Alliance, Patteron, N.Y.

Serbin, Sam [6565]
Taped at Educational Alliance, Patteron, N.Y.

Shapiro, Mr. [6566]
Born: [Otek?], Bessarabia in 1910. Came to the U.S.A. in 1934.

Shnayder, Arye [6567]
Born: Rumania - Moldavia, born in the 1930s.

Shtern, Sonia [6568]
Nurse. Age mid 50s.

Siroto, Mr. [6569]
Mr. Siroto said he wrote this song himself. Taped at N.Y. Public Library, Bronx, N.Y. Age 60s

Skolnik, Mrs. [6570]
Born: 1890s

Slonimsky, Anna [6571]
Born: Russia, 1890s. Taped at Educational Alliance, Patterson, N.Y.

Smith, Ida [6572]
Born 1890s. Taped at Educational Alliance, Patterson, N.Y. Age 60s.

Soyer, Rebecca [6573]
Born: Warsaw, late 1890s. School teacher.
Rebecca Letz Soyer is the daughter of Gavriel Letz and wife of Raphael Soyer (who was historian Daniel Soyer's grandfather's twin brother).

Stein, Eva [6574]
Born: Lodz, 1900s. Came to the U.S.A. in 1921. Taped at Camp Solomon, Patterson, N.Y., Aug. 1956.

Sternberg, Mr. [6575]
Toronto. Age: mid 60s. Home for the Aged.

Stupp, Dr. A. [6576]
Born in Tluste, Galicia, 1892. (According to Dr. Stupp this is where Baal-Shem-Tov was born.)

Suller, Chaim [6577]
Born: Shtshipkovitz, Polessia (White Russia), 1902 Former secular Jewish teacher?

Sultan, Feygl [6578]
Born: Ivia, Lithuania, 1880s. Handwritten: "Her memory of her youth as a revolutionary worker was very vivid and [to revealed?] in a number of songs which she sang for me and which she introduces with her own comments."

Sultan, Rita [6579]
Born: Brooklyn, N.Y. in 1920. (age: 20s)

Surtshe, Mrs. [6580]
Educational Alliance. Age 60s.

Tarnoff, Dora [6581]
Born: approx. 1900. Taped at Y.M.H.A., Toronto.

Taub, Ita [6582]
Born: Approx. 1910 in Bessarabia.

Tomchin, Dora [6583]
Born: late 1890s. Taped at Y.M.H.A., Toronto. Age 60s.

Tsukert, Ita [6584]
Born: approx. 1890. Taped at Y.M.H.A., Toronto, Canada.

Warshawsky, Allan [6586]
Born in 1940s in Brooklyn, N.Y. Student.

Wasilievsky, Sholem [6588]
Born: Barshad, Podolier Gub., late 1890s. Came to the U.S.A. in 1928.

Wasilievsky, Yehudis [6589]
Wife of Sholem Wasilievsky

Wasserman, Dora [6587]
(1919-2003)

Waterman, Alec [6590]
Born: Poland, early 1900s (deceased 1966). Came to England in the 1920s.
Occupation: Businessman. Father was a Gerer Hasid

Weinstein, Mrs. [6591]
(early 50s when recorded)

Weiser, Ada [6592]
Born: approx. 1915. Heard songs from her Yiddish teacher in 1926.

Werner, Nat [6593]
Born in the U.S.A. approx. 1915.

Wiseman, Mrs. [6594]
Taped at Y.M.H.A., Toronto.

Yaris, Mr. [6595]
Born: approx. 1970. Resident of Home for the Aged, East Side, New York City.

Younin, Wolf [2259]
(c. 1908-2012) Occupation: Journalist. Handwritten: "A literary type person, Wolf Younin, in his rendition of folk songs, attempts to render them in a manner in which he heard them first from others."

Yudelevitsh, Mikhoel [6596]
Born in Baranovitsh near Horodishtsh.

Yudin, Avrom [6597]
Alternate name spelling: Yudin, Avreml.

Yudin, Feygl [2106]
Born Shatsky in Visoko-Litovsk, White Russia, approx. 1905.

Yuditsch, Mr. [6598]
Born: early 1880s. Occupation: Journalist.

Zakhar, A. Sh. "Lerer" (Samuel) [6599]
Born in 1870. Was Hebrew secular school teacher most of his life. At time of taping, was over 80 years old.

Zaretsky, Anna [6600]
Born: Grodno, 1891. Taped at Educational Alliance, Patterson, N.Y., 1956.

Zhitnitsky, A. [6601]
Born: Russia, late 180s (deceased in 1967). Lived in Argentina. Journalist (Yiddish).

Zhukovsky, Mr. [6603]
Taped at Y.M.H.A., Toronto, Canada.

Zhukovsky, Mrs. [6604]
(Over 60 years when taped)

Zipper, Yankl [6602]
Born in Poland, (late 1890 or ca. 1903? Teacher. Lived in Montreal, Canada. Handwritten: "Is a Jewish teacher and the Principal of the Peretz schools there. A man of literary stature in Montreal and a carrier of authentic Yiddish songs."

