



Michèle FORNHOFF-LEVITT
Doctorante en Arts du Spectacle
Université libre de Bruxelles (ULB), Bruxelles
Sorbonne Université (Faculté des Lettres), Paris
michele.fornhoff@ulb.be

Michèle Fornhoff-Levitt est doctorante en Arts du Spectacle à l'Université libre de Bruxelles (ULB), en cotutelle avec Sorbonne Université (Faculté des Lettres) à Paris. Elle détient un diplôme de Master en Langues et Lettres Romanes, en Journalisme et en Musicologie de l'ULB. Sa thèse en cours d'élaboration étudie, sous un angle ethnocénologique, la mise en spectacle de la *yidishkeyt* (judéité) des Juifs Ashkénazes yiddishophones de l'Europe de l'Est, véhiculée par le théâtre yiddish de l'entre-deux-guerres à Paris.



Le théâtre yiddish en Occident : Mise en spectacle d'une identité nomade

RÉSUMÉ

Entre 1880 et 1940, quelque 3,5 millions de Juifs ashkénazes fuient la Zone de Résidence à la recherche d'une vie meilleure ou plus sûre en Occident, miroitée par les grandes métropoles comme New York, Londres ou Paris. Si leur nouveau havre tend à offrir les atouts économiques et politiques d'une terre promise libératoire, ce transfert physique charrie aussi un bagage socioculturel d'importance : la *yidishkeyt* – judéité ou plus spécifiquement « yiddishité » – une ressource communautaire contre l'acculturation progressive.

Partiellement basée sur ma thèse en cours d'élaboration¹, cette contribution propose d'étudier, à la lumière de l'histoire du théâtre yiddish et sous un angle ethnoscéologique, les trois médiateurs-clés de la *yidishkeyt* théâtrale – le corps, l'esprit et la langue yiddish – et de démontrer comment ceux-ci ont contribué à exprimer une altérité authentique délibérément cultivée, distinguant les *Ostjuden* de leurs homologues occidentaux – les *Westjuden*. Considéré comme un théâtre d'immigrés véhiculé par des troupes locales ou itinérantes qui connaissent un engouement fulgurant pendant l'entre-deux-guerres, le théâtre yiddish des capitales occidentales – en l'occurrence Paris – a joué un rôle essentiel dans la reconstruction et la préservation d'une identité juive abandonnée de gré ou de force, et a fonctionné comme un marqueur de premier plan dans la remémoration et l'instrumentalisation de traditions et d'origines partagées.

Alors que ce théâtre organiquement populaire et subtilement codé s'appuie sur la performance et le jeu plutôt que sur le texte et la contemplation, et que son esprit dionysiaque trahit l'héritage de Pourim par son goût résolu pour la transgression et l'autodérision, le yiddish « langue-mère » évoquant le Vieux Pays, scelle le lien indéfectible entre scène et salle. Mais à une époque où l'antisémitisme rampant vient troubler les regards, la judéité théâtrale, politisée par des acteurs non-juifs désireux, pour leur succès personnel, de briller par l'exagération de traits sémitiques stéréotypiques, suggère la porosité de la frontière entre authenticité théâtrale et théâtralité authentique.

Mots-clés : *Yidishkeyt*, yiddish, théâtre, identité, antisémitisme.

¹ Michèle Fornhoff-Levitt, *Âmes pérégrines à la recherche de yidishkeyt : le théâtre yiddish de l'entre-deux-guerres à Paris (1919-1939)*, cotutelle Université libre de Bruxelles et Sorbonne Université (Paris IV).



ABSTRACT

Between 1880 and 1940, some 3.5 million Ashkenazi Jews fled the Pale of Settlement in search for a better or safer life in the West, mostly to large metropolises such as New York, London, or Paris. If their new home tends to offer the economic and political assets of a free “promised land”, this physical transfer also carries a crucial socio-cultural baggage: *Yiddishkeyt* – “Yiddish Jewishness” – a communal bulwark in the face of progressive acculturation.

In this article, which is partially based on my thesis in progress², I propose to study, from an ethnoscenