



HAL
open science

Le Purimshpil ancêtre du théâtre yiddish?

Michèle Fornhoff-Levitt

► **To cite this version:**

Michèle Fornhoff-Levitt. Le Purimshpil ancêtre du théâtre yiddish?: Quand se rire du destin devient synonyme de la yiddishkayt théâtrale. *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2022, Retour sur l'histoire du théâtre yiddish, 294, pp.15-30. hal-03951459

HAL Id: hal-03951459

<https://hal.science/hal-03951459>

Submitted on 22 Sep 2023

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

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

Le *Purimshpil* ancêtre du théâtre yiddish? Quand se rire du destin devient synonyme du *yiddishkayt* théâtral.

Michèle Fornhoff-Levitt

Rien ne sort de rien, mais tout ce qui vit évolue¹.

Malgré quelques manifestations sporadiques à partir de la Renaissance, le théâtre yiddish, apparu tardivement comme théâtre professionnel dans le dernier quart du XIXe siècle, est – contrairement à son homologue chrétien – orphelin d'une tradition théâtrale séculaire. Si depuis le 20^e siècle des tentatives ponctuelles d'explication voire de justification de ce sommeil pérenne ont émergé, évoquant généralement une rupture entre le théâtre yiddish moderne et ses rares occurrences antérieures, il est pertinent de remettre en question la création *ex nihilo* de ce « théâtre sans histoire » au développement idiosyncratique discontinu dans le temps et dans l'espace, et d'interroger l'une de ses sources majeures – le *Purimshpil* carnavalesque – afin de reconnaître l'influence organique décisive de celui-ci sur l'esprit caustique, sur le cheminement rituel et, partant, sur la représentation identitaire – le *yiddishkayt* – que ce théâtre véhicule à travers les scènes d'Europe orientale ou centrale, et plus tard, au fil des migrations, de l'Occident.

Le *Purimshpil* ou le « théâtre sans théâtres »

Lorsqu'Adar arrive, on redouble de joie².

Placée sous le signe de la joie ludique et célébrée un mois avant la Pâque juive, le 14 du mois lunaire d'Adar³, le *Purimshpil*, cette « intrigue romanesque aux effets dramatiques savamment calculés⁴ » se déploie, depuis le V^e siècle selon certains, beaucoup plus tard selon d'autres⁵, en commémoration de la délivrance des Juifs du complot planifié contre eux par

¹ Pierre-Louis Duchartre, *La Commedia dell'arte*, Paris, Éditions d'Art et d'Industrie, 1955, p. 20.

² Talmud, Ta'anit Esther, 29/a.

³ Selon les années, Pourim tombe au milieu des mois solaires de février ou de mars dans le calendrier grégorien, et coïncide avec le passage de l'hiver au printemps. Cet événement est connu également sous le nom de la « fête des Sorts », rappelant le tirage au sort de la date d'exécution du décret établi par Haman établissant l'extermination des Juifs.

⁴ Nathan Weinstock, *Se rire du destin. Farce pour Pourim*, Waterloo, Avant-Propos, 2016, p. 25.

⁵ B. Gorin fait remonter le *Purimshpil* au 5^e siècle de notre ère et « peut-être beaucoup plus tôt », mais la plupart des historiens le situent au Moyen Âge, où il apparaît, dès le 12^e siècle, en parallèle avec ou sous l'influence des premiers mystères chrétiens (voir *infra*, p. 7).

Haman l'Aggagite sous le règne d'Assuérus⁶. Son thème principal, relaté dans le rouleau d'Esther (Ill. 1), est crucial et hautement symbolique pour l'identité juive : la persécution des Hébreux et la grâce divine. Tellement crucial qu'il est à la base de la comédie juive – comme le postule pertinemment Jeremy Dauber dans son incontournable *Jewish Comedy (A Serious History)*⁷. Tellement symbolique qu'il peut être considéré, peu ou prou, comme la source et l'affirmation de « l'esprit juif » lui-même – volontiers ironique, facétieux, ambigu.

La particularité et la force de Pourim ne résident pas seulement dans les nombreuses coutumes particulières incorporées au fil du temps, mais aussi dans son rattachement au mystère de « Dieu qui se cache⁸ » : cet événement fête non pas la révélation du divin, mais son *absence*⁹, et partant, son omniprésence malgré son « voilement ». L'énigme de Dieu « masqué » dont il s'agit de chercher le vrai visage, nous enjoint à identifier le nôtre par un acte de foi, donnant à cette célébration son caractère essentiel¹⁰ : l'exil d'Israël est aussi « l'exil » de Dieu – un Dieu qu'il faut aller chercher « au sein même de l'occultation » et que l'on redécouvre dans un débordement d'allégresse.

Rituel primitif au départ, le *Purimshpil* est accompagné de la lecture de la *Megilah*¹¹ – le Livre d'Esther, du nom de l'héroïne de la légende dont le nom lui-même fait allusion à ce « voilement¹² » –, et de la fabrication d'un gibet pour le conspirateur, représenté par un golem en terre cuite ou en tissu, et brûlé à l'issue d'une séance de railleries ou de chansons à boire. La manifestation se développe graduellement, en parallèle avec les premiers drames chrétiens sur les parvis d'églises, pour devenir, vers le XII^e s., l'embryon d'un véritable jeu burlesque à la fois sérieux et subversif – *shpil* – en vernaculaire, marqué par l'organisation d'un festin obligatoirement arrosé jusqu'à l'ivresse, par l'envoi de dons aux indigents et par une série de licences, transformant cette journée « de rupture et de subversion¹³ » en fête des Fous. S'y

⁶ Présent dans les livres bibliques d'Esther et d'Esdras, Assuérus est traditionnellement assimilé à Xerxès I^{er}, roi de Perse (5^e s. av. J.-C.).

⁷ “[The book of Esther] [...] stands at the beginning of a certain kind of Jewish history, a history of diaspora – [it is] a work that, for centuries, was viewed by traditional Jews as the great source of Jewish comedy”, Jeremy Dauber, *Jewish Comedy (A Serious History)*, New York-London, W.W. Norton & Company, 2017, p. 4.

⁸ Adin Steinsaltz, *Introduction à l'esprit des fêtes juives*, Paris, Albin Michel, 2011 (édition originale en hébreu, 2008), p.142 et 144.

⁹ La *Megilah* ne faisant aucune mention de la présence divine, sous quelque forme que ce soit, a initialement enjoint les Sages de la Michna à considérer son exclusion du canon biblique.

¹⁰ Si contrairement aux autres fêtes du calendrier hébraïque, Pourim ne figure pas au Pentateuque avec tous les commandements s'y rapportant, le Midrach affirme néanmoins que « toutes les fêtes disparaîtront en dehors d'Hanoucca et Pourim qui demeureront à jamais [...] », la situant à un des niveaux les plus élevés (Midrash Michlé Rabba, 9), A. Steinsaltz, *op. cit.*, p. 148.

¹¹ Le Livre (ou Rouleau) d'Esther est le 21^{ème} et dernier livre de la Bible hébraïque, faisant partie des *Ketouvim* (autres écrits) selon la tradition juive. *Jewish Encyclopedia*, « Pourim », [en ligne], consulté le 14.2.2019.

¹² Le nom d'Esther en hébreu est issu de la même racine « s-t-r » (סתר) que le verbe *lehastir* (להסתיר) qui signifie « se cacher ».

¹³ Jean Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, Paris, Scarabée & Compagnie, 1984, p. 259.

rajoutent, peu à peu, d'autres réjouissances à caractère festif – les *letsonim* ou les *marshaliks*, chanteurs et diseurs ambulants juifs, ancêtres des *badkhanim*¹⁴ (Ill. 2¹⁵), ces histrions populaires qui distrairont les banquets de noces ou les réunions familiales avec leurs plaisanteries et leurs chansons dès le XVI^e s. Il faudra attendre la fin du XVII^e s. pour que l'institutionnalisation progressive de la fête de Pourim comme performance spectaculaire dans les communautés juives n'aboutisse à la publication des premiers *Purimshpiln* en yiddish¹⁶ – des pièces bibliques sous forme de parodies carnavalesques¹⁷, s'inspirant à la fois de la trame du *Narrenfest* (fête des fous) et du *Fastnachtspiel* (farce comique) allemands, ainsi que de la liberté d'improvisation de la *Commedia dell'arte*¹⁸.

Faisant appel à diverses coutumes carnavalesques – le déguisement, l'utilisation de crécelles à l'évocation du nom de l'Autre – Haman –, la désignation d'un faux rabbin, ou encore le recours extensif à la parodie, ci-inclus celle du Livre lui-même – cette réjouissance est pourtant issue des cours rabbiniques qui au départ l'avaient condamnée, mais se détachera progressivement de leur emprise¹⁹. Grandie avec les élèves talmudiques qui en étaient les acteurs et allaient la jouer le jour de Pourim dans les maisons juives prospères, cette dramatisation de l'histoire de la muse protectrice des Juifs se joue en effet d'un double écueil considérable – la loi biblique interdisant le travestissement²⁰ et l'interdiction, pour les femmes, de se mêler publiquement aux hommes – pire, de s'exhiber sur une scène –, imposant l'interprétation du rôle d'Esther par un homme. Dans cette prodigieuse *khoyzek makhery* (raillerie), une transgression tolérée pendant un seul jour de l'année où « le Juif se débarrasse de son univers spirituel pour se jeter avec passion dans la futilité, l'ascète est transformé en

¹⁴ Troubadours apparus en Russie et en Pologne au 18^e s., décriés par les lettrés mais très appréciés du peuple.

¹⁵ La figure centrale représente un *badkhan*, entouré de mariés (à gauche), des parents de la fiancée (à droite) et du rabbin tenant un pan du dais nuptial. Le contraste entre la joie du bouffon et la tristesse des mariés signale sa double fonction en tant qu'amuseur et messenger de la condition douce-amère du mariage. (© *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater*, Susan Tumarkin-Goodman (éd.), New York, Yale University Press, p. 112).

¹⁶ Le manuscrit intitulé *Eyn sheun purim shpil* (un joli nouveau *Purimshpil* : un Ahasveyres shpil qui représente ce qui s'est passé au temps d'Assuérus, mis en vers dans une seule pièce) et recopié en 1697 par l'apostat Moyshe Katz est l'une des premières pièces retrouvées. Les *Purimshpiln* « élaborés » sépharades sont antérieurs à cette époque : citons *Esther* (1567), du marrane portugais Solomon Usque ou encore *La Comédie fameuse d'Haman et de Mardochee* d'Antonio Enrique Gomez (B. Gorin, *op. cit.*, p. 28 ; *Encyclopaedia Judaica*, en ligne, consulté le 10.12.2020).

¹⁷ En Palestine, puis en Israël, le *Purimshpil* retourne à l'hébreu, la langue originelle de la parodie juive.

¹⁸ Sonia Sarah Lipsyc, *Salomon Mikhoels ou le testament d'un acteur juif*, Paris, Cerf, 2002, p. 183.

¹⁹ En 1837, des archives administratives de Varsovie attestent des demandes spécifiques de permission pour jouer des pièces en yiddish, non seulement le jour de Pourim, mais pendant tout le mois d'Adar (B. Gorin, *op. cit.*, p. 132 sq.).

²⁰ Deutéronome 22/5 : « Une femme ne portera point un habillement d'homme, et un homme ne mettra point les vêtements de femme, car quiconque fait ces choses est en abomination à l'Éternel, ton Dieu ».

insurgé, et le reclus incité à agir contre son gré²¹ ». C'est précisément ce « défi lancé aux normes, homologue de la création imaginaire » dont parlait Jean Duvignaud²², l'écume de l'esprit juif ou le *yiddishkayt*, que l'on retrouvera encore, des siècles après, dans le théâtre yiddish dit « moderne ». Nous y reviendrons.

Dès le XVIII^e s., l'avènement de la *Haskala* (Lumières juives) aidant, l'*Assuerus shpil* – nom alternatif pour le *Purimshpil* – s'affranchit lentement, quoiqu'en partie, des *beit midrach* (cours rabbiniques) et des maisons de maître pour investir également les salles de théâtre occupées pendant tout le mois d'Adar. Signe prometteur de l'avènement imminent d'une nouvelle veine théâtrale encouragée par quelques explorations isolées de *maskilim*²³ (adeptes de la *Haskala*) tels Isaac Euchel²⁴ ou Aaron Halle-Wolfssohn²⁵, une approche satirique voit le jour, façonnant le matériau juif sur les genres et les styles contemporains comme ceux du paradigmatique *Tartuffe* de Molière. Elle n'écartera toutefois pas le blâme des rabbins visés par la caricature du talmudiste-bigot et soucieux de préserver les mesures restrictives à l'encontre de ce « nid de pêché » que demeure à leurs yeux toute tentative de transformation sociétale. « Comment peut-on porter dans le cœur la peine de Jérusalem, lorsqu'on est assis dans un théâtre et qu'on regarde jouer des comédiens ?²⁶ » s'exclame ainsi le rabbin Jonathan Prager, talmudiste réputé, faisant référence au premier Psaume qui assimile bouffons et hérétiques – « Loué soit celui qui [...] ne s'est point assis sur le siège des bouffons²⁷ ».

De ce fait les deux pièces écrites par les « pionniers » précités – *Reb Henoch oder vos tut me damit ?* (Reb Henoch ou le bigot trompé) d'Euchel et *Leichtzinn und Frömmelerei* (Frivolité et hypocrisie) de Halle-Wolfssohn –, qui auraient pu être les véritables ancêtres d'un théâtre yiddish profane n'ont pas pu atteindre leur but éducatif primordial – elles n'ont par ailleurs probablement jamais été jouées –, laissant le champ libre au *Purimshpil*.

²¹ B. Gorin, *Di geshikhte fun yidishn teater: tsvey toyzend yor teater bay yidn*, Vol. 1, New York, Literarisher Farlag, 1918, p. 27.

²² J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 9.

²³ Paul Valéry, mentionné par J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 9.

²⁴ Isaac Abraham Euchel (1756-1804), architecte du mouvement haskilique, est l'auteur de la pièce satirique en allemand et en yiddish *Reb Henoch oder vos tut me damit ?* (« Reb Henoch ou le bigot trompé », circulé sous forme de manuscrit depuis 1793, puis imprimé à Amsterdam en 1798) (B. Gorin, *op. cit.*, p. 64-82).

²⁵ Aaron Halle-Wolfssohn (1754 ou 1756-1835), un auteur juif-allemand proéminent de la *Haskala*, fut le précepteur des frères Meyerbeer. Il écrivit la satire *Leichtsinn und Frömmelerei*. : *Ein Familien Gemälde in drei Aufzügen* (Frivolité et hypocrisie : Une peinture familiale en trois actes, imprimée à Breslau en 1796) en allemand et en yiddish « local », une comédie à la base du drame yiddish moderne, puisqu'il est le premier à abandonner le thème biblique du *Purimshpil* pour mettre en scène la vie juive moderne (B. Gorin, *op. cit.*, p. 64-82) et accuser, à la manière de Molière, l'hypocrisie religieuse ambiante.

²⁶ B. Gorin, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ *Psaumes*, 1:1 : « אשרי האיש אשר לא הלך בעצת רשעים ובדרך חטאים לא עמד ובמושב לצים לא ישב » (Loué est celui qui ne s'est point mêlé aux méchants, qui n'a pas suivi le chemin des pêcheurs et qui ne s'est pas assis sur le siège des bouffons).

La première moitié du XIX^e s. voit la publication d'une littérature dramatique à thème biblique ou historique dans la langue des prophètes²⁸, qu'il s'agisse d'originaux ou de traductions de pièces classiques, mais aucune œuvre ne fait grand bruit. En parallèle, les premières graines d'un théâtre yiddish « indépendant » – véritables transitions entre le *Purimshpil* et le théâtre yiddish « moderne » tel qu'il apparaîtra formellement à partir de 1876 – sont plantées par des *maskilim* russes et polonais – Isroel Aksenfeld, Sholem Ettinger et Avrom Ber Gotlober. Plus tolérants envers le « *zhargon*²⁹ » que leurs homologues allemands, mais sans espoir de voir leurs pièces représentées de leur vivant, ceux-ci les destinent avant tout à la lecture, sinon, au mieux, à l'impression. L'avènement, dès le milieu du siècle, de « cafés chantants » dans les caves à vin avec des chanteurs semi-professionnels itinérants comme les *broder* et autres *keler zinger*³⁰ en Galicie, en Roumanie puis en Russie, – une alternative aux textes littéraires –, prépare le terrain à des spectacles ultérieurs plus élaborés. En cette période, seul le mélodrame pro-Lumières *Serkele* d'Ettinger³¹, témoin du *Kulturkampf* des Juifs éclairés, est représenté pour la première fois à Pourim en 1863 au séminaire rabbinique de Jytomyr, sept ans après la mort de l'auteur. Le rôle-titre y est interprété par un étudiant de 22 ans qui n'est autre qu'Avrom Goldfaden et qui deviendra, à peine quinze ans après, le père auto-proclamé du théâtre yiddish, dotant celui-ci d'une première troupe professionnelle et d'un répertoire de base. Les trois éléments indispensables à l'apparition d'un théâtre yiddish « moderne » – auteur, interprètes, public – sont désormais en place. La suite appartient à l'histoire.

L'esprit de Pourim ou l'échafaudage de la *vis comica* juive

Un rabbin sans barbe vaut mieux qu'une barbe sans rabbin³².

Loin de n'être qu'un « interlude carnavalesque³³ », comme le préconisait l'historien Eli Rozik, une sorte de rituel-obstacle en dépit duquel le théâtre yiddish a pu s'établir, Pourim,

²⁸ Objet d'un culte quasi religieux de la part des *maskilim*, l'hébreu était vénéré comme la « fille de Dieu », et par certains, comme la langue de Dieu lui-même.

²⁹ « *Jargon* » est une appellation dépréciative du Yiddish utilisée par une majorité de *maskilim*.

³⁰ Originaires de Brody (Roumanie), les *broder zinger* (chanteurs de Brody) présentaient leurs spectacles – des chansons, des danses et des sketches costumés – dans des *keler* (caves à vin) ou des jardins à bière.

³¹ Le manuscrit, dont l'auteur avait fait de nombreuses copies, circule de main en main dans les milieux juifs et n'est imprimé – anonymement – à Varsovie qu'en 1861 avec d'importantes modifications lexicales, notamment des néologismes basés sur le yiddish (p.ex. *kukshpil* – pièce à voir ; *areynkum* – entrée ; etc.). (B. Gorin, *op. cit.*, p. 92; J. Dauber, YIVO Encyclopedia, en ligne).

³² *Ibid.*, p. 117.

³³ Eli Rozik, *Jewish Drama and Theatre. From Rabbinical intolerance to Szcular Liberalism*, Brighton, Sussex Academic Press, 2013, p. 179.

plus que toute autre fête juive, respire le *yiddishkayt* – cette « purgation » par la parodie et par le « comme si » dialogique, soit deux manières alternatives mais complémentaires d’explorer, dans l’élan d’une quête identitaire, le monde et soi-même. L’héritage du *Purimshpil* en tant que réceptacle de pratiques et de traditions populaires au noyau carnavalesque inhérent a doté le théâtre yiddish d’un caractère fondamentalement *subversif*, comme le formule le théâtrologue Jean Baumgarten :

Reste [...] à délimiter la part de jeu qui existe, comme dans tout groupe humain, à l’intérieur de la société juive et à spécifier l’articulation entre, d’une part, la conformité sociale ou la contrainte religieuse et, d’autre part, le détournement des interdits, l’expression de forces déviantes. [...] *Un rôle cardinal semble être dévolu, à l’intérieur de la société juive, à la parodie, à la dérision et au rire, modes d’expression fondamentaux par lesquels se manifestent le renversement des interdits, des hiérarchies sociales et la libération momentanée de certaines contraintes sociales*³⁴.

C’est précisément dans ce registre subversif que se situe le théâtre yiddish : aussi bien dans les opérettes d’un Goldfaden et dans les mélodrames de ses nombreux successeurs, que dans les pièces artistiques des pères de la littérature yiddish, la projection identitaire et l’incarnation de l’imaginaire restent ancrés dans le *mécanisme* de la parodie ou de l’autodérision. Mais avant d’aborder la « *vis comica* » juive proprement dite, il est utile de s’arrêter un moment sur les origines et sur la *nature* de la parodie juive, intimement liée à l’esprit de Pourim.

Si le premier rire moqueur de l’histoire judaïque résonne comme celui de Sarah lorsque cette centenaire apprend la promesse divine d’une progéniture avec Abraham, son lien avec la comédie, voire avec la parodie juive n’apparaît que plus tard. Selon Dauber, l’humour ethnique juif est présent dès le Livre des Juges sous forme de railleries « physiques » dirigées contre les ennemis du peuple juif – comme celle charriant l’obésité d’Églon, roi des Moabites. Dans le Livre des Nombres, le prophète Balaam est brocardé par son propre âne, et le monarque babylonien Nabuchodonosor, frappé de folie, se met à brouter de l’herbe comme une bête sauvage. Basées sur la « théorie de supériorité » hobbesienne qui attribue le privilège de la risée à celui qui s’estime physiquement ou intellectuellement supérieur, ces boutades préfigurent, selon l’auteur, la parodie présente dans le Livre de Jonas – celle de la mission prophétique – pour provoquer la mise à l’épreuve de la suprématie des Juifs après la destruction du Premier Temple, mais c’est le Livre d’Esther qui *encourage* activement la parodie, convenant à sa position centrale dans la fête carnavalesque de Pourim.

³⁴ Jean Baumgarten, « Le *Purim shpil* et la tradition carnavalesque », *Pardès*, n°15, 1992, p. 37 [c’est nous qui surlignons].

Sans miner la sacralité des textes-sources, ni le sérieux que ceux-ci commandent, ces textes parodiques sont destinés, « par la force décapante du rire, de la dérision et de la satire³⁵ », à offrir un soulagement des tensions face à l'oppression. En ce sens la parodie reflète, mieux que tout autre genre, l'ambivalence du rire carnavalesque à la base du mécanisme psychique de la *catharsis* : la libération de la tension ou le passage de l'inconscient au conscient – du « ça » au « moi » freudiens³⁶ : « Elle présuppose à la fois sacralité et tension – un euphémisme pour “peur” –, et opère une libération mentale par l'autorisation d'un renversement rituel. Sans le premier, le dernier aurait été insignifiant³⁷ ».

