



HAL
open science

Le théâtre est-il - comme la psychanalyse - une “ histoire juive ” ?

Isabelle Starkier

► **To cite this version:**

Isabelle Starkier. Le théâtre est-il - comme la psychanalyse - une “ histoire juive ”?. Max Kohn; Raphaël Koenig. Le yiddish, l'inconscient, les langues, Brill, 2024. hal-04317877

HAL Id: hal-04317877

<https://hal.science/hal-04317877>

Submitted on 1 Dec 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 théâtre est-il—comme la psychanalyse—une « histoire juive » ? Isabelle Starkier

« Tu ne feras point d'image taillée, ni aucune représentation des choses qui sont en haut dans le ciel, ici-bas sur la terre, ou dans les eaux au-dessous de la terre » ordonne le Deuxième Commandement afin qu'advienne un monde où « il n'y aura plus de comparaison possible entre l'objet et ce qu'il représente »¹.

Existerait-il, au sein de la mimesis occidentale, une esthétique juive qui la contredirait ? Ou plutôt une esthétique juive née de l'interdit de la représentation pourrait-elle avoir influencé la mimesis occidentale en en contrariant le principe même de représentation ? « Pour devenir metteur en scène, il faut cesser d'être illustrateur... » disait Vsevolod Meyerhold au vingtième-siècle². Se poser aujourd'hui la question d'un théâtre basé depuis des siècles sur cet interdit, dont l'influence sur le théâtre soviétique n'est plus à démontrer - et particulièrement sur la mise en scène qui, plus que ses pièces, est un des socles forts de la mise en jeu et de l'esthétique théâtrale de l'interdit lui-même, nous renvoie opportunément à la place du théâtre dans notre ère de l'image...

Nous sommes brutalement confrontés en tant que metteurs en scène ou enseignants à une méconnaissance de plus en plus grande des codes théâtraux qui présupposent la distance et la croyance nécessaires à l'illusion comique. Du cinéma en 3D « comme si on y était » à la docu-fiction ou à la télé-réalité, nous sommes pris à l'un des pièges de la mimesis – et de la plus grande ressemblance – renvoyant le théâtre à une impossible posture. Le théâtre juif opère, lui, une radicale remise en jeu de cette question de l'« autre » représentation, et c'est dans ce questionnement que je situe à la fois ma recherche universitaire et ma pratique théâtrale.

Définir une esthétique juive ne revient pas à chercher quel créateur est juif ou ne l'est pas – problème insoluble si l'on considère que les lettres de noblesse du théâtre juif lui ont été données par la création de la Habima et sa première mise en scène (*Le Dibbouk*) par un arménien nommé Vakhtangov³ mais à définir un courant esthétique né d'une éthique que l'errance viendrait dessiner.

Le théâtre grec se veut rite « politique » : une mise en scène sacrée de la Cité où le peuple vient se voir (le chœur) et se projeter (les héros) pour mieux se comprendre et se positionner dans un monde qu'il ne peut pas contrôler (le fatum). D'emblée le théâtre est « teatron » : le lieu d'où l'on voit l'univers, un lieu où mimésis et catharsis entretissent des liens serrés de cause à effet.

Du théâtre épique au théâtre didactique se tisse la mise en récit mythologique comme politique d'un monde en miroir, où la représentation renvoie fidèlement au représenté.

¹ « Le monde messianique sera un monde où il n'y aura plus de comparaison possible entre l'objet et ce qu'il représente », phrase du Zohar cité par J-J Goux, *Les Iconoclastes*, Seuil, Paris, 1978, p. 31.

² V. Meyerhold, *Benois, metteur en scène*, in *Ecrits sur le théâtre*, Lausanne, Ed La Cité-L'Age d'Homme, Tome 1, 1973, p.242.

³ *Le Dibbouk* est une pièce de Shalom Anski de 1917, écrite en russe puis traduite en yiddish sur les conseils de Constantin Stanislavski et montée en 1920 par la troupe de Vilna, puis à nouveau traduite en hébreu et montée par Evgueni Vakhtangov (1883-1922) à la Habima en 1922, un des Studios du Théâtre d'Art de Moscou dont nous parlerons ultérieurement.

Qu'importe que le miroir soit déformant, grossissant, excessif : il tend à témoigner de la vérité de ce monde qu'il vient déchiffrer, de l'objectivité des choses qu'il révèle. La déformation carnavalesque tend au spectateur le miroir bouffonnant de lui-même : il vise à l'anatomie d'une connaissance de soi. Le monstre est désigné (montré – de *monstrare*) comme l'autre (de) soi-même. C'est une altérité hégélienne qui renvoie à soi à partir de l'Autre. La construction identitaire passe par le principe de l'identification qu'elle soit positive ou négative....

Entre vérité et illusion, le judaïsme, en opposant sa philosophie du Livre qui postule l'interprétation analytique, donc « déconstructive » du monde, en lieu et place de sa reproduction plastique, contraint l'art à se refuser à être une « science » de l'objet – comme voudrait l'y forcer la philosophie occidentale – pour devenir une représentation de la représentation – hors sujet... Aristote affirme haut et fort dans La Poétique : « Si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui là, c'est lui »⁴.

La représentation affirme sa fonction déictique et la vérité de l'objet enfante une parole oraculaire, sacrée. L'objet renvoie à lui-même : il fait signe vers son être, il est lui-même son propre sens, sa « vérité » propre. La représentation se veut à la fois moyen et fin : le signe fait sens – il désigne ce qui est (« comme lorsqu'on dit : celui là c'est lui »). Nous sommes bien au théâtre où le personnage apparaît sur scène par la seule force de son énonciation magique : « Le voici ! ». C'est toute la symbolique du sacré : le théâtre du moyen-âge commence par la traversée, au fond d'une nef, de trois moines barbus portant un rameau d'olivier pour renvoyer – plus que représenter – la visite des Saintes Femmes au Sépulcre... Reproduire, c'est désigner : l'essence ou la loi de ce que l'on représente, cette idée platonicienne dont on est le simulacre. Le théâtre épique exprime « la substantifique moelle » de l'Histoire réfractée par le microcosme de ses petites histoires ; le théâtre psychologique (des comédies de caractère au drame bourgeois) tend un miroir « intérieur » à l'homme et à ses travers ; le théâtre didactique s'oppose à l'illustration « réaliste » en cassant le quatrième mur pour dégager de l'Histoire ses lois – dans la « croyance » en un fatum politique. La peinture abstraite au vingtième-siècle ne refuse pas la mimesis même si elle semble le faire. Sa pratique découle d'une théorie de la représentation non plus « référentielle » mais conceptuelle grâce à la défonctionnalisation de l'objet qui tend à l'abstraction de sa forme. L'objet perd sa fonction pour être appréhendé, au travers de son esthétique, dans la Loi (ou dans ce que Kandinsky dans son livre Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier nomme le « Principe de Nécessité Intérieure »).

« Ceci n'est pas une pipe ». La vérité cède place à la réalité dans le même mouvement qui va d'Aristote à Hegel – pour qui l'art est connaissance ; à Heidegger – pour qui l'art est conscience⁵ ; à Schopenhauer – pour qui il est science⁶ et à Kant, pour qui il est prescience – ou perception intuitive. « C'est un vieux précepte que l'art doit imiter la nature ; on le trouve déjà chez Aristote... La vérité étant la loi du vouloir et de la conscience, donc une loi générale et absolue, c'est d'elle que l'art doit s'inspirer dans

Aristote, *La poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1980, p.43 (c'est nous qui surlignons)

⁵ « Dans l'œuvre d'art, la vérité de l'étant s'est mise en œuvre » in Heidegger, *L'origine de l'œuvre d'art*, Ed Idées/Gallimard, Paris 1962, p.37.

⁶ « ...le génie poétique nous présente pour ainsi dire un miroir qui rend les images plus nettes ; dans ce miroir sont concentrés et mis en vive lumière l'essentiel et le significatif ; le contingent et l'hétérogène sont supprimés », Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Editions PUF, 1966, p. 318

toutes ses créations. ... La loi, le commandement doivent être compris comme l'Abstrait, comme des produits de l'entendement, comme ce qu'on appelle concept en général dans la vie courante, comme l'Abstrait opposé à la plénitude concrète de l'âme et de la nature en général »⁷.

Le théâtre, partant de la mimesis pour conduire à la catharsis, travaille l'émotion pour pénétrer l'objet par l'intérieur et en dégager ainsi une véritable connaissance : connaissance de l'être humain dans ses comportements sociaux, introspection du psychisme de l'individu – de son caractère (Molière) à ses pulsions inconscientes (Racine). Le théâtre dégage l'« âme » des objets, à la façon de Lamartine : ses personnages sont le plus souvent des types ou des caractères qui nous conduisent du particulier à l'universel : « Quoique le poète, comme tout artiste, nous présente toujours le particulier, l'individuel, ce qu'il a reconnu et veut nous faire reconnaître à son tour n'est pas moins toujours l'idée platonicienne, le genre tout entier : c'est donc en quelque sorte le type des caractères humains et des situations humaines qui est empreint sur ses tableaux. Le poète narratif ou dramatique extrait la vie de l'individu particulier et nous le dépeint dans son exacte personnalité, mais il nous révèle par là toute l'existence humaine, car, tout en ayant l'air de s'occuper du particulier, il ne songe en réalité qu'à ce qui existe de tout temps et en tout lieu. »⁸. Qu'il soit allégorique, mythologique, philosophique, symbolique, le théâtre occidental ne peut se dépêtrer des fondements de la mimesis qui pose en même temps le signe et son sens caché, le particulier de la petite histoire et l'universel de la grande Histoire de l'Humanité. « Représenter signifie ici faire venir devant soi » affirme encore Heidegger, éclairant diablement « l'être ou ne pas être » de Shakespeare. Et Hamlet, en métaphore de l'acteur, n'est-il pas celui qui introduit la représentation dans la pièce même pour faire advenir le sens caché ou la véritable histoire de Hamlet...père ?

Car connaître, c'est d'abord reconnaître. Le plaisir de l'analogie est plaisir de l'intellection de l'objet – de sa re-connaissance dans son signe qui fait sens. Toute représentation, dans l'acte de même de représenter, scinde l'objet de sa représentation qui l'ex-prime, hors de sa matérialité contingente, dans l'éternité formelle de son signe. « Objets inanimés, avez-vous donc une âme/ Qui s'attache à notre âme...? ». Le travail d'identification de l'objet à ce qu'il représente est un travail de spiritualisation de la matière, qui pour Aristote différencie l'homme de l'animal : « Dès l'enfance les hommes ont, inscrites dans leur nature, une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations »⁹. Platon et sa caverne mettent en scène ce théâtre du monde dont la représentation renvoie à l'Idée. Lors, le baroque peut à juste titre prôner la supériorité du représenté sur la représentation. Ce que le sujet « reconnaît » dans la représentation, c'est plus que l'objet représenté...c'est lui-même – signifié par l'objet. « Car je crois que ce que je dis est comme je le dis ni plus ni moins »... Enoncé, signifié, symbolisé ou idolâtré : à travers l'image, la conscience prend corps, se met en scène et le subjectif s'objective dans une vérité de l'incarnation - le « type », le modèle,

⁷ Hegel, *Esthétique*, Ed. Flammarion, Coll Champs/Flammarion, Tome 1, Paris 1979, P.34 et 51.

⁸ Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Editions PUF, 1966, p.1163-1164

⁹ Aristote, *op.cit*, p.43

le héros, la « star »... Chaque image vaut alors pour elle-même, vaut en tant qu'image, comme ce qui contient en soi sa propre vérité. La représentation finit par se représenter – ou se suffire. Entre elle et « ce qu'elle représente », il n'y a rien d'autre qu'un sujet qui « sent qu'il est et ce qu'il est » selon Baudelaire, par analogie.

Quant à la métaphore, chère à Aristote, elle rapproche, rassemble le modèle de la copie tout en accusant la distance critique qui lui permet d'en exprimer l'essentiel, pour ne pas dire l'essence. Et ce, dans une opposition radicale au Zohar qui commente l'interdit de la représentation afin qu'il n'y ait « plus de comparaison possible entre l'objet et ce qu'il représente ». Une fois de plus, le théâtre épique racontant le monde en histoires n'a rien de fondamentalement contraire, dans sa posture philosophique, au théâtre didactique qui exprime le monde en allégories propres à raconter l'Histoire. Mircea Eliade définit l'appropriation narcissique du monde par un sujet qui se perçoit seulement à travers sa propre représentation d'un univers organisé autour de lui – de Lui. « Tout ce qui n'est pas « notre monde » n'est pas encore un monde »¹⁰. L'appropriation de l'objet (et du sujet) par son miroitement représentatif prône l'illustration qui « fait miroir » - extérieur comme intérieur – contre l'interprétation qui détruit l'apparence et annihile toute relation de signe à sens. « Ceci n'est pas une pipe » se traduit en l'absence même de toute pipe au profit de son geste – qui le dessine en creux dans l'espace – ou de ses cendres...

Car le théâtre et plus généralement l'art occidental se vautre dans la similitude : ce qui nous mène de l'imitation à l'identification – et de l'autre côté à la dissemblance de la contre-identification. Il y a toujours le bon et le méchant, le héros et celui qu'il doit combattre pour devenir le héros. Cette dualité nous ramène à notre philosophie de la connaissance et de la conscience d'Aristote à Hegel qui pose l'absolue nécessité d'une autre conscience de soi : « la frayeur (dans la tragédie) porte sur notre semblable »¹¹ et avoue par ailleurs que le culte – comme représentation - est « d'une manière générale le processus éternel du sujet pour se rendre identique à son essence »¹². Le représenté représente bien plus celui qui le représente que ce qu'il est censé représenter. Cet effet miroir de la mimesis qui permet la catharsis en renvoyant au sujet sa propre image incite le théâtre d'un juif qui n'a pas de terre, pas d'image puisqu'il est figuré (et défiguré) par la représentation d'autrui, à traverser le miroir comme Alice (qui n'est pas juive mais femme et a donc beaucoup à voir avec l'autre côté de l'image – de l'homme) ou plus encore à la façon dont Emmanuel Levinas définissait l'assimilation comme « traversée d'autrui ». Ce même Levinas qui dans *Noms propres* affirme qu'on ne peut représenter véritablement le visage parce qu'il est par définition le lieu de l'altérité. « L'identification de l'Autre est toujours policière, ou plus, meurtrière, quand elle n'est pas amoureuse »¹³. L'altérité se figure et prend corps : le bouc-émissaire surgit au détour du carnaval, ce théâtre débridé de la catharsis. Ceci explique mieux le redoublement de l'interdit de représentation par les autorités rabbiniques du tout début de notre ère qui condamnèrent sans appel le théâtre parce qu'il était pour eux associé, dans sa définition même, aux jeux du cirque et à leur mise à mort.

Le théâtre juif refuse manichéisme ou dualité miroitante du sujet et de l'objet, du maître et du valet pour briser le miroir et passer de « l'autre côté ». Impossible dès lors de reproduire ce qui est à l'envers, « sens-dessus-dessous ». Le théâtre juif va briser le

¹⁰ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Ed. Gallimard, Paris 1965, p. 30

¹¹ Aristote, op.cit, p.87

¹² Aristote, op.cit, p.53

¹³ Jean-Jacques Rassial, *Comme le nez au milieu de la figure*, in *L'interdit de la représentation*, Colloque de Montpellier 1981, Mayenne, Seuil, 1984.p.23

rapport « de cause à effet », cette perception d'un art devenu moyen ou rite, pour introduire la notion de pure représentation, ou de signe désincarné. Le théâtre devient représentation de la représentation que le juif a reçu de lui-même, étant l'envers du décor sur lequel se construit (ou se représente) la mythologie des nations... Théâtre du Livre, il fait advenir le concept par la déconstruction de l'image.

Le théâtre juif remplace le rapport mimétique de la fiction au réel par son rapport dialectique. Il se dresse contre l'image qui réduit le sens à l'une de ses représentations¹⁴ et tend à substituer l'imaginaire au réel en désignant l'un pour l'autre. L'interprétation fantastique propose un commentaire des relations entre réel et imaginaire, sans jamais s'arrêter à l'un ou à l'autre. L'errance symbolique du peuple juif se retrouve dans son théâtre qui oscille entre ces deux pôles du réel et de l'imaginaire pour créer un regard étrange – comme le définit Tsvetan Todorov : une posture grotesque entre le rire et les larmes, entre le comique et le tragique. « Le grotesque est tragique, le grotesque est comique »¹⁵. L'humour juif, pendant sombre du grotesque, ne fait que reprendre cette hésitation fantastique (et non absurde) qui ne permet jamais de s'ancrer ni dans un lieu ni dans un point de vue. Comme le dit un proverbe yiddish : « Mon Dieu, assiste-moi ! – et si ce n'est pas possible, qu'à cela ne tienne, il me reste toujours une tante en Amérique... ». Les fameux soliloques de Tévié le laitier de Sholem Aleikhem – monté par Granovski au GOSET (le Théâtre juif d'Etat appelé en 1920 le GOSEKT, puis en 1925 sous le GOSET et qui utilise le yiddish, en parallèle de la Habima qui joue, elle, en hébreu), sous le titre du *Gros lot*, poursuivent dans cette veine un humour qui retourne le point de vue de la religion en un questionnement interprétatif sans fin : « D'où est-ce que vous êtes, me dit le millionnaire ? - D'où je suis ? D'où est ce qu'un juif peut être ? – Où est ce que vous restez ? Qu'est-ce que vous avez comme commerce ? Est-ce que vous êtes marié ? Des enfants ? Combien ? – Des enfants ? Si chacun de mes enfants vaut un million, comme ma Goldé veut m'en convaincre, alors je suis plus riche que le plus riche de Yéhoupetz ! Seulement, *lehavdil* (litt. « séparons les choses » - terme religieux qui désigne la séparation du sacré et du profane, du jour du shabbat du reste de la semaine), il ne faut pas confondre : c'est Brodsky qui a l'argent et moi, j'ai les filles. Mais c'est comme ça, Dieu est quand même le Père, le Père qui nous gouverne : c'est-à-dire qu'il est assis en haut pendant que nous trottons en bas et que nous tirons des troncs d'arbre jusqu'à la gare »¹⁶.

Parole de l'exégèse qui ne tient jamais rien pour acquis ou pour oraculaire, le théâtre juif s'initie dans le genre du *Purim shpiel*, petite pièce jouée et tolérée pour le « carnaval juif » de Purim, dans l'envers du Livre, et se poursuit en Europe Centrale autour du personnage du *badkhan* (de l'araméen : égayer). Ce dernier n'est en rien un conteur : il ne raconte pas d'histoires ou ne met pas l'histoire en mots pour la mieux entendre ; il est tout au contraire un joueur de mots sans histoire, un ancêtre du « talk show » juif américain, convié aux mariages ou aux fêtes pour parler, parler, parler... Et pour faire rire puisque faire rire c'est faire dire : faire dire au monde ce qu'il recèle et non ce qu'il révèle. On retrouve là l'éthique d'une religion « recelée » plus que « révélée » qui, dans le théâtre, s'affirme dans un actif de l'énonciation toujours changeant, toujours errant.

¹⁴ « L'idolâtrie consiste à croire qu'il n'y a pas d'au-delà du signe, que le sens s'épuise dans le signe qui le manifeste » Stéphane Moses, *La pointe d'Enoch*, in *Idoles*, Denoël 1985, p.139

¹⁵ E. Vakhtangov, *Matériaux et articles*, VTO, Moscou, cité par Beatrice Picon-Vallin in *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, Ed. La Cité-L'Age d'Homme, 1973, p.129

¹⁶ Sholem Aleikhem, *Tévyé le laitier*, Ed. Albin Michel, 1962, p.28

Le théâtre, sous la religion qu'il « travaille », construit bien mieux que les *mitsvot*¹⁷ la pratique d'un quotidien filtré au crible d'une parole décapante pour pouvoir être vécue – ou survécue. « Bref, pour vous raconter, je cours après ma charrette, et je chante dans la forêt comme on chante à la shoul (la synagogue) : "Il soigne avec bonté tous les vivants et sa fidélité il la garde à ceux qui dorment dans la poussière". Et je pense en moi-même : « Et moi, est ce que je ne dors pas dans la poussière ? Pendant que les autres, les juifs de Yehoupetz, par exemple, sont assis tout l'été devant leurs villas, et mangent et boivent et baignent dans tout ce qu'il y a de meilleur. Et je cours toujours après ma charrette et je continue de chanter : "Guéris nous et nous guéirons..." Et je pense en moi-même : "Envoie toujours le remède, la maladie viendra bien toute seule !" »¹⁸. On comprend mieux la fascination qu'a porté l'art soviétique nouveau au théâtre yiddish qui modifie la réalité par son énonciation transgressive.

Car le mot, c'est l'acte même. Il ne renvoie pas à la chose ou à un acte : il est action, il entre en action et constitue donc la trame principale de ce théâtre du commentaire. En hébreu, la racine du mot « DAVAR » (la chose) et celle de « DIBOUR » (la parole) est rigoureusement- et sans surprise - la même. Quant à cette parole sans fin du commentaire qui s'épuise lui-même (ou ne s'épuise pas !) en perdant de vue le texte et/ou le contenu même qui était à son origine, il fait partie de la religion juive qui génère, par l'incessante étude des textes le *pilpoul* – une argumentation autour de points de détail qui fait paraître l'argumentation plus intéressante que l'argument de départ... *Le gros lot* ne tient que sur les supputations du « héros » qui s'imagine avoir gagné un quantité phénoménale d'argent et ce qu'il ferait avec, et ce qui lui arriverait si..., et les relations qui en découleraient avec ses proches, ses voisins pour en conclure qu'il vaut beaucoup mieux ne pas rien gagner du tout !

Partant, le jeu de mots est fondateur et rapproche le théâtre juif de la psychanalyse. Rappelons que l'initiateur de la psychanalyse, Joseph Breuer, a d'abord eu l'idée de la « talking cure » : il a fait revivre à sa patiente, Anna O., sous hypnose, les images de ses traumatismes psychiques afin de les analyser avec elle – soit de les faire passer de l'emprise imaginaire et visuelle des objets (pris pour réels, en prise sur le réel) à une maîtrise par le sujet de son imaginaire dans le réel, par sa parole. Rappelons aussi que Freud a nommé notre inconscient l'autre scène et que cette relation très particulière du commentaire interprétatif qui jongle dialectiquement entre réel et imaginaire nous ramène à Kafka dont l'atmosphère demeure profondément imprégnée par le théâtre yiddish. Nous sommes dans un univers de l'interprétation qui déchiffre le monde comme un Livre et traduit ses images en mots – dont actes... Prendre le mot au pied de la lettre— ce qui est le système même de l'humour juif— nous mène insensiblement non à l'absurde qui s'ancre dans le postulat originel d'un contenu ancré que l'on déforme, retourne ou détourne par l'abolition du sens, mais au fantastique kafkaïen qui n'existe ni dans le réel ni dans l'imaginaire mais dans son entre-deux, cette errance de l'interprétation. Dans *La métamorphose*, Gregor Samsa se réveille réellement transformé en vermine : parce qu'il se sentait l'être métaphoriquement aux yeux de sa famille ; parce que le juif qui sommeille en Kafka se voit traité de vermine par les autres ; parce que son identité demeure à l'état larvaire. De ces gloses multiples, le mot (vermine) et l'image qu'il génère donne naissance à l'histoire dont précisément, parce qu'on ne saura jamais si elle est métaphore, allégorie ou réalité, flotte dans l'étrange, dans l'entre-deux... Et on ne sait si on doit en rire ou en pleurer !

¹⁷ Les actions que le juif religieux se doit d'accomplir à chaque moment de la journée.

¹⁸ Sholem Aleikhem, Idem, p 16-17

Par l'interprétation, la lettre ouvre vers l'esprit sans passer par le sens, quand dans la représentation la lettre nomme magiquement la chose (le voici !) pour s'incarner dans le sens (celui-là c'est lui).. De cette interprétation critique naît l'image – et non l'inverse, qui devient alors la représentation d'une analyse... Cette esthétique de la Lettre « s'infigure », en se disant elle-même sans rien dire d'autre, comme un autocomentaire de sa propre énonciation. Le *badkhan* est bien comme Dieu qui, selon Rachi, « se parle vers lui » : « Lorsque Moïse entrait dans la tente du rendez-vous pour parler avec Lui, il entendait la voix qui se parlait vers lui... » (Nombres, 7, 89). Le jeu de mots – le *witz* - joue sur la lettre et l'esprit : il prend le mot au pied de la lettre et fait basculer l'imaginaire dans le réel. A proprement parler, on ne sait plus où l'on est... Ou, comme Gregor Samsa, on ne sait plus qui l'on est, voire ce que l'on est. Celui là, ce n'est pas lui : c'est un Autre.

« Mes parents étaient trop pauvres pour m'acheter un chien, aussi me donnèrent-ils une fourmi. Je la baptisai Point Noir. Je la dressai. Une fois je rentrai à la maison et Sheldon Finkelstein essaya de me brutaliser, et j'avais Point Noir avec moi et je lui dis : « Tue ! » et Sheldon écrasa du pied mon chien »¹⁹. L'humour juif joue sur l'inversion²⁰, qui est un mécanisme de défense. Ce qui est subi semble soudain « agi ». Par la parole, on contrôle un monde dont on était la victime :

« *Hotsmakh* – Ne vous en faites pas, les enfants, foi de Hotsmakh, je vais vous composer un repas tel que vous n'en avez jamais goûté ! Soupe des entrailles de la terre, entrée du fruit de pomme de terre, comme légume une petite pomme de terre, ça nous changera des pommes de terre, à moins que vous ne préfériez un steak de pomme de terre ou bien une pomme de terre en chambre, ou bien en salade, je peux même vous le servir en dessert...vous voyez que ce n'est pas le choix qui manque !

Sa fille – Arrête de plaisanter ! On a honte de sortir dans la rue !...je n'ai même plus de chaussures !...

Hotsmakh – Des semelles en pomme de terre ! Malheureusement je ne sais pas en fabriquer ! Mais par contre des sabots ! en rabotant l'extérieur et en repeignant l'intérieur... Ça doit pouvoir ressembler et ça doit même tenir chaud...et du moment qu'on ne marche pas avec ! »²¹. Théâtre de l'énonciation –comme la psychanalyse – et non de l'énoncé, le théâtre juif conserve ce rapport à la parole actée, actante et non à la parole reçue et agissante (celle du mythe) – qui demeure donc un simple véhicule, un moyen. L'Exode définit les codes de la représentation sur la base de son interdit lorsqu'est décrite la scène de Dieu, celle où il se met à proprement parler en scène : « Près de là se tenait le peuple debout. Du milieu du feu qui ruisselait du ciel, une voix retentit, à leur stupéfaction extrême, car la flamme devint parole articulée dans la langue familière aux écoutants – et si clairs, si distincts étaient les mots formés par elle qu'il sembla aux enfants d'Israël voir cette voix plutôt que de l'entendre » (20, 18).

Le théâtre juif refuse radicalement l'identification et reste dans une parole désincarnée (Moïse sur le mont qui « voit la parole de Dieu »). Il n'y a plus ni moyen ni

¹⁹ Talk show de Woody Allen cité par Gilles Cèbe, *Woody Allen*, Ed. Henry Veyrier, Paris 1984, p.87

²⁰ Une des histoires juives les plus connues, qui a inspiré son titre à un roman de Robert Bober, en témoigne : deux juifs se rencontrent le premier commence à se lamenter sur les pogroms, la vie qui devient de plus en plus chère, son cancer etc...jusqu'à ce que l'autre l'interrompe : «- Bon, si on parlait de quelque chose de plus gai...Et à propos quelle nouvelle de la guerre? »

²¹ Itsik Manger, *La passeratelle ou le jeu de Hotsmakh*, pièce en trois actes d'après *La Sorcière* de Avram Golfaden, in *Théâtre Yiddish*, Ed. L'Arche, Paris 1989, p.123

fin. Le récit n'est pas fondateur comme dans la mythologie qui rend la parole oraculaire – qui se suffit à elle-même. Le symbole ne renvoie plus à un objet déformé, déplacé, révélé dont il serait le moyen. « ...la tragédie est une représentation d'hommes meilleurs que nous...les bons portraitistes peignent des portraits ressemblants, mais en plus beau »²². Le théâtre occidental privilégie le contenu du texte et ce à quoi il renvoie et qui le sacralise. Dans le théâtre juif tel que nous tentons de le définir, le texte seul compte, ou plutôt le texte du texte (le commentaire) et son assemblage de mots parfois curieusement accolés (dans le jeu de mots) – empêchant à tout jamais sa sacralisation. Le signe se veut représentation désincarnée d'un sens infigurable, d'une impossible représentation. Le théâtre juif ne représente pas : il représente sa représentation. Une mise en abyme essentielle, on voudrait dire existentielle, qui déréalise l'image ou la défictionnalise – et la défonctionnalise. Le théâtre n'est plus le miroir du réel – ou de sa fiction qui le « mime ». Il devient miroir du miroir : celui qui brise l'image au profit de sa texture, de sa textualité, qui en dénonce l'envers ou la « mascarade »; qui exhibe le non-dit comme le commentaire en images (la voix qui s'entend) d'un Texte ainsi « masqué ». Un « masque intérieur » sur lequel nous aurons l'occasion de revenir tant il est spécifique à cette esthétique théâtrale juive.

Impossible de ne pas penser à la Kabbale qui instaure une certaine forme de théâtralité du – ou contre – la religion qui la « recèle » et la cache. Impossible aussi d'échapper au grotesque kafkaïen dont Max Brod rapportait qu'il déclenchait chez ses auditeurs, lors des lectures, des « rires irrésistibles ». Un grotesque avec des personnages qui n'en sont pas (K. n'est qu'une initiale ; Gregor Samsa un cafard ; les arpenteurs ne sont pas un mais deux qui se dédoublent et se redoublent sans jamais former un être distinct). Un grotesque influencé par les deux Kuni-Leml (dans la genèse des arpenteurs justement) de l'ancêtre du théâtre yiddish, Avrom Golfaden , ainsi que par le « réalisme noir » du théâtre de Jacob Gordin, père du même théâtre, réalisme dont l'outrance tourne au fantastique et dont l'histoire s'efface derrière un trop-plein qui vire au comique²³ . . . Kafka nous rapporte dans son *Journal* que les pièces sont mauvaises et les acteurs approximatifs mais que ce qui le fascine (il se rend au théâtre yiddish tous les soirs), c'est l'impossible sens caché de ce théâtre, la représentation de ce qu'il représente en se représentant. Et Adolf Rudnicki nous explique combien ce théâtre « du deuxième degré » touchait Kafka en ce qu'il était : « le sang de son sang, les os de ses os, un théâtre – une terre qu'il avait tout de même pressentie. L'art de ces gueux était une portion de siècle, tout ce dont il avait lui-même rêvé. Ils le touchaient et en cela ils étaient une somme et suscitaient une somme. Ils étaient l'Histoire et suscitaient l'Histoire...leur pauvre langue était leur mère protectrice...ils étaient Jérusalem, leur langue aussi proclamait Jérusalem. Où étaient-ils allés se perdre, que cherchait il alors

²² Aristote, *Esthétique*, Ed Flammarion, Coll.Champs/Flammarion, paris 1979, p.64

²³ Dans la pièce de Timothy Daly, *Le Bal de Kafka*, trad. Michel Lederer, que j'ai montée en 2011, Kafka raconte, avec une grande fidélité au *Journal* dont l'auteur s'est beaucoup inspiré, une des pièces qu'il a vues au théâtre yiddish de Prague, qui se jouait dans un des cafés de la ville – probablement une pièce de Gordin : « J'ai vu une pièce hier soir. Une jeune veuve, une juive, épouse un homme plus âgé qu'elle qui a quatre enfants, mais elle fait également entrer son amant dans la famille et entreprend de tous les ruiner, y compris l'amant. L'une des filles se fait prostituée, une deuxième se met à boire, l'un des fils s'en va, tandis que l'autre devient tellement fou d'amour et de haine pour sa belle-mère qu'il finit par l'assassiner ainsi que les tous les membres de la famille qui n'avaient pas eu la sagesse de quitter la maison. »

que la réponse était si proche ? Franz Kafka cherchait une réponse. Il n'avait pas remarqué que la réponse, c'était lui-même »²⁴. Et Timothy Daly, toujours dans *Le bal de Kafka*, éclaire cet impossible sens du théâtre yiddish au travers de ce spectateur privilégié qu'était Kafka :

« FRANZ : je suis pris ce soir.

OTTLA : encore ce théâtre stupide, c'est ça? voir ces acteurs?

FRANZ : et pourquoi irais-je au théâtre si ce n'était pas pour voir les acteurs?

OTTLA : je croyais que tu y allais pour embêter père.

FRANZ : je n'ai pas besoin d'aller au théâtre pour ça.

OTTLA : alors pourquoi? Ils sont épouvantables. Des Juifs de l'Est. Des mendiants et des pouilleux. Pires que des romanichels. Ils jouent faux, ils improvisent, ils hurlent et gesticulent comme des fous.

FRANZ : ils savent ce qu'ils font, ce qu'ils sont et où ils vont. Et ils ne s'excusent jamais. »²⁵.

Le théâtre devient ce seul lieu d'ancrage (et les juifs américains, dit-on, ne pouvaient se passer du théâtre yiddish car ils avaient, comme Kafka, besoin de « *teater mit broyt* » - de théâtre comme du pain) où le doute, le questionnement, l'infiguration de soi-même ouvre sur l'identité. « Dieu n'existe pas – mais nous sommes quand même son peuple élu ! » (Proverbe yiddish). L'humour juif contribue à la brisure de l'image – de soi, qui nous renvoie à l'incertitude de nous-mêmes comme du monde, bien au-delà de l'absurde qui se contente d'en annuler la signification. En ce sens, l'humour juif semble annuler toute présence dans la grande absence – ou l'interdit majeur – de LA représentation. « Nous avons de longues discussions philosophiques avec ma femme. Elle était trop forte pour moi, elle finissait toujours par me prouver que je n'existais pas »²⁶. Et comme pour Gregor Samsa, au-delà de la relation de couple, au-delà du clin d'œil cartésien, on se trouve renvoyés, par cet humour grotesque, à l'impossible personnification du théâtre juif dont l'acmé demeure incontestablement *Le Dibbouk*.

Le Dibbouk signe l'acte fondateur du théâtre juif de la Habima, le Studio Juif fondé parmi les autres studios d'art « nationaux » institués par la Révolution Soviétique. Cette pièce d'An-Ski utilise le folklore religieux pour rebondir sur une véritable abstraction kabbalistique, qui pose les prémisses de la représentation de l'interdit ou de l'interdit de la représentation. Pourquoi ? Parce que le *Dibbouk* parle du théâtre et plus précisément de l'impossible incarnation de l'acteur. Comme chez Peretz, grand auteur du théâtre yiddish monté par Max Reinhardt en 1907, l'invocation magique à partir d'une énonciation symbolique de fantômes ou démons n'est rien d'autre que l'affirmation de l'incarnation désincarnée au théâtre. Comment représenter ? Comment s'identifier ? Comment signifier soi ou l'autre – tous deux confondus dans une double identification qui l'annule ? Le fiancé est comme Dieu : présent-absent. On « voit sa voix »... C'est la parole articulée qui prend corps mais qui n'est pas un personnage (puisqu'il est personnage dans le personnage – de Leah la jeune fille). Peretz avec La nuit sur le vieux marché, An-Ski et tant d'autres auteurs convoquent systématiquement les fantômes du théâtre non pour s'ancrer dans un symbolique qui renverrait au dévoilement mystérieux du monde mais comme un dévoilement du théâtre dans le théâtre : comme un signe

²⁴ A. Rudnicki, *Théâtre, théâtre !*, Ed Actes Sud, Paris 1989, p.75 et 78

²⁵ *Le Bal de Kafka*, ibid.

²⁶ Michel Lebrun, *Woody Allen*, Ed. PAC, Coll Têtes d'Affiche, Paris 1979, p.20

dévoilant un autre signe, un personnage dévoilant un autre personnage et ce jusqu'à épuisement du commentaire....Le personnage de Léah la fiancée n'est que le personnage d'un autre « intérieur » qui l'habite dans une présence-absence et dans un dédoublement qui brise le miroir par le redoublement des miroirs à l'infini du rien, de l'infigurable, du non-dit ou de l'impossible représentation du monde. C'est le « trou » de la scène – ce trou où s'est engendrée la scène en s'extrayant du plein du religieux, en créant un espace vide un « ex-nihilo » où le monde s'abyème plus qu'il ne se représente.

La seconde pièce que monta la Habima, *Le Golem* de Leivick, tisse son texte autour de la légende célèbre de la création, par un grand cabbaliste, dans la Prague du 16^{ème} siècle.

Les deux pièces « mythiques » du théâtre juif font de l'acteur la lettre d'une syntaxe scénique générale : une lettre incarnée – ou comme *Le Dibbouk* réincarné dans la chair de Léah – qui se dé-signe dans une écriture spectaculaire. Le signe ne fait plus sens : il fait spectacle et l'acteur est à la fois le geste et son commentaire, le mot et son concept. Proche de la bio-mécanique meyerholdienne, « l'expressionisme » du théâtre yiddish dépasse ce même principe encore figuratif dans sa stylisation, de l'expressionisme allemand. Il dépasse toute figuration par la désincarnation de ses signes. Le texte ne sert qu'à constituer un autre texte et l'expressionisme permet de réimprimer, redoubler un sens sur un sens jusqu'à ce que le sur-sens ne dégage plus que le signe, la lettre hébraïque, kabbalistique. Regardons cette extraordinaire mise en scène du *Dibbouk* par David Herman au théâtre yiddish de Vilna dont il nous reste le film : tout est pré-texte à danses et pantomimes qui viennent dédoubler bien plus que redoubler le texte. Quant au sens, il n'est ni ici ni là il est ailleurs... Vakhtangov y voyait, soutenu dans sa démarche par le régime soviétique, la lutte entre l'ancien et le nouvel ordre. Mais derrière ou au-delà, il y a bien plus : une désincarnation syntaxique qui réécrit le monde par son commentaire, au travers d'images étranges, étrangères à toute figuration, à toute rationalisation, à toute référence.

Le théâtre juif, interdit de toute représentation figurative, de toute incarnation et/ou identification ne peut que poser la dissemblance, la dissociation, la défiguration qui stylise l'objet, travaille sur l'écriture du personnage (des positions de son corps, de ses « mimiques », de son maquillage) et pose un « masque intérieur » dont parlera Meyerhold pour caractériser le grotesque (le masque que l'on fait surgir de l'intérieur....contrairement au masque de la commedia à l'intérieur duquel on se glisse). Le bal de la *Recherche du Temps Perdu* s'inscrit - volontairement à notre sens²⁷- dans cette mise en perspective où l'imaginaire se fait réalité et la réalité elle-même devient imaginaire, voire inimaginable : « Au premier moment, je ne compris pas pourquoi j'hésitais à reconnaître le maître de maison, les invités, et pourquoi chacun semblait s'être « fait un tête » généralement poudrée et qui les changeait complètement. Le prince avait encore en recevant cet air bonhomme d'un roi de féerie que je lui avais trouvé la première fois mais cette fois, semblant s'être soumis lui-même à l'étiquette qu'il avait imposée à ses invités, il s'était affublé d'une barbe blanche et, traînant à ses pieds, qu'elles alourdissaient comme des semelles de plomb, semblait avoir assumé de figurer un des « Ages de la vie »...J'eus un fou-rire devant ce sublime gaga, aussi émollié dans

²⁷ L'œuvre de *La Recherche du Temps perdu* se comprend (entre autres) par la clef de voûte de l'œuvre qui, à l'exact centre typographique du roman, associe **la figure** du juif et l'homosexuel (dans lequel l'auteur se met en scène) comme ce double regard étrange qui lui permet de décrypter ce monde qui est son sujet d'analyse **et** d'écriture...

sa bénévole caricature de lui-même que l'était, dans sa manière tragique, M. de Charlus foudroyé et poli »²⁸. La représentation de sa propre représentation renvoie une fois encore à un juif qui ne tient son image que de la représentation d'autrui.

Tout comme les histoires juives dont il est issu et dans lesquelles il continue à puiser son style, le théâtre juif ne peut que travailler à une recomposition de sa propre image (la représentation antisémite du juif qui est son miroir...) - au sens photographique du terme. Elle travaille à l'intérieur du texte d'autrui – en négatif. D'où cette incarnation en creux dans la désincarnation fantomatique des personnages, comme le *Dibbouk* ou le *Golem*. D'où cette « défiguration » des acteurs juifs qui n'ont ni visage ni masque par la grâce – presque mystique - de leurs « mimiques » soulignées par l'extraordinaire maquillage que Chagall porte au plus haut point « d'irréalisme » - allant jusqu'à dire au grand Mikhoels : « Ah ! Si je pouvais t'arracher un œil ! ». D'où l'impossibilité enfin pour les juifs de se raconter, de façon épique ou psychologique, ancrés dans un texte fondateur - le Livre du peuple juif n'est pas la Torah mais la Torah et son commentaire, le Talmud, ainsi que toutes les interprétations ou « dérivations » qui tournent autour – la Kabbale notamment.

Les petites histoires (juives) racontent à leur façon... l'impossibilité de se raconter. Le théâtre yiddish en Amérique est fait d'un « melting-pot » indigeste de saynètes de Golfaden alternant avec des vaudevilles américains. Oublions le contenu des *shunds* (pièces composées de plagiats volontaires ou involontaires, mêlant le yiddish et le daytshemrish), des *tsaytbilder* et de toutes ces pièces de Pologne, de Russie jusqu'en Amérique dont on a perdu le texte pour n'en garder que l'esprit, l'atmosphère, l'Idée, la mise en scène... Toutes diffractent l'image du juif et la renvoient à un Nous qui fait office de Moi, à un général (le juif, un juif) qui ne passe pas par le particulier et dans lequel le particulier ne s'identifie pas. « Sois un homme » dit le père à son héros de fils prêt à se sacrifier pour la Loi du (Dieu le) Père : c'est toi ou Lui, car Lui c'est toi. « Sois humain – *a mensh* » répond le Juif à Dieu lui-même, qu'il apostrophe de Caïn à Job, de l'apostat qui hante la religion juive (Rabbi Elisha Ben Abouya – appelé aussi Elisha Arher, Elisha l'Autre...) à Tévyé le laitier. Il n'y a pas d'homme dans le théâtre juif, pas de personnage, pas de héros ni même de contre-héros. Le théâtre juif multiplie les miroirs pour les briser et démultiplie les personnages pour casser toute image, toute identification. Du personnage dans le personnage du *Dibbouk*, au personnage créé par un autre personnage dans *Le Golem* ; des *Deux Kuni-Leml* aux trois Hotsmakh, à ses deux fillettes et aux trois apprenties sorcières dans *La sorcière* : ces doubles et ces trios donnent tous une notion de personnage collectif qui revisite le chœur et réinvente un autre « type » de personnage. Dans le groupe, chacun complète l'autre et le dénonce en l'imitant. L'esthétique scénique du théâtre juif a tout du ballet – tant chorégraphié que chanté (« ...jeu contracté, frénésie rythmique, théâtralisation extrême, style aigu »²⁹) – puisque c'est le tout qui forme l'un, comme le veut d'ailleurs un peuple dont l'identité de chacun procède non de l'identification à l'un (le héros) en miroir de tous mais d'une identité morcelée dans une multitude de figures, parfois contradictoires, dont la synthèse dialectique forme l'unité et l'identité du juif et/ou de son peuple. La notion d'individu et donc d'histoire personnelle – psychologique – partant du particulier pour ouvrir sur le général – l'allégorique – et fondé sur la métaphore d'un théâtre miroir du monde, s'abolit dans le théâtre juif. Celui-ci saute abruptement au « général » qu'il redistribue

²⁸ Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, Pléiade, Tome III, p.920 et 922 (c'est nous qui mettons en gras)

²⁹ Nina Gourfinkel, *Les théâtres hébraïques et yiddish à Moscou*, in *L'expressionnisme dans le théâtre européen*, Ed CNRS, 1971, p.328

en autant de particuliers dédoublés, détriplés, l'un dans l'autre, l'un au milieu de l'autre. Le réalisme social des pièces de David Pinski, de Leivick, d'Osip Dimov, de Fishel Bimko sert de commentaire au monde et non de message et/ou de reflet. S'écartant du naturalisme, elles décryptent le réel par son outrance qui bascule vers le fantastique, là où tout repère s'abîme. Les personnages sont seuls et en groupe : héritage de l'antisémitisme qui ne voit dans le juif que la représentation de son groupe (d'où toujours cette accusation collective que reçoit chacun : « vous les juifs, vous... »). Les personnages du théâtre juif expriment plus qu'ils n'incarnent le destin collectif d'un peuple qui se décline comme UNE figure (Le juif et son masque). Chacun devient alors la lettre d'un Livre du monde dont le théâtre sera la mise en scène. René Schwob décrit la mise en scène insensée de Granovski pour *La sorcière* de Golfaden au GOSET : « Tous les personnages s'agitaient, ils grimpaient les marches quatre à quatre, escaladaient des échafaudages et, perchés sur les plus hautes plateformes, lançaient en l'air leurs jambes bariolées, se projetaient dans le vide sans cesser de rire ou de se lamenter. Sauts, culbutes, pirouettes, dégringolades de toutes les positions, ils ne figuraient plus que le jeu d'une douloureuse souplesse, au cœur d'un drame dont ils étaient les figurants étourdis. Mais si, de ce monde bariolé, aux costumes asymétriques, de forme et de couleur, de cet univers en mouvement, aucune impression de chaos ne se dégageait, à quoi donc tenait son ordre souverain, subrepticement victorieux de nos habitudes ? »³⁰.

Le yiddish se fait plus qu'une langue : un langage. Il devient l'expression en soi (et non le moyen d'expression) d'une identité artistique. Ce qui explique d'ailleurs l'extraordinaire mélange, dans l'interprétation de l'acteur juif, de l'intériorisation stanislavskienne du personnage et du sur-jeu expressionniste ou de la bio-mécanique qui fonde le jeu comme une véritable interprétation ou comme le signe interprétatif de lui-même. Il est à la fois le personnage et son commentaire dans une distanciation qui, à la différence de Brecht, utilise la parodie vers son dépassement – par elle-même (en parodie de la parodie). Le personnage existe bien mais il n'est, en même temps qu'il se pose, que comme la caricature de lui-même, tel que la définit Proust dans son « Bal masqué » (qui n'est pas masqué) : il devient l'incarnation non du personnage mais de son signe. Bref, il incarne sa désincarnation, extériorisant l'intériorité et déconstruisant la construction de ce personnage afin de ne le faire exister que comme le double de lui-même : que comme le concept vivant (le golem) de l'homme auquel il renvoie, une fois tout miroir brisé....

Que ce soit dans les mises en scène du théâtre yiddish américain ou dans le théâtre juif polonais ou soviétique, l'interprétation (par le jeu ou la mise en jeu) des textes se substitue aux textes eux-mêmes. La mise en scène devient le regard essentiel qui fonde le juif en le déterminant au monde – et à autrui. Le grotesque permet de pénétrer par le masque derrière le masque, pour éclairer le masque intérieur du personnage. D'où un théâtre d'ombres ou de marionnettes, pour reprendre une terminologie théâtrale de ce début du siècle où le théâtre et la mise en scène se construit, dont nous avons vu les implications dans l'humour juif ou son pendant tragi-comique, le grotesque. Un théâtre qui distancie le réel en « approfondissant le quotidien au point qu'il cesse d'apparaître comme simplement naturel »³¹.

³⁰ René Schwob, *Chagall et l'âme juive*, Paris, Corrèa, 1931, p.15-16

³¹ Meyerhold V., *Ecrits sur le théâtre*, Ed La Cité-L'Age d'Homme, Lausanne 1975, Tome 1, p. 199

Ce commentaire du texte sur le texte qui réécrit un texte en actes, demeure une définition « spectaculaire » de la mise en scène, à partir de laquelle le théâtre juif s'est exhibé et revendiqué au début du vingtième siècle - ce même vingtième siècle qui lui a accordé une esthétique à part entière. On s'en réjouit encore en contemplant les photographies de *La sorcière* qui est une simple trame de Golfaden à partir de laquelle Granovski invente le texte du théâtre juif. Rien d'étonnant à ce que la définition d'un théâtre juif transcende l'histoire littéraire sur laquelle il s'appuie – qui nous a conduit à nous référer principalement au théâtre yiddish quand le théâtre sépharade restait soumis – par la culture arabe qui l'entourne et l'inspire – à la parole des conteurs, sans vouloir aborder le théâtre israélien dont les racines sont doubles et complexes (dans l'errance et dans l'ancrage). Rien d'étonnant donc à ce que notre recherche s'appuie sur une pratique de la mise en scène qui m'a fait naviguer de Kafka à Shakespeare (et Shylock) puis à Quichotte dont le parcours initiatique et identitaire s'appuie sur le simulacre d'une identification (ou d'une impossible identification à une chevalerie défunte et ressentie comme ridicule)³². Rien d'étonnant à ce que le théâtre juif ressemble à son Juif : Errant, protéiforme, assimilé, dispersé et rassemblé, unique et multiple, contradictoire. Finissons avec un proverbe yiddish : « Seigneur, tu nous as choisis entre toutes les nations – Mais pourquoi a-t-il fallu que ça tombe sur les juifs ? »

³² Je renvoie au travail de mise en scène que j'ai pu faire et continue de faire, dont on peut retrouver les traces sur le site de ma compagnie www.cieisabellestarkier.fr