Zuker, Esther [6605]
Born: Montreal, Canada, 1908. University Professor. Father born in Poland.

Inventaire du label Collectors Guild

(établi par Lorin Sklamberg, publié ici avec sa permission)

COLLECTORS GUILD INVENTORY

- CGL 590 Great Voices of the Synagogue
CG 591 Sirota Sings Again
CG 592 Music of the French Synagogue
CGL 593 Od Yishoma: A Treasury of Chassidic Song
CG 594 Leonid Sobinoff
CG 595 Yossele Rosenblatt: The Earliest Recordings
- CG 600 Seven Great Cantors
CG 601 Cantor Joseph Shlisky-Uv'yom Hashabbos: On the Sabbath
- CG 603 Cantor David Roitman – Mizmor Shir L'yom Hashabbos: Songs for the Sabbath Day
CGY 604 Isa Kremer Sings Yiddish Folk Songs
CGL 605 Ladino Folk Songs – Judeo-Spanish Ballads and Songs of Love
- CGL 607 Cantor Abraham Behrman – N'iloh: Closing Service – Yom Kippur
CG 608 Cantor Mordecai Hershman – The Seventh Day
CG 609 Cantorial Rarities
CGL 610 Shiru Li: Shirei Y'ladim – New Songs for Children
CG 611 Margaret Matzenauer – Personal Choice
CG 612 Cantor Israel Schorr – The Voice of Devotion
CGL 613 Sabbath With the Malavsky Family
CG 614 Mordecai Hershman Sings Folk Song of the Shtetl
CGL 615 Chabad Melodies: Songs of the Lubavitcher Chassidim
CGL 616 Joy of the Sabbath – Chassidic Sabbath Melodies composed and sung by Ben Zion Shenker
CG 617 The Gates of Prayer - Cantor Ben Zion Kapav-Kagan
CG 618 Sacred Sabbath – Cantor Ben Zion Kapov-Kagan
CG 619 Cantor Joseph Shlisky – Faith Eternal
CG 620 Cantor Zavel Kwartin – The Days of Awe
CGL 621 Let's All Sing Along!
CG 622 Two Side of Pinchik
CGL 623 Chassidic Wedding (Rudy Tepel)
CGL 624 Lubavitch Wedding (Rudy Tepel)
CGL 625 Hassidic Z'miros
CG 626 The Art of Cantor David Roitman
CGL 627 Songs of the Bobover Chassidim
CGL 628 Holiday Sing Along – Shiru Li: Shirei Chagim Uz'manim
- CGL/S 630 Music of Modzitz: A Treasury of Chassidic Nigunim
CGY 631 Aaron Lebedeff Sings Rumania, Rumania and other Yiddish Theatre Favorites
CG 632 Cantor Samuel Vigoda – Earliest Masterpieces: The RCA Victor Recordings
CG 633 The Art of Cantor Israel Alter
CGL 634 Nekhama Lifshitz – Sings the Songs of Her People in the U.S.S.R.
CGL 635 Ten Great Cantors
CGL 636 Songs of the Bobover Chassidim Vol. II
CGL 637 Song of the Baal Shem – Chassidic Melodies
CGL 638 Folk Dance in Israel Today – Effy Netzer Band
CGL 639 Songs of the Bostoner Rebbe
CGL 640 Molly Picon – Song Hits of the Yiddish Theatre
- CGL 645 Cantor Zavel Kwartin – Glory of the Sabbath
CGL 646 Cantor Zavel Kwartin – Yom Kippur Chants
CGL 647 Cantor Zavel Kwartin – Sholosh R'golim
CGY 648 A Khazend! Oyf Shabbos and Other Yiddish Folk Songs – Mikhail Alexandrovitch
CGL 650 Cantor Josef Rosenblatt - Sabbath
CGL 651 Cantor Josef Rosenblatt- Sabbath
- CGL 654 Cantor Josef Rosenblatt – Sh'losh R'golim
- CGL 663/4 Aaron Lebedeff on 2nd Avenue
- CG 670 Cantor Moshe Koussevitzky – Earliest Recordingsh
- CGL 672 Jo Amar Sing Yismah Moshe and other Sephardic Sabbath Songs

YIVO Sound Archives Piano Roll Inventory (10/6/2010)

1. Eli, Eli played by Harry Strauss US 41707
2. A Mame Ohn Kinder (M. Karlinsky) played by M. Karlinsky US 41060
3. Hebrew Melodies No. 1 - Leben Sol Columbus, Schenkt a Nedowe (Perlmutter and Wohl) US 7511
4. Hebrew Melodies No. 4 – Lebedig in Frailich, A Brivele Der Mame (Wohl and Smulewitz) US 7514
5. Shulamith – Opera Selections (Goldfaden) Connorized 2926
6. Dus Raidele Drait Sich US 42814
7. Hebrew Medley – Hebrew Wedding March, Mazel Tof, Russian Kossack, Baruch Habo US 6564
8. Simches toire Frailachs – Jewish Dance (Samuel A. Perlstein) played by S.A. Perlstein Connorized 20754
9. Yosel (Steinberg-Casman) International 6394
10. Hebrew Selections – A Bal-Agoloh Lied (Saslavsky), Oif'n Pripetshok (Saslavsky), Yom Kiper Zu Minche (Lefkovich) Connorized 3104
11. Der Sadeguerer Chusidil (Morris W. Haber) QRS F6477
12. Mismor Le David from Gott, Mensch und Teufel, Eli, Eli, Lomo Asavtoni (arranged by R. Zagler) Connorized 2307
13. In Hundret Johr A Rim (Rumshinsky) played by A. Beimel Artoroll P119
14. Kol Nidre (transcribed by Charles J. Roberts) played by Milton Suskind Ampico 1121-F
15. Bei Mir Bist Du Schön (Means That You're Grand) played by Max Kortlander QRS 6783
16. Yede Frau's Ferlang (David Meyerowitz) US 40979
17. A Brivele Der Mame (Solomon Smulewitz) Pianostyle 47039
18. Di grine kuzine (Abe Schwartz) other information missing
19. Al Tashlichenu (Brody-Friedsell) played by Friedsell Artoroll P846

« *Dialect project* » : Compte rendu des neuf premières interviews [traduction I. Rozenbaum]

Explications préalables⁸⁸⁹

L'explication la plus réussie a été la suivante : “Je travaille à l'institut yiddish, le YIVO, un institut où des savants juifs s'occupent de rassembler du matériel et étudient tout ce qui a un rapport avec la vie juive d'autrefois et d'aujourd'hui dans les différents pays où les Juifs ont vécu et vivent encore : Erets Yisroel (il est particulièrement important de rappeler Erets Yisroel; cinq des neufs informateurs se sont renseignés à ce sujet), Amérique, Europe. Un travail que l'institut effectue en ce moment, et dont je m'occupe précisément est de rassembler et d'enregistrer des mémoires dans notre ancien foyer {dans le vieux pays}.”

Quatre des cinq informants ont demandé s'ils étaient les premiers que nous enregistrons. C'est pour cela qu'il convient d'avoir quelques bandes enregistrées avec soi, afin de leur montrer que d'autres se sont déjà laissé enregistrer. Pour trois parmi ces quatre (avoir connaissance de) ces enregistrements a suffi pour les tranquilliser. Le quatrième a demandé à ce que je lui fasse écouter un passage. Il a été rassuré, et s'est [même] souvenu qu'“une chose comparable lui était arrivée” qu'il pourrait raconter. Ainsi, faire entendre un passage de l'enregistrement d'un autre peut [parfois] avoir un double effet, mais ce n'est pas utile dans tous les cas et cela prend du temps, aussi ne le ferai-je par la suite que lorsque je le juge utile.

[Ajouté à la main : en enregistrant d'abord nouveaux arrivants, j'ai considéré plus tard qu'une des tâches est d'enregistrer les souvenirs des années de guerre]

[p. 2] 2. Face A de la bande

Fiche de l'informateur

Je débutais chaque interview en posant les questions figurant sur la fiche de l'informateur. Je n'ai pas la moindre amélioration à apporter à la fiche actuelle.

B. Conversation

889 Beatrice S. Weinreich, « Barikht fun di ershte nayn intervyyuen - Dialect Project », Archives du YIVO Institute for Jewish Research, RG 615 box 1, 1949.

Trois des informateurs ont immédiatement commencé à parler, mais les autres avaient plus de retenue. Il est important d'avoir sous la main une série de questions à poser aux informateurs. J'ai ainsi préparé une liste de thèmes sur le mode de vie {*shtayger* : moeurs, us et coutume, art de vivre} de jadis, dont je pense qu'ils sont suffisamment généraux pour que tout informateur puisse commenter chacun d'entre eux {*khotshbi*} au moins pendant quelques minutes*. [Ajouté à la main en bas de la page : voir page 5]

Deux des informateurs m'ont présenté un problème spécial. Ils liraient volontiers quelque chose, m'ont-ils dit, mais ils ne voulaient parler ainsi sans texte préparé d'avance. L'une d'entre elles m'a dit qu'elle allait rédiger quelque chose pour moi, qu'elle lirait ensuite. Je lui ai permis de faire de la sorte. La seconde a lu son journal. Un finalement elle a également conversé un peu.

C. Faire entendre de l'enregistrement {des bandes}

En raison du facteur temps, la bande n'est écoutée {jouée} que dans le cas où l'informateur en fait la demande.

[p. 3] 3. Face B "beys" de la bande

- Explications

Il y a une autre partie du travail que je fais maintenant. J'ai apporté avec moi un petit conte populaire que j'aimerais beaucoup que vous me lisiez. Les originaires de diverses villes ont des parlars différents les uns des autres : une personne originaire de Galicie [par exemple] aura une prononciation légèrement différente d'une autre originaire de Lituanie, d'Ukraine, de Roumanie ou de Hongrie. L'institut a entrepris de découvrir en quoi consistent exactement ces différences, c'est pourquoi je demande à chacun de lire la même histoire, afin qu'il soit plus facile ensuite de comparer les diverses prononciations des mêmes mots*. [Après l'anéantissement [[*groysn yidishn khurbn*]] des Juifs en Europe, il n'y avait aucun endroit hormis New-York où il était possible de mener aussi bien le travail d'enregistrement des diverses prononciations du yiddish.]

B. La lecture elle-même

- Le texte est très bien choisi {très attractif}; l'histoire a beaucoup plu à tous les informateurs.
- L'histoire doit être imprimée. Les informateurs ne sont pas habitués aux caractères tapés à la machine*. [Ajouté à la main en bas de la page: * Le texte a été imprimé après les neuf premières interviews.]
- À partir de la lecture du texte il est possible de se fier aux informations d'ordre phonétique. {En revanche}, on ne peut pas obtenir des informations d'ordre morphologiques dans tous les cas. (Quatre des informateurs ont fait cette amélioration {correction}: "chez nous on disait : 'oyf zayn hartn betn' et non 'oyf zayn harter bet'").

Dialektn-proyekt – Projet des dialectes

Teyl Alef: thèmes

- Zikhroynes vegn der alter heym – Souvenirs/ Mémoires du foyer, du vieux pays
 - À quoi ressemblait notre *shtetl* : les maisons, les rues, le marché ...
 - Combien y avait-il de familles juives ?
 - Comment les Juifs vivaient-ils avec les chrétiens ?
 - Quelles étaient les occupations des Juifs ?
 - Où les enfants juifs étaient-ils scolarisés {apprenaient-ils}: écoles d'État, *khedeyrim*, etc... Décrivez les écoles...
 - Quel Rebe allait-on visiter ? Que vous souvenez-vous à propos du Rebe ? {{pour les familles hassidiques ??}}
 - Décrivez une fête du calendrier juif dans le *shtetl*; *Peysekh*, *Purim*, etc.
 - [handwritten] Tsi zaynen geven tsyonistishe organizatsyes a"and?
- Vécu en pendant la guerre (D.P.)
- Amérique: premières impressions (D.P.); comment on s'est adapté, et ainsi de suite.
- Erets Yisroel (a-t-on envisagé de partir pour Erets Yisroel, et ainsi de suite)

Index des noms propres

Index des noms propres

Aaron, Lebedeff.....	178, 191, 192, 262, 317
Abelson, Itshke.....	238
Abelson, Khayke.....	238
Abramovicz, Dina.....	255
Adler, Israel.....	265
Alexandrovitch, Mikhail (Misha).....	263
Allen, Woody.....	283
Alpert, Michael.....	4, 6, 25, 54, 116, 117, 120, 124, 127, 140, 159, 171, 274, 277, 279, 283, 305
Amar, Jo.....	261
American Jewish Congress.....	124
An-sky, Shloyme (Solomon Zanvil Rappaport).....	48, 49, 50, 71, 74, 76, 78, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 94, 233, 258, 279, 300, 304, 305, 306, 307
Antonovsky, Karl.....	221
Archive of American Folk Song.....	125
Ary Bercovitch, Sylvia.....	228, 243, 258
Ary, Harry (Solomon).....	228, 243, 257, 258, 314, 326
Asch, Moe (Moses).....	160, 229
Auslander, Mr.....	238
Ausubel, Nathan.....	243
Aylward, Michael.....	209
Baal Shem Tov.....	84, 239, 242, 314, 315
Bach, Mannie.....	237
Bakhtin, Mikhail.....	30, 295
Barthes, Roland.....	46, 47, 308
Baudouin, Philippe.....	46, 47
Baumgarten, Jean.....	58, 59, 60, 250, 299, 300, 309, 310
Bazyler, Ben.....	121, 127
Becker, Howard.....	115, 295, 303
Beckerman, Max.....	173
Beckerman, Sam.....	136, 139
Beckerman, Sid.....	121, 173, 175
Ben-Amos, Dan.....	68, 184, 260, 282
Benjamin, Walter.....	51, 52, 297, 299, 305, 308
Beregovski (or Beregovsky or Beregovskii), Moisei [Moshe] Iakovlevich.....	6, 71, 76, 83, 85, 88, 89, 90, 136, 257, 277, 278, 279, 280, 285, 303, 306, 313
Berg, Judith.....	121
Berkman, Robert.....	204
Berkowitz, Anna.....	228
Berton, Mireille.....	46, 47
Bialik, Hayim Nakhman.....	199
Bibliothèque Nationale d'Israel (National Library of Israel).....	23, 216, 230, 235, 236, 238, 265
Bibliothèque Nationale d'Ukraine Vernadsky.....	76, 279
Bibliothèque Publique de Montréal.....	235

Bibliothèque Strashun.....	99, 104, 106
Bikel, Theodor.....	120
Bithell, Caroline.....	122
Bjorling, Kurt.....	90, 279
Blacksberg, Bob.....	280
Blum-Dobkin, Toby.....	174, 257, 258
Bogen, Jutta.....	280
Bohlman, Philip V.....	79, 81, 304
Boiberiker Kapelye.....	246, 307
Botkin, Benjamin A.....	69, 225, 282, 300
Botwinik, David.....	244
Boyarin, Jonathan.....	6, 56, 97, 182, 255, 264, 273, 295
Brandwein, Naftule.....	208
Broder Zinger.....	77, 169, 311
Bund.....	15, 93, 99, 104, 108, 125, 269, 300, 313
Burstein, Pesach.....	271
Byom, Clara.....	277
Cahan, Judah Leib [Yehuda Leyb].....	82, 149, 214, 216, 219, 220, 221, 248
Cantor, Eddie.....	206
Carkner, Daniel.....	6, 278, 280, 283
Center for Traditional Music and Dance.....	23, 127, 137, 140, 232, 233, 234, 236, 253, 305
Balkan Arts Center.....	136, 137, 139, 140
Center for Traditional Music and Dance.....	23, 136, 137, 140, 232, 233, 236
Ethnic Arts Center.....	136, 141
Centre Martin Steinberg.....	12, 124, 126
Charvet, Paul.....	21, 294
Chiritescu, Sandra.....	6, 279
Cohen, Bob.....	139
Cook, Terry.....	189
Cooper, Adrienne 3, 25, 116, 123, 124, 140, 142, 163, 166, 171, 177, 178, 199, 269, 272, 282, 313	
Côté-Lapointe, Simon.....	26, 27, 28
Cravitz, Ilana.....	278, 279
Crowder, Christina.....	6, 277, 279
Dartmouth Jewish Sound Archive.....	23
Dawid, Christian.....	280, 286
Dawidowicz, Lucy.....	219
Deleuze, Gilles.....	38, 296, 298
Derrida, Jacques.....	43, 44, 45, 57, 70, 71, 183, 184, 189, 274, 296
Deutsch, Nathaniel.....	65, 85
Diamant, Zaynvl.....	213
Dion, Lynn.....	123, 132, 178
Dobroszycki, Lucjan.....	140
Dobzynski, Charles.....	31
Dolgin, Josh.....	285
Dollard, John.....	108, 109
Douglas, Mary.....	207
Dubnov (or Dubnow), Simon.....	71, 72, 76, 78, 93, 95, 102, 103, 107, 302

Dubrovsky, Gertrude.....	259
Dudlsack, Moshke-Mikhl.....	245
Dufaux, Frédérique.....	5, 21, 294
Dupont, Louis.....	20, 296
Dzigan, Shimon.....	271
Edison, Thomas.....	26, 28, 46
Einstein, Albert.....	269
Elnadav, Raphael Yair.....	261
Engel, Joel (Julius).....	49, 71, 78, 79, 80, 85, 164
Epstein, Max.....	121, 171
Epstein, Shifra.....	255, 259
Ertel, Rachel.....	91, 92, 93, 96, 300
Espagne, Michel.....	36, 38, 70, 95, 97, 105, 275
Everett, Lila.....	140
Famile Axelbank (Basye, Peysekh, Lazar).....	239, 240, 241, 242, 314, 315
Farge, Arlette.....	41, 296
Farrell, Patrick.....	6, 283, 286
Feldman, Walter Zev...6, 25, 54, 76, 79, 84, 88, 113, 120, 124, 127, 129, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 145, 262, 277, 283, 305	
Fibish, Felix.....	121
Fishman, David.....	7, 9, 16, 88, 108, 300
Flam, Gila.....	235
Florida Atlantic University Judaic Collection.....	23
Fondation pour la Mémoire de la Shoah.....	5, 25
Foucault, Michel.....	39, 41, 296
Freedman, Robert.....	192
Freeman, Carol.....	124, 127, 140
Friedsell, Louis.....	201
Frishdorf, Hannah.....	255
Geertz, Clifford.....	43, 118
Geller, Devora.....	4, 246
Gellerman, Jill.....	259
Gershwin, George.....	203, 204, 206, 308
Gininger, Khaim.....	219
Ginsburg, Naftali Horace.....	80, 83, 85
Ginsburg, Saul M.....	74, 79, 164
Glantz, Rudolf.....	219
Goldberg, Max.....	139
Goldberg, Sylvie-Anne.....	4, 5, 72, 74, 83
Goldenshteyn, German.....	121
Goldfaden, Avrom.....	77, 283
Goldman, Emma.....	269
Gorby, Sarah.....	260
Gottesman, Itzik...6, 37, 66, 67, 70, 76, 77, 78, 80, 87, 98, 164, 246, 247, 248, 253, 255, 301, 310	
Grade, Chaim.....	216, 243, 269, 294
Greenbaum, Adrienne.....	6, 279, 283
Greenbaum, Leo.....	192, 246, 269

Grivel, Charles.....	47
Gross, Hersh.....	246, 307
Grover-Spivack, Rachel.....	225
Grunwald, Max.....	80, 81
Guattari, Félix.....	38, 296, 298
Guberman Younin, Sylvia.....	247
Heifetz, Israel.....	199
Heifetz, Pearl.....	195
Heifetz, Vladimir.....	195, 196, 291, 313
Heinz, Andrew R.....	206, 207, 308
Herder, Johann Gottfried.....	67, 73, 75, 299
Hershman, Mordechai.....	261
Herzog, George.....	225
Herzog, Mikhl.....	142, 176, 255
Hesheles, Yermeye.....	246
Heskes, Irene.....	49, 80, 204, 304, 310
Hetko, Adah.....	279
Hill, Juniper.....	122
Hirsch, Jordan.....	6, 279, 280
Hirsch, Marianne.....	97
Hochman, Israel J.....	201
Hoffman Watts, Elaine.....	121
Hoffman, Esther.....	239
Horowitz, Joshua.....	280
Howe, Irving.....	207
Idelsohn, Abraham Zvi.....	81, 83
Institut Européen des Musiques Juives.....	5, 22, 23
Isaacs, Miriam.....	251, 253
Jacob, Christian.....	18, 29, 91, 188, 210, 271, 297, 313, 319
Jankélévitch, Vladimir.....	276, 297
Jolson, Al.....	206
Joplin, Scott.....	203
Joyeux-Prunel, Béatrice.....	70
Judelman, Craig.....	6, 277, 278, 279, 283
Kacerginsky, Shmerke.....	106, 228, 243, 244, 245, 251, 285, 289, 290, 310, 312, 318
Kahn, Daniel.....	286
Kahn, Leybl.....	256
Kalifowicz, Reyzl.....	258
Kaminska, Esther Rokhl.....	150, 271
Kan, Sergei.....	72
Kanewsky, Mayer.....	201
Kapelye.....	16, 124, 151, 159, 160, 284, 307
Kassow, Samuel.....	95, 99, 100, 110, 301
Katz, Berish.....	245, 246, 247, 248, 249, 250
Kaufman, Alan.....	126
Kerler, Dov-Ber.....	266

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara	2, 4, 16, 17, 24, 25, 37, 43, 44, 56, 58, 68, 109, 116, 117, 118, 119, 123, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 148, 149, 150, 160, 164, 174, 176, 179, 254, 255, 256, 258, 259, 275, 289, 292, 301, 305
Kiselgof-Makonovetsky Digital Manuscript Project (KMDMP)	279
Kiselgof, Zinoviy (Zusman) Aronovitch	80, 82, 85, 89, 279
Klempner, Lillian	258
Klezmatiks	122, 165, 166, 168, 178, 284, 285
Klezmer Institute	277, 279
Kligsberg, Moses	267
Kopyt, Hayim	85
Korn, Rokhl	243
Korolenko, Psoy	285
Krakauer, David	139
Kremer, Isa	164, 195, 198, 199, 262, 292, 312
Kronhill Pletka, Irene	269
Kugelmass, Jack	255
Kuhn, Thomas	115
Kundish, Sveta	286
Kuznitz, Cecile	16, 86, 88, 96, 98, 99, 103, 110, 111, 129, 176, 301, 302, 305
Kwartin, Zavel	261
Labels	
Asch Records	229
Columbia	113, 123, 132, 133, 137, 143, 200, 209, 214, 225, 255, 257, 297, 308, 313
Disques Diamond	200
Edison	200
Edison Diamond	199, 200, 202, 292
Folkways	144, 229, 232, 313, 318
Lyric	200
Oriole	229
Pathé	200
Victor	132, 133, 200, 210, 308
Lane, Morris	140
Lanset, Andrew	197, 198, 218, 219
Lanzmann, Claude	25
Lapsker, Yeva	286
Lefebvre, Henri	184
Lehman-Frisch, Sonia	5, 21, 294
Leivick, H.	219, 244
Lepetit, Bernard	185, 276
Lerner, Yoysef-Yehude	76, 77, 78
Less, Howie	173
Leuchter, Janet	139
Leverett, Margot	173
Lewicki, Jeanette	232, 233, 234, 246, 289
Library of Congress	12, 14, 23, 125, 131, 133, 160, 191, 204, 210, 227, 230, 233, 235, 251, 253, 259, 263, 289
Lifshitz, Nekhama	263

Linetski, Yitskhok Yoyel.....	77
Lineva, Evgeniia.....	49
Lipper, Gruss.....	215
Lipschitz, Ethel.....	140
Livingston, Tamara.....	116, 136, 182, 305
Lockwood, Jeremiah.....	279
Loeffler, James.....	49, 169, 197, 305
Lomax, Alan.....	226, 234
Lomax, John.....	125
London, Frank.....	139
Lurje, Sasha.....	6, 277, 279, 280, 283
Magid, Sofia.....	89, 311
Malavsky, Samuel.....	261
Malin, Yonatan.....	6, 280
Mandos, Inge.....	285
Marek, Peysekh.....	74, 79, 164
Marshall, Cindy.....	230, 236
Martinville, Édouard-Léon Scott de.....	27
Mayrent Collection of Yiddish Recordings.....	23, 130, 209
Mayrent, Sherry.....	191, 210
Mémorial de la Shoah.....	25
Mendele Moykher-Sforim.....	199
Mieleszczuk, Olga.....	260
Milken Archive of Jewish Music.....	23
Millard, Andre.....	26, 45, 308
Miller, Chava.....	126
Milstein, Jack (Yitschak or Yankl).....	257, 258
Minczeles, Henri.....	93, 302
Mintz, Jerome.....	254
Mlotek Gordon, Eleanor Chana.....	3, 35, 54, 82, 90, 112, 196, 213, 232, 244, 245, 259, 290
Mlotek, Yosl.....	54, 121
Mohrer, Fruma.....	4, 212
Moore, Niamh.....	40, 53, 56, 153, 186
Moreddu, Camille.....	125
Moyshe Shtam, ou Moyshele de Glina.....	246, 247, 248, 249, 250, 310, 318
Mummert, Roger.....	226, 227, 290
Musée de la Diaspora Beth Hatfutsoth.....	235
Musée de la Radio.....	193
Musée Esther Rokhl Kaminska.....	150
Musée juif de New York (The Jewish Museum).....	231, 236
Musée national du Brésil.....	48
Musée National du Canada.....	255, 256, 258
Musiker, Ray.....	121
Nal, Emmanuel.....	40
Nemtanu Shapiro, Judith.....	280
Netsky, Hankus.....	1, 6, 120, 139, 159, 171, 223, 225, 279, 283, 311
New York Public Library.....	23, 263, 316, 317, 318

Newman, Pauline.....	267
Newman, Roberta.....	157, 236
Nirenberg, Les.....	259
Nirenberg, Mariam.....	121, 256, 259, 260, 261, 289, 313
Nora, Pierre.....	56, 273
Norich, Samuel.....	4, 16, 17, 25, 111, 112, 123, 140, 145, 146, 147, 148, 166, 176, 255, 290
Noy, Meir.....	265
Oboler, Jeff.....	126
Ochner, Hannah.....	279, 280
Opatoshu, Joseph.....	219
Parshall, Joshua.....	119, 125
Peppler, Jane.....	286
Perec, Georges.....	19
Peretz, Yitskhak Leybush.....	71, 78, 79, 80, 83, 95, 324
Perlman, Itzhak.....	180
Phipps, Etienne.....	259
Picon, Molly.....	262, 271
Pinchik, Pierre.....	261
Pincus, Paul.....	121, 173
Prager, Regina.....	201
Prince, Ellen.....	260
Raim, Ethel.....	6, 136, 138, 140, 164, 253
Raucher, Freda.....	238
Rechtman, Abraham.....	49
Ressler, Dobe (Dena).....	235
Reysen, Zalmen.....	249
Ricœur, Paul.....	27, 34, 185, 187, 193
Robert and Molly Freedman Jewish Sound Archive.....	23
Roitman, David.....	261
Romaine, Jenny.....	4, 25, 37, 54, 133, 153, 160, 161, 163, 164, 165, 169, 180, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 208, 210, 218, 219, 220, 221, 232, 235, 244, 245, 269, 284, 290
Roosevelt, Eleanor.....	269
Roquette-Pinto, Edgar.....	48
Rose, Julian.....	201
Rosenblatt, Yossele.....	261
Roskies, David.....	257, 258
Roskies, Diane.....	259
Roskies, Masha.....	256, 258
Roten, Hervé.....	5, 22
Rowland, Richard H.....	64
Rozenbaum, Moïse.....	100
Rubin, Joel.....	90, 279, 280, 283, 313
Rubin, Ruth.....	3, 24, 30, 67, 90, 120, 126, 128, 149, 157, 164, 167, 171, 219, 222, 224, 225, 226, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 250, 251, 257, 258, 285, 288, 289, 290, 292, 294, 310, 311, 312, 314, 315
Rumshinsky, Joseph.....	207, 326
Rushesky, Pete.....	6, 127, 283, 285

Rusotto, Henry.....	82
Safran, Gabriella.....	50, 61, 65, 306
Sakina, Bronya.....	121, 127, 159, 171
Saminsky, Lazare.....	80, 85
Sandrow, Nahma.....	271
Sapir, Edward.....	107, 109
Sapoznik, Henry..4, 16, 17, 25, 44, 46, 54, 118, 119, 120, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 140, 144, 146, 148, 150, 156, 157, 158, 159, 160, 165, 166, 167, 170, 171, 173, 174, 176, 178, 180, 194, 208, 209, 210, 231, 259, 275, 284, 290, 291, 306, 313	
Schaechter-Widman, Lifshe.....	256, 258
Schlamme, Martha.....	199
Schneer, David.....	280
Schramm, Peninah.....	231
Schreter, Uri.....	6, 278
Schwartz, Leon.....	121, 171
Schwartz, Maurice.....	196, 271
Scooler, Zvee.....	271
Seeger, Pete.....	120, 229, 236, 313
Segelstein, Cookie.....	280
Seiden, Frank.....	209, 210, 312, 313
Shaechter, Mordkhe.....	255
Shandler, Jeffrey.....	42, 93, 94, 95, 157, 176, 197, 302
Sharp, Cecil J.....	225
Shepherd, Merlin.....	281
Shlisky, Josef.....	201
Shlisky, Joseph.....	261
Shneyveys, Ilya.....	6, 278, 279, 283
Sholem Aleykhem, or Sholem Aleichem (Solomon Naumovich Rabinovich).....	78, 210, 224
Sholokhova, Lyudmila.....	4, 6, 76, 89
Shternberg, Lev.....	304
Shternberg, Lev Iakovlevich (Khayim Leyb).....	72, 74
Shternshis, Anna.....	285
Shulman-Ment, Jake.....	25, 168, 169
Silverbush, Sam.....	201
Simon, Amy.....	235
Sinclair, Peter.....	259
Singer, Isaac Bashevis.....	45, 138, 269
Sirota, Gershon.....	261
Sklamberg, Lorin 4, 25, 54, 164, 165, 166, 167, 168, 178, 180, 197, 198, 199, 201, 202, 211, 227, 231, 232, 234, 235, 236, 253, 261, 262, 284, 285, 292, 325	
Slepovitch, Zisl.....	6, 266, 280, 283, 285
Slobin, Mark....2, 4, 25, 30, 54, 55, 89, 90, 116, 117, 119, 126, 140, 142, 148, 149, 150, 180, 190, 207, 223, 232, 259, 279, 286, 292, 302, 306, 307, 310	
Smulewitz (Small), Solomon.....	286
Sokolow, Pete.....	121
Spektor, Mordkhe.....	77
Spivack-Marks, Esther.....	232

Spottswood, Richard (Dick).....	131, 132, 133, 134, 145, 191, 209, 210, 211, 307, 309
Stambler Latner, Helen.....	263
Stambler, Benedict.....	261, 262, 263, 292
Stanislawski, Michael.....	257
Statman, Andy.....	119, 120, 136, 137, 139, 141, 145
Steedman, Carolyn.....	189, 190, 299
Stepanskaya, Nina.....	266, 285
Sterne, Jonathan.....	47, 48, 51, 52, 309
Stoler, Ann.....	183, 184
Stonehill, Benjamin.....	149, 169, 215, 245, 251, 252, 253, 269, 289, 292, 312, 316
Strauss, Deborah.....	283
Streisand, Barbara.....	283
Stutchkoff, Nahum.....	219
Sutzkever, Avrom.....	106, 243
Svigals, Alicia.....	116, 154, 173, 280
Szabo, Vera.....	195
Szabó, Vera.....	222
Tarras, Dave.....	24, 121, 136, 138, 139, 140, 141, 174, 175, 292, 304, 307
Teitelbaum, Paula.....	139
Temkin, Matt.....	168, 232, 234, 253, 270
Tenny, Gerry.....	279
The Yiddish Folk Arts Program, Klezkamp.....	
KlezKamp 17, 118, 120, 121, 155, 161, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 269, 284, 306	
Yiddish Folk Art Program.....	17
Thérien, Robert.....	203
Tucker, Sophie.....	206
Veidlinger, Jeffrey.....	72, 73, 266, 300, 303, 305, 307
Wachtel, Sadie.....	201
Wagner, Gary.....	271
Waletzky, Joshua.....	6, 25, 120, 139, 140, 146, 157, 159, 259
Warshavsky, Mark.....	199
Web, Marek.....	140, 180, 192, 197, 210, 212, 232, 293
Weinreich-Silverman, Beatrice [Bina].	24, 112, 140, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 234, 251, 255, 288
Weinreich, Max..	54, 59, 94, 99, 100, 103, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 143, 219, 220, 225, 243, 255, 256, 270, 302, 303
Weinreich, Regina.....	255
Weinreich, Uriel.....	113, 142, 168, 177, 214
Weinstein, Laurence A.....	146, 218
Weintraub, Aviva.....	231
Weisberger, Amit.....	285
Weiser, Kalman.....	106
Werb, Bret.....	251
Werner, Michael.....	70, 324
Whitney, Christa.....	266
Winograd, Michael.....	175

Wodziński, Marcin.....	94
Wollock, Jeffrey.....	245, 281
Wolofsky, Sandy.....	235
Wood, Abigail.....	122
Wurbs, Janina.....	6, 169, 253
Wygoda, Matan.....	235
Yablokoff, Herman.....	271
Yerushalmi, Yosef Hayim.....	71, 303
Yiddish Book Center.....	23, 178, 226, 230, 234, 266, 311
YIVO Institute for Jewish Research (YIVO) 1, 4, 5, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 46, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 70, 71, 72, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 120, 122, 123, 124, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 176, 178, 180, 182, 187, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 202, 204, 207, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 243, 245, 246, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 273, 275, 276, 279, 283, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 300, 301, 302, 303, 304, 307, 310, 312, 313, 314, 326, 327	
Young, Jennifer.....	100, 108, 109
Younin, Wolf.....	24, 246, 271, 310, 324
Zak, Sheftl.....	270, 271
Zakalik, David.....	6, 278
Zarrow, Sarah.....	86, 302, 303
Zaslavski, Vladimir (Reuven).....	279
Zeller, Vivien.....	286
Zeltman, Yadja.....	140
Zemtsovsky, Izaly.....	83, 84, 85
Zhitlovsky, Chaim.....	76, 84, 102, 103, 225, 303
Zuckerberg, Gabriel.....	280
Zunser, Eliakum	77, 3