La parodie carnavalesque exerce dès lors la fonction purgatoire des rituels primitifs en délestant la pression culturelle d'une vie journalière docilement et systématiquement soumise aux injonctions sociétales par l'autorisation d'un renversement de la hiérarchie sociale à travers un « abus contrôlé ». Elle permet ainsi non seulement une *distanciation* par rapport à la sacralité, mais également une *dérision* par rapport à celle-ci. « Le rire carnavalesque préserve le sérieux », commente encore Rozik, « et dissout le contraste entre le sérieux et le rire, car le premier se nourrit du second, et le second est au service du premier³⁸. » Selon Bakhtine, c'est précisément ce mécanisme mental de soupape libératrice de la « pression fonctionnelle » qui définit le carnaval – *carneleva* ou « l'enlève-chair³⁹ » –, non seulement comme complément du rituel, mais aussi comme son « double » organique⁴⁰. Si le carnaval en tant que tel n'est pas à priori une forme artistique ni même intentionnellement un spectacle, – Jean Duvignaud le compare à « la vie même présentée sous les traits particuliers du *jeu*⁴¹ » –, il fait néanmoins appel au masque et au déguisement, qui – en tant que dispositif sémiotique signalant que le porteur – « hypocrite » – *n'est pas lui-même* –, le relie au rituel et au théâtre. La dissimulation de son identité lui donne une liberté temporaire, lui permettant d'exprimer ce qui a été réfréné ou étouffé en lui. Paradoxalement, le masque carnavalesque, au lieu de cacher le « moi » véritable, le révèle : « tête-à-tête de l'homme avec la nature », il lui permet de « surmonter la normalité » pour devenir un autre lui-même⁴². Dans ce processus de transgression – un acte

³⁵ J. Baumgarten, *op. cit.*, p. 53.

³⁶ Comparable au psychodrame du psychiatre Jacob Levy Moreno, développé dans les années 1930-32 (N. Weinstock, *op. cit.*, p. 57). Freud et Ricœur considèrent également ce processus comme le passage du « ça » (inconscient) au « moi » (conscient).

³⁷ E. Rozik, *op. cit.*, p. 129.

³⁸ *Ibid.*, p. 140.

³⁹ J. Duvignaud, *op. cit.*, p. 58-59.

⁴⁰ « Réservoir de la culture comique populaire », le carnaval selon Bakhtine est un jeu « libre et joyeux, doté d'un sens profond ». (M. Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, NRF, 1970).

⁴¹ Jean Duvignaud, *Le propre de l'homme*, Paris, Hachette, 1985, p. 57.

⁴² J. Duvignaud, *Fêtes et civilisations*, *op. cit.*, p. 249.

public et transsocial⁴³ –, si le fêtard clownesque *révèle* son « Moi », l'acteur lui aussi transmet au spectateur une duplicité : celle de sa propre personne et celle du personnage ou de l'objet qu'il incarne. L'ironie – en l'occurrence la *vis comica* juive – naît de ce regard lucide et sans complaisance, mais teinté d'humour porté sur soi-même, pour transcender une réalité faite de désillusion ou de précarité.

À la recherche du *yiddishkayt* théâtral

Le théâtre reste juif, même s'il attaque les traditions juives. Attaquer la tradition est une vieille tradition juive⁴⁴.

Dans le registre artistique ainsi que populaire – voire *shund*⁴⁵ – du théâtre yiddish, une multitude de pièces se détachent par leur affinité ostensible avec l'esprit caustique et débridé de Pourim, tant par leur contenu que par leur mise en scène ou leur interprétation. A titre apodictique, prenons à témoin la comédie *Le Gros lot* (1916) de Sholem Aleichem et l'opérette *Le Mariage roumain* (1923) de Moyshe Schor, deux succès incontestables de la scène yiddish parisienne – à son apogée pendant l'entre-deux-guerres – entre 1925 et 1939. Ces parangons illustrent, chacun de manière *sui generis*, le cheminement rituel évoqué de l'absence à la révélation propre à Pourim : imaginé comme trois « étapes » spécifiques d'un voyage – dualité et bipolarité, transgression et parodie, révélation et liberté – ce parcours est envisagé sous l'angle de la structure narrative de la *Megilah*.

Au départ du voyage : dualité et bipolarité

Le Livre d'Esther repose sur la lutte manichéenne des « bons » – Esther et Mardochée – contre les « mauvais » – Haman, et dans une moindre mesure, le roi Assuérus. Selon le judaïste Shaye, cette bipolarité est à la base de la conception juive du monde – et ce depuis

⁴³ *Ibid.*, p. 260.

⁴⁴ Joseph Roth, commentaire sur le passage du Théâtre de Chambre Juif de Moscou à Berlin, dans Ernst Toller, Joseph Roth, Alfons Goldschmidt, *Das Moskauer Jüdische Akademische Theater*, Berlin, Verlag Die Schmiede, 1928, p. 16). [Notre traduction].

⁴⁵ A la suite de Goldfaden et jusqu'à la Shoah, un lignage de dramaturges en provenance du *Yiddishland* (appellation moderne des communautés juives d'Europe centrale et orientale avant leur élimination physique), dont les grands classiques comme Sholem Aleichem, Mendele Moykher Sforim ou Yitshok Leibush Peretz, suscitent l'essor international du théâtre d'art yiddish, essaimé à travers l'Europe et l'Amérique par des troupes itinérantes, stimulant à leur tour la création de multiples formations professionnelles au sein des communautés juives occidentales expatriées. A côté de cette veine artistique largement minoritaire, se développe une abondante production populaire d'opérettes, de mélodrames, de farces ou d'autres pièces *shund* – des œuvres dont l'écrasante majorité – anonyme – ne fut jamais imprimée, ni consignée par écrit.

l'antiquité gréco-romaine : Juifs versus non-Juifs, « nous » versus « l'Autre »⁴⁶. Mais il y a lieu de chercher plus loin : la Bible, par le fait même que les Juifs s'y sont désignés comme peuple élu, ont *imaginé* une frontière infranchissable autour de leur ethnie comme pour mieux se protéger. Émanant d'un vécu culturel et sociétal – le récit de l'histoire –, cette conception dualiste plutôt qu'écosystémique de l'humanité est à la base de la construction identitaire juive et procède du « vide » – le questionnement « qui suis-je ? » –, de l'« absence » soulevée au préalable dans la *Megilah*.

Ce manichéisme pré-liminal se retrouve dans la trame et dans l'exécution des pièces choisies. *Dos groyse gevins* (Le Gros lot) raconte l'histoire d'un modeste tailleur de village, Shimele Soroker, qui rêve de devenir riche. Lorsque la fortune lui sourit et qu'il gagne le gros lot de 200.000 roubles⁴⁷, il passe sans transition de la pauvreté à la richesse. En nouveau galetteux, il organise fêtes, cortèges et réjouissances pour les villageois jusque-là dédaigneux mais soudain complaisants. Après s'être fait exploiter et gruger par deux escrocs, qui le ruinent en lui faisant marquer un zéro de trop sur le chèque concluant l'achat d'une chaîne de théâtres, il retourne, heureux, à sa vie de pauvre hère et remercie Dieu de lui avoir permis d'entrevoir la vanité de la richesse.

La mise en scène la plus célèbre de cette pièce, jouée près d'une trentaine de fois à Paris dans la période envisagée, est sans doute celle du metteur en scène juif russe Alexis Granowsky, effectuée par sa troupe, le retentissant Théâtre Académique Juif de Moscou, alias le G.O.S.E.T.⁴⁸ Investi d'un message politique « révolutionnaire » – le pouvoir pernicieux de la bourgeoisie et de l'argent, l'un des thèmes favoris du théâtre soviétique –, il met en exergue la nature éphémère des biens matériels et atteste la lutte entre deux mondes en déséquilibre permanent. Évoquant le quotidien des riches et des pauvres par « une méthode scénique d'analyse sociale⁴⁹ », leur langue, leur esprit et leurs corps sont autant de signes d'appartenance : le « jargon » de Soroker, truffé de bons mots et affublé d'accents locaux, contraste avec le yiddish « poli » des bourgeois assimilés⁵⁰ ; le code vestimentaire pompeux et la gestuelle rigide des nantis s'oppose à simplicité et à la mobilité presque acrobatique des travailleurs.

⁴⁶ S.J.D. Cohen, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁷ La pièce paraît également sous les titres alternatifs de « *Dos groyse gevins* » ou « *Tsvey mol hundert toysnt* ».

⁴⁸ Acronyme pour le Théâtre Académique Juif (Yiddish) de Moscou.

⁴⁹ Terme forgé par Salomon Mikhoels, l'acteur-phare de la troupe.

⁵⁰ Scholem Aleichem est l'un des premiers à « légitimer » le yiddish par la fabrication d'une dynastie linguistique et littéraire dont il se fait l'héritier auto-proclamé. Comme ses homologues Mendele Moycher Sforim et Y.L. Peretz, suivi par une horde d'écrivains-*literati* dont Aaron Zeitlin, Isaac Bashevis, ainsi qu'Israël Joshua Singer ou Sholem Asch, il a contribué de manière incontournable à mettre sur la carte des littératures européennes une version modernisée de la langue, fondée sur le yiddish lituanien et dotée d'une grammaire, la *klal shprakh*.

Le mariage roumain, succès foudroyant depuis sa sortie à Varsovie où elle est représentée cinq cent fois rien qu'en 1925-1926⁵¹, est aussi – et de loin – la pièce « populaire » yiddish la plus jouée à Paris pendant l'entre-deux-guerres (Ill. 3). Fréquemment programmée lors des fêtes, et plus particulièrement celle de Pourim, elle traite d'un mariage forcé transfiguré en mariage consenti : afin de libérer son ingénue de nièce Rokhl de l'alliance avec le riche et avare cavaleur Shmuel Kisler marié cinq fois, Dvoyre se substitue à elle sous le dais. A peine mariée, elle se transforme en mégère et manigance un divorce simulé sur base d'une liste de prérogatives conditionnelles au bénéfice des différents membres de l'entourage de l'harpagon, dont la restitution d'un héritage important injustement soustrait au neveu de celui-ci, Isroel, l'amant de Rokhl. Obtenant gain de cause, Dvoyre décide de rester l'épouse de Kisler, qu'elle a réussi à transformer en homme meilleur.

Dans ce mélodrame prototypique, le Bien (l'héritière qui veut rendre justice à sa famille déshéritée et amender son mari) et le Mal (le vieux séducteur cupide et mesquin) s'affrontent. Comme dans *Le Gros lot*, le thème de l'argent et son influence néfaste est au centre de l'action. L'esprit satirique de la pièce se manifeste dans le brusque retournement des situations et la caricature des personnages : tournant le dos à la nostalgie du passé, elle n'hésite pas à s'attaquer aux traditions, et à désacraliser la pratique de l'hymen à travers une recherche effective de théâtralité.

La route : transgression et parodie

La transgression, le renversement et, concomitamment, la parodie, présents dans le Rouleau d'Esther sous forme de la « désobéissance » de la reine – malgré l'interdiction formelle, elle va voir Assuérus pour négocier le sort de son peuple –, le volte-face du sort des Juifs et de la ridiculisation d'Haman, traîné à dos d'âne vers le gibet par Mardochée, représentent une deuxième étape liminale dans la construction du *yiddishkayt* : les tâtonnements accompagnés d'angoisse et de doute, ainsi que le « combat » livré pour forger l'identité du « personnage ».

La théâtralisation de cette phase – la transgression des codes communautaires et la parodie des personnages archétypaux – est au centre du corpus théâtral yiddish tant artistique que populaire. Si Sholem Aleichem, selon ses propres dires, « se moque gentiment » de ses coreligionnaires et de leurs idiosyncrasies, Granowsky gomme les traits de caractère

⁵¹ L'une des premières représentations du *Mariage roumain* a probablement eu lieu à Varsovie en 1923-1924. A Londres la pièce a été homologuée en 1925, conformément au *Licensing Act* de 1737, un contrôle, voire une censure affectant toute nouvelle pièce avant sa représentation publique.

individuels au profit d'une satire sociétale où, dans la lignée des pièces prorévolutionnaires basées sur la lutte des classes et les affres du capitalisme, le « corps juif » est mis en exergue : chaque acteur devient le *tableau vivant* plus que le porte-parole du texte dans une sorte de mystère-bouffe où la verve satirique de l'écrivain est remplacée par un *gestus* rappelant le théâtre-carnaval moyenâgeux ou la *commedia dell'arte*. Pour transmettre un message idéologique, son style extrêmement expressif – chaque partie du corps contribuant à l'élocution théâtrale –, s'inspire du constructivisme scénique et des effets circassiens de la biomécanique meyerholdienne où s'entremêlent le grotesque et le fantastique : maquillage excessif, gesticulations exagérées, acrobaties frénétiques. Costumes et maquillage complètent une scénographie « signifiante » où la gestuelle empruntée au langage corporel juif porte une signification littérale et dramatique : les bourgeoises lorgnettées et grimées à outrance, aux postures affectées et aux masques grotesques, portent des robes guindées (Ill. 4) ; le marieur, prototypé en *luftmensch* obséquieux et intéressé, serré dans un costume trop étriqué, arbore des sourcils pointus et un nez aquilin collé sur une trogne clownesque⁵².

Faut-il encore rappeler que les exagérations caricaturales utilisée à des fins politiques par les uns – en l'occurrence l'attaque de la bourgeoisie tsariste d'un Granowsky – aboutissent facilement à des dérives teintées d'antisémitisme chez les autres ? Shylock est en effet devenu le triste parangon d'une mise en exergue « négative », tant de la « physicalité⁵³ » que de la moralité juives. Ici l'appât de l'argent, complaisamment vilipendé dans les pièces yiddish, devient synonyme de bassesse et de cupidité ethnique pour le regard hostile.

L'aboutissement : révélation et liberté

Au terme du rituel de conscientisation, la perspective de la « vertu primitive » qu'est la *catharsis* est vécue comme un accomplissement aboutissant à la révélation de la « personne » – « Je suis » – célébré en communauté. A la fois quête d'authenticité et revendication d'un Moi supérieur, elle correspond au « retour » divin dans le récit biblique d'Esther, permettant la libération des Juifs et le recours à une célébration jubilatoire arrosée jusqu'à l'ivresse.

Le théâtre yiddish a incorporé ce « dénouement » aboutissant à la félicité des temps messianiques : le rayonnement – le passage d'« objet » à « sujet » – à travers l'accomplissement d'une langue littéraire et poétique aboutie, la soif de vérité des acteurs

⁵² *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater, op. cit.*, p. 54.

⁵³ Inspiré de la phrénologie, le « morpho-psychologisme », très en vogue à l'époque, notamment par les écrits d'Édouard Drumont, auteur du pamphlet antisémitique *La France juive*, permet de révéler la nature profonde de l'être humain à travers ses traits physiques.

investis de leur rôle de « révélateurs » – aider les hommes à construire leur vie et à se considérer avec lucidité – et de leur volonté d’osmose corporelle et spirituelle avec le public. L’un des acteurs principaux du G.O.S.E.T, Solomon Mikhoels, interprète du rôle de Shimele Soroker dans *Le Gros lot* (Ill. 5⁵⁴), s’est penché sur la question de « l’authenticité » et sur le degré d’*identification* avec le personnage incarné. Immergé dans la culture et les traditions du *shtetl* où il a grandi, il aspire, de son propre aveu, « à révéler de la manière la plus fidèle, le contenu tragique de la vie juive passée et condamnée à disparaître dans notre pays⁵⁵. » Doté d’un sens aigu du tragicomique de l’humanité et de la destinée juive, l’acteur ajoute : « La tragi-comédie, n’est-elle pas un des phénomènes typiques de notre époque contemporaine ? » Par les connotations tragiques de ses personnages grotesques ou comiques (Benjamin dans *Les Voyages de Benjamin III*) et à l’inverse, par les sous-entendus comiques de ses personnages tragiques (comme le roi Lear – son plus grand rôle), il incarne « l’âme juive du *shtetl*, du hassidisme et de l’étude⁵⁶ ». Poussé par une soif de connaissance inaltérable, par une volonté d’enrichissement du spectateur et par une force imaginative du geste, il privilège l’unicité de l’écoute : « L’art n’est pas le reflet de la réalité, c’est le *dévoilement* de la réalité en même temps que la libération de l’énergie imaginative cachée de la réalité [...]»⁵⁷. » – une affirmation du fait que loin d’être uniquement l’interprète d’un texte, l’acteur imprime son propre langage visuel sur celui-ci, lui insufflant un *sens* nouveau, réalisant le passage subtil et transcendant, presque initiatique, du statut de « personnage » à celui de « personne ». Le *yiddishkayt* ne se joue pas, il *est* – voilà sa révélation.

Pour conclure : *dos pintele yid*⁵⁸ ou la quintessence ethnique

*Der mentsh trakht un Got lakht*⁵⁹.

⁵⁴ S. Mikhoels dans *200.000*, © The Israel Goor Theatre Archives and Museum, Université Hébraïque de Jérusalem.

⁵⁵ S. Mikhoels, « Mikhoels Vovsi on the Theater » (interview), dans *Literarische Bleter* (Varsovie), 5, n°17, 17.4.1928, cite par Benjamin Harshav, dans *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater*, *op. cit.*, p. 80.

⁵⁶ S.S. Lipsyc, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 245-6.

⁵⁸ Le « point essentiel » se réfère au point qui accompagne la lettre « yud » (י) dans l’alphabet yiddish, utilisée dans le mot « yid » (Juif) : « יידי », symbolisant une infime réminiscence de sa judéité. C’est également le titre d’un poème d’A. Goldfaden publié dans *Dos yidele* (Le petit Juif) en 1866, un recueil de poésies nationalistes reflétant les multiples paradoxes du Juif.

⁵⁹ « L’homme réfléchit, Dieu rit » est un proverbe yiddish populaire correspondant à l’adage français « L’homme propose, Dieu dispose ».

Tributaire d'une ouverture sur le monde extérieur et d'une prise de conscience subjective sous l'impulsion de la *Haskala*⁶⁰, le théâtre yiddish moderne a émergé d'une volonté et d'un besoin du « récit de soi », apte à faire, par la découverte, par la narration et par la représentation de soi dans le regard de l'Autre, l'expérience et la compréhension de son altérité. Si cet « auto-façonnage » fut plus lent et plus tardif que celui des cultures environnantes, le *matériau de base* à élaboration d'une construction sociale identitaire à la fois narrative et performative du peuple juif en tant qu'*ethnos* était présent dès l'origine dans ses prédispositions et ses capacités dramatiques et communautaires. Faute de pédigrée ancestral, la théâtralisation du *yiddishkayt* se joue des préjugés acculturationnistes ou colonialistes façonnés sur le modèle occidental, et puise sa différence dans une « autreté » affirmée et unique : « Être Juif, précisément, c'est atteindre en soi ce qui nous fait Autre. C'est se reconnaître en tout ce qui vous méconnaît. C'est faire le tour de soi-même pour accomplir en même temps sa rotation dans l'univers⁶¹ ».

Cette « rotation » intérieure et extérieure permet au Juif de façonner son *altérité*, cultivée sciemment avec un talent – instinct ? – inouï pour la parodie, le burlesque et le contresens. Inviolable et pérenne, sa « statue ethnique⁶² » s'élève au-dessus des préjugés, des mensonges, des persécutions : elle est son essence, son secret, son *jeu* « sérieux⁶³ » millénaire, son *pintele yid*. Cette « quintessence de l'identité juive », une notion qu'intellectuels, idéologues et penseurs rabbiniques ont débattu depuis plus de trois siècles, rappelle singulièrement les vertus primitives, transgressives et libératrices du *Purimshpil*, une fête à la fois profane et messianique où le « code culturel⁶⁴ » se décrypte derrière le burlesque. « La fête est *cela* », disait Duvignaud en paraphrasant Freud. Dans une culture où Dieu lui-même se joue de l'homme, – *Der mentsh trakht un Got lakht* –, se rire du destin est aussi, *in fine*, la manière la plus sage d'appréhender le monde.

⁶⁰ Lumières juives : mouvement de pensée juif des 18^e et 19^e siècles, fortement influencé par le mouvement des Lumières, marquant les prémices de la modernisation des Juifs.

⁶¹ C. Dobzynski, *op. cit.*, p. 23.

⁶² « Un rôle : Shylock », dans *Gémier*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1925, cité par Chantal Meyer-Plantureux, *op. cit.*, p. 164.

⁶³ « *Play can be serious* », Johan Huizinga, *Homo ludens*, Kettering (OH), Angelico Press, 2016, p. 13.

⁶⁴ N. Weinstock, *op. cit.*, p. 54.

Glossaire

Yiddishkayt : judéité.

Purimshpil : pièce de théâtre (généralement une dramatisation du Livre d'Esther) jouée à l'occasion de la fête de Pourim.

Megilah : "rouleau" (parchemin) ; le Livre (ou Rouleau) d'Esther est l'un des cinq rouleaux de la bible hébraïque (Cantiques des cantiques, Ruth, Lamentations, l'Ecclésiaste) lus à l'occasion d'une fête spécifique.

Lets : bouffon, clown, plaisantin, lutin.

Marshalik : amuseur à une noce juive, bouffon.

Badkhan : amuseur de mariages juifs dans les communautés ashkénazes d'Europe de l'Est, improvisateur de rimes humoristiques et sentimentales.

Khoyzek : moquerie, raillerie, farce, parodie. *Khoyzek makhen* : se moquer (de), ridiculiser (qqn).

Haskala : Lumières juives ou mouvement de pensée juif des XVIIIe et XIXe siècles influencés par le mouvement des Lumières.

Beit midrash : centre d'études de la Torah.

Maskil : adepte ou promoteur de la *Haskala*.

Zhargon : jargon, yiddish (souvent péjoratif et parfois neutre).

Keler zinger : chanteurs, chansonniers qui se produisaient dans les caves à vin ou dans les auberges en Europe de l'Est (2^e moitié du XIXe siècle).

Kulturkampf : « combat pour la civilisation », une politique religieuse entamée par Otto von Bismarck afin de rompre les liens avec Rome et l'Église catholique et de placer celle-ci sous la tutelle de l'État (1871-1878).

Shtetl : bourgade, petite ville ou un quartier juif en Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale.