

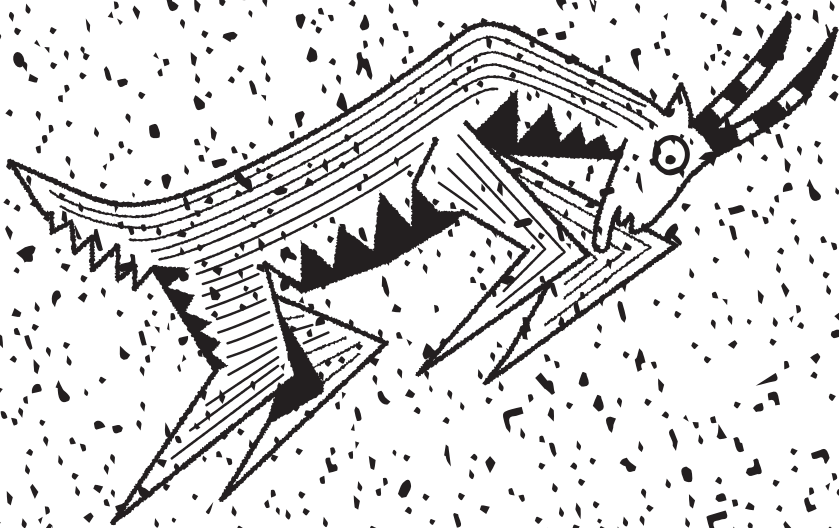
Revue d'histoire
du théâtre



Revue éditée par
la Société d'histoire
du théâtre
juill-sept 2022
N° 294



Retour
sur l'histoire
du théâtre
yiddish



Couverture : Détail d'une carte postale sur le théâtre yiddish. Brédikytès P. (photographe), Vilnius, Lituanie, Russie, années 1930. Inv. 2018.09.010.1 - 2018.09.018. Source : Musée d'art et d'histoire du judaïsme, Paris.)



די 106 אידישע „סקיפ“ קינדער פון פאריז, קומען דירעקט פון דער באן צו אנדערער טעאטער ויך אויסרוען פון דער רייזע און אין איינוועגס בייצעוואוינען א פארשטעלונג „סקיפ“ אוי די אפיקורצונג פון „סאציאליסטישן קינדער-פארבאנד“.
 106 Jewish (S.C.I.F.) children from Paris on a visit to England outside the New Yiddish Theatre before attending a performance given in their honour.

D New Yiddish theatre, Adler Hall, London, 1946.

אינגיבו וועקן אויפטרעטן
 מיט זייער אנסאמבל

Wkrótce wystąpi
 ze swym zespołem

IDA. KAMINSKA
 אידא קאמינסקא

W. I. K. T.

זינג. טורקאוו
 ZYGM. TYRKOW

ב. י. ט. א.

C Affiche du colloque sur le théâtre yiddish au MAJH, 2019.



C Maurice Schwartz and his Yiddish Art Theatre, the First Season, 1918–1919.
Museum of the City of New York

Le théâtre yiddish est un continent immense, encore trop peu exploré en France. S'il existe quelques ouvrages, en anglais principalement, sur l'histoire de ce théâtre, une quinzaine de pièces seulement ont été traduites en anglais et une dizaine en français, et de nouvelles recherches universitaires ont récemment vu le jour.

Un grand nombre d'archives existent pourtant de par le monde – photographies, documents sonores, coupures de presse, affiches, témoignages... –, de nombreux textes dramatiques n'ont pas encore été traduits, et des actrices et des acteurs ou leurs familles peuvent témoigner de l'histoire et de l'actualité de ce théâtre, qui se développa de Paris à Buenos Aires, de Montréal à Varsovie, de New York à Budapest ou Prague ou encore Moscou... Apparaissent alors des pratiques et des œuvres théâtrales en diaspora, qui se sont nourries de cultures populaires et d'avant-garde, en renouvelant les formes, les adresses et en dessinant un art de l'acteur nouveau, où se nouent l'expressivité du corps, le geste et la voix, le travail avec les marionnettes, les réutilisations de motifs et de chansons populaires, mêlant humour et lyrisme, musique et chants.

Le théâtre yiddish, par son histoire longue et sa dimension transnationale, connecte des ères géographiques, des emprunts culturels, des esthétiques, des champs disciplinaires et des aspects matériels et sociaux.

Ce dossier de la *Revue d'histoire du théâtre* propose de dresser un premier panorama du théâtre yiddish moderne, qui n'a pas vocation à épuiser le sujet mais bien davantage à en présenter quelques repères, formes, pratiques et mutations, à partir de documents pluriels, incluant des images, des entretiens, des témoignages.

Si du théâtre en langue yiddish a été joué dès le Moyen Âge, notamment lors des fêtes de Pourim, nous nous proposons ici de faire débiter la période d'études à la naissance du théâtre yiddish moderne, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, où le théâtre yiddish est au centre du mouvement de redécouverte des arts populaires juifs en Pologne et en Russie, de l'émergence d'une culture yiddish sécularisée et de son exportation dans les nouvelles diasporas.

Tradition, emprunts et refondation

Les deux articles qui ouvrent ce dossier posent un cadre historique à la naissance du théâtre yiddish professionnel moderne en Europe de l'Est et introduisent aux traditions qui ont nourri cette émergence. Il a paru important de commencer par revenir sur les prémices, afin de comprendre comment la pratique théâtrale yiddish s'est fabriquée et a été perméable à des traditions issues du monde juif mais aussi des cultures où le peuple juif trouva asile au fil des diasporas.

Ainsi, le syncrétisme culturel constitue la marque profonde et la richesse du théâtre yiddish qui, à partir de ses premières manifestations dans la seconde moitié du XIX^e siècle, s'est développé et s'est adapté et enrichi au contact des mondes et des cultures qu'il rencontra au gré des exils, de l'histoire et de l'actualité.

Ainsi, dans l'article qui inaugure ce dossier, « *Le Purimshpil* ancêtre du théâtre yiddish ? Quand se rire du destin devient synonyme de la *yiddishkayt* théâtral », Michèle Fornhoff-Levitt brise l'idée selon laquelle le théâtre yiddish

professionnel moderne serait apparu quasiment spontanément et, en tous les cas, en rupture avec les rares formes spectaculaires du passé. Elle propose de revenir sur les théories qui expliqueraient l'émergence tardive du théâtre yiddish par l'absence « d'activités histrioniques des Juifs » et se demande si le *Purimshpil* ne serait pas, justement, « la source essentielle de l'histrionisme ashkénaze ».

Après être revenu sur les significations et l'histoire du *Purimshpil*, l'autrice, grâce à la lecture fine de textes théoriques philosophiques et théologiques, montre dans un premier temps que la vie juive, notamment religieuse, est constituée d'actes performatifs, préfigurant le théâtre yiddish. « Le judaïsme lui-même peut être considéré comme une religion *performative* », souligne-t-elle. Par une suite d'actes réitérés, le théâtre juif permettrait « de façonner son appartenance à une communauté mémorielle ou actuelle, fût-elle imaginaire ». Il n'y aurait donc pas de rupture entre le *Purimshpiel* et le théâtre yiddish moderne, mais une même appétence pour le jeu, la subversion, l'autodérision et le rire. Dans une seconde partie, Michèle Fornhoff-Levitt, après avoir déterminé les trois axes de la *yiddishkayt*, la langue, l'esprit et le corps, qui composent aussi l'essence du théâtre yiddish, prend quelques exemples de pièces de théâtre du début du xx^e siècle afin de montrer que, comme dans les textes talmudiques, les dramaturgies sont construites autour d'oppositions binaires et d'un manichéisme constitutif de la destinée du peuple juif. Ces différentes formes de spectacles « respire la *yiddishkayt* » et constituent autant de manifestations cathartiques pour un peuple constamment opprimé.

Enfin, elle décrit l'esthétique expressionniste des spectacles yiddish, symptôme d'un théâtre politique, satirique et profondément révélateur des oppressions qui le constituent. Cependant, il ne s'agit pas de s'apitoyer sur un sort scellé et éternel, mais de jouer et de « se rire du destin [qui est] la manière la plus sage d'appréhender le monde ».

L'article d'Arnaud Bikard, « Avrom Goldfaden et la refondation du théâtre yiddish à la fin du xix^e siècle », est consacré à celui qui s'auto-proclama « père » du théâtre yiddish moderne. Un numéro sur le théâtre yiddish se devait de lui octroyer une place importante. Arnaud Bikard analyse le paradoxe d'un homme de théâtre dont le rôle est considéré comme fondateur et pourtant sévèrement jugé par les critiques de son époque. Dans un premier temps, il revient sur les critiques de la valeur littéraire des pièces de Goldfaden, émises par ses contemporains qui, s'ils soulignent les qualités de ses spectacles, fustigent ses « succès populaires » et ses « facilités d'écriture ». Pour autant, ces pièces ont été reprises par « les troupes les plus ambitieuses et les plus avant-gardistes tout au long du xx^e siècle ». Il rappelle ensuite que Goldfaden, bien loin des idées reçues, a été formé pendant sept années au séminaire de Zhitomir, « assermenté à l'État », ce qui lui permit de parler plusieurs langues étrangères, de voyager librement dans l'empire russe, et, surtout, d'être « l'héritier des dramaturges éclairés ». Quand il crée par hasard « un nouveau théâtre yiddish en Roumanie », sa volonté n'était pas de proposer un théâtre populaire mais de s'adresser « au public qui fréquentait déjà les théâtres russe, italien et français d'Odessa ». Arnaud Bikard analyse enfin une pièce emblématique de Goldfaden, *Di tsvey Kuni Lemls*, à l'aune de l'œuvre originale d'Ignác Rosenzweig, dont il s'inspira. En effet, l'auteur rappelle que Goldfaden construisit son œuvre à partir de sources diverses, ce que l'historiographie a passé sous silence, de peur de nuire

à sa réputation. Arnaud Bikard propose ainsi de revisiter l'histoire du fondateur du théâtre yiddish moderne, dont les pièces ont été jouées tout au long du xx^e siècle, et continuent de l'être de par le monde.

Le théâtre yiddish en Russie

La Russie, et Moscou en particulier, furent des espaces privilégiés pour le théâtre juif et le théâtre yiddish, notamment à partir de la révolution de 1917 qui permit la levée des restrictions contre les Juifs, même si les répressions et les incertitudes dues aux dirigeants soviétiques, en particulier plus tard sous Staline, rendirent chaotiques et fragiles la vie des acteurs et metteurs en scène juifs et l'activité théâtrale yiddish à Moscou et en Union soviétique. Certains profitèrent de tournée à l'étranger pour ne pas revenir, d'autres furent assassinés.

Deux articles sont consacrés au principal théâtre moscovite, le GOSET, fondé en 1918 à Pétrograd et qui déménagea à Moscou en 1921. Le GOSET présenta des spectacles en Europe et aux États-Unis, il avait un rayonnement mondial et fut l'un des creusets de l'art théâtral juif et yiddish. C'est l'acteur Salomon Mikhoels qui en prend la direction en 1928, jusqu'à son assassinat en 1948. Staline commanda ce meurtre, maquillé en accident.

Béatrice Picon-Vallin qui consacra une grande partie de son travail de chercheuse au théâtre juif soviétique des années 1920, témoigne ici de la façon dont elle mena ses recherches dans les fonds Mikhoels et du GOSET.

Une recherche semée d'embûches puisque le GOSET était « à la fin des années 1960, un sujet interdit ». Une recherche dont elle rappelle qu'elle commence « par hasard », un hasard qui la mena à rencontrer « trois survivantes de l'histoire de ce théâtre » : Alexandra Veniaminovna Azarkh-Granovskaïa (1892–1980), actrice, metteuse en scène et pédagogue, sa sœur Raïssa (1894–1972), peintre et poète, et Angelina Vassilievna Chtchekin-Krotova (1910–1992), historienne de l'art. Béatrice Picon-Vallin publie en 1973, *Le Théâtre juif soviétique pendant les années vingt*. Dans cet ouvrage elle passe sous silence ces trois femmes pour les préserver de toute répression. L'article qu'elle livre ici, cinquante années après son ouvrage majeur, est destiné à leur rendre hommage. Un article qui permet de réhabiliter ces femmes oubliées de l'histoire du théâtre juif et qui ont pourtant contribué à son extraordinaire aventure. C'est par leur fréquentation que Béatrice Picon-Vallin eut accès à des documents inédits du GOSET. Après avoir rappelé combien ces femmes ont contribué à son activité de chercheuse, elle revient sur l'histoire du GOSET en insistant sur l'importance donnée au jeu des acteurs formés « à la gymnastique, à la chorégraphie » et sur l'utilisation essentielle de la musique, en rappelant les influences meyerholdiennes et de Max Reinhardt dans la construction de tableaux collectifs ; un théâtre qui « à travers ses réussites, devient un centre de culture yiddish ». Elle s'attache elle aussi à analyser le jeu particulier de Mikhoels, « non psychologique, basé sur la langue yiddish ». Enfin, elle revient sur le développement du théâtre yiddish en Lituanie, grâce à Léonid Lourié, assistant de Mikhoels, qui, après la fermeture du GOSET, fit rayonner l'héritage du théâtre juif à la fin des années 1950 en montant un nombre important de pièces en yiddish. Figure également oubliée des histoires du théâtre juif, Lourié « émigre en Israël en 1974 », où là aussi il reprendra quelques spectacles du

GOSET jusqu'à sa mort en 1976. Béatrice Picon-Vallin, en chercheuse passionnée, trace ce portrait du théâtre yiddish dans le monde soviétique du xx^e siècle, un théâtre trop peu étudié et dont elle invite les jeunes chercheurs et chercheuses à s'emparer afin qu'il ne sombre pas dans l'oubli.

Stéphane Poliakov après avoir rappelé brièvement l'histoire des deux principaux théâtres juifs de Moscou, la Habima et le GOSET, s'attache à étudier la question « de la représentation du visage de l'acteur yiddish », notamment chez Mikhoels et Zouskine, deux acteurs phares du GOSET, et plus largement, il analyse l'importance des peintres au sein de ce théâtre. Ainsi, Chagall, Altman, Rabinovitch, Sternberg, Falk, Tyshler, etc., figures majeures des avant-gardes européennes des premières décennies du xx^e siècle, contribuent aux scénographies, décors, affiches et maquillages pour le GOSET. Dans un premier temps, Stéphane Poliakov listent différents spectacles du répertoire du GOSET afin de montrer combien les peintres ont contribué à l'identité de ce théâtre, entre constructivisme, expressionnisme, cubisme, etc. Puis, il décrit en détails les collaborations entre metteurs en scène, peintres et acteurs dans la construction des personnages, « sans oublier les grimeurs, les coiffeurs ». Il évoque également l'école de formation du GOSET, où des cours de grimage pour acteurs sont dispensés et les esquisses des peintres effectuées en amont du travail sur le visage des acteurs. De nombreux exemples de spectacles permettent de saisir combien les grimages des visages et les costumes des acteurs du GOSET, en particulier Mikhoels et Zouskine, leur permettent un jeu particulier, marque de fabrique du GOSET, entre changement d'identité, ambiguïté entre l'acteur et le personnage, etc. Ces interventions des peintres participent de la représentation du monde juif sur un mode original et unique qui conduisit même Mickoëls à élaborer « une théorie du portrait » qu'il expose lors d'une conférence où il défend avec ferveur « l'approche formelle face au réalisme socialisme ». Stéphane Poliakov propose enfin une analyse du personnage de Lear, joué par Mikhoels en 1935. Il cite plusieurs témoignages sur les controverses et visions diverses autour des significations du grimage. Le GOSET avec ses peintres, ses acteurs, ses metteurs en scène ont élaboré des théories du jeu de l'acteur qui ont profondément marqué le théâtre du xx^e siècle.

Les marionnettes yiddish à Paris

Si l'Europe de l'Est et la Russie ont vu l'émergence du théâtre yiddish et son développement dans la première moitié du xx^e siècle, Paris en fut également un centre de vitalité important.

Dans son article « Des marionnettes en yiddish : Hakl Bakl (1948–1951) », Eléonore Biezunski présente les recherches qu'elle a menées sur le théâtre de marionnettes dirigé par Ruth et Simkhe Schwarz à Paris entre 1948 et 1951, à une période de reconstruction pour le peuple juif, anéanti par la Shoah. En effet, les troupes de théâtre yiddish ont également investi d'autres formes de spectacles, comme le cabaret, la comédie musicale et les marionnettes. Après avoir constaté que peu d'études existent sur la marionnette dans le théâtre yiddish et avoir tracé à grands traits l'histoire de ce « phénomène marginal jusqu'à l'époque contemporaine », l'autrice expose le fruit des entretiens qu'elle

a menés avec Sarah Lichtsztejn-Montard, rescapée des camps, et de l'étude du tapuscrit de la pièce *David et Goliath* que cette ancienne membre de la troupe lui a confié. Elle a aussi eu l'occasion de s'entretenir avec la veuve du photographe Étienne-Bertrand Weill, Jacqueline Weill, qui a conservé quelques photos du couple Schwarz qu'elle et son mari ont hébergé à Paris. Certaines de ses photos illustrent l'article. Enfin, la consultation de nombreux fonds d'archives lui a permis de reconstituer l'histoire brève de ce théâtre. Le couple Schwarz se rencontre en 1944 dans le camp de déplacés Neuhausen, il y crée la troupe de Na ve-nad qui « fut autorisée à tourner dans plus de 30 camps de réfugiés et de personnes déplacées ». Fort de cette expérience, et après s'être installé à Paris, le couple crée le théâtre de marionnettes Hakl Bakl. Eléonore Biezunski présente les moments significatifs de l'histoire de la troupe et montre combien, au sortir de l'Après-guerre, le théâtre Hakl Bakl fut un lieu convivial de reconstruction collective et individuel. Malgré une reconnaissance par les grands noms de la culture française de l'époque, tel André Malraux, la troupe connut des difficultés financières qui expliquent la brièveté de son activité.

De l'autre côté de l'Atlantique

Un numéro sur le théâtre yiddish se devait de consacrer une étude sur le théâtre yiddish new-yorkais, autre lieu où il put s'épanouir avec vitalité et constance. Pierre Katuszewski et Kevin Keiss décrivent et analysent ici les activités des deux troupes les plus importantes du théâtre yiddish new-yorkais : la troupe historique *The National Yiddish Theatre Folksbühne* fondé en 1905 et qui continue à avoir une activité importante et la troupe plus récente, *The New Yiddish Rep*, fondée en 2007 par le couple David Mandelbaum et Amy Coleman.

Une exposition et un roman

Pascale Melani fait la recension d'une exposition consacrée au théâtre Habima et au GOSET qui eut lieu à Moscou en 2015. Cette exposition fut un événement « parce qu'elle était le fruit d'une collaboration entre deux institutions russe et israélienne » et qu'elle permettait l'accès au public d'un grand nombre de documents inédits. N'ayant pu assister à l'exposition, elle résume, à partir de l'examen du catalogue de l'exposition, à la fois les intentions des commissaires d'exposition et le contenu des matériaux exposés. L'exposition, divisée en sept sections, évoque tout autant l'histoire de la culture juive en Europe que l'importance de Chagall pour le théâtre juif, avec un focus important sur le Habima et le GOSET, avec une dernière section sur « la liquidation du GOSET » et les disparitions de ses deux principaux acteurs, Mickoëls et Zoustine. Enfin, elle souligne que « cette exposition a permis de réintégrer officiellement la mémoire du théâtre juif dans le monument du théâtre russe national ».

Joël Huthwohl propose quant à lui une recension sensible du roman de Sholem Aleykhem, *Étoiles vagabondes*, traduit du yiddish par Jean Spector et préfacé par Yitskhok Niborski, paru en France en 2020, publié initialement en feuilleton en 1909 et 1910. Ce roman constitue une mine d'or pour les amateurs de théâtre yiddish puisqu'il relate les amours d'une jeune couple d'adolescents qui vont suivre dans ses pérégrinations, une troupe de théâtre yiddish. Grand connaisseur du théâtre yiddish de son époque, Sholem Aleykhem dresse un

portrait vivant et documenté de la pratique théâtrale yiddish ainsi que de sa réception avec le portrait de spectateurs et d'un public très réactif.

Les archives du théâtre yiddish, début de cartographie

L'attention aux archives se révèle déterminante pour mieux cerner ce champ de recherches encore en défrichage et aux perspectives multiples.

Les archives existent, en nombre, mais il faut les dénicher, les rassembler, le théâtre yiddish ayant été peu scruté, peu observé et chroniqué par les journaux, il manque souvent le matériel habituel des revues et des coupures de presse. Photographies, affiches, programmes, et textes ont tout de même survécu à cette première absence, puis à la Shoah.

C'est la raison pour laquelle nous esquissons dans ce numéro, en guise de conclusion invitant à prolonger les recherches et les enquêtes, une première cartographie, non exhaustive des lieux d'archives conservant de la documentation sur le théâtre yiddish. Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, Archives Nationales, Bibliothèque nationale de France, Archives de Police, archives dans le monde (qui seront à compléter, à prolonger bien sûr), bibliothèques numériques..., les traces de ces pratiques sont nombreuses, passionnantes à déchiffrer et à explorer.

Le but du théâtre
de toujours
est d'offrir
en quelque sorte
le miroir à la nature,
de montrer à
la vertu ses propres
traits, sa propre
image au vice
et aux époques
successives leur
forme et
leur physionomie
particulière.

Shakespeare,
Hamlet, II: 2.

Le théâtre yiddish, par son histoire longue et sa dimension transnationale, connecte des ères géographiques, des emprunts culturels, des esthétiques, des champs disciplinaires et différents aspects matériels et sociaux.

Ce dossier de la *Revue d'histoire du théâtre* propose de dresser un premier panorama du théâtre yiddish moderne, qui n'a pas vocation à épuiser le sujet mais bien davantage à en présenter quelques repères, formes, pratiques et mutations, à partir de documents pluriels, incluant des images, des archives, des entretiens, des témoignages.

La partie Varia revient sur le travail de Roger Planchon au TNP de Villeurbanne, qui s'ouvre par un très bel entretien de Michel Bataillon, accompagné d'images de quelques archives du fonds Planchon (conservé à la BnF) et d'un article sur le tandem Planchon-Chéreau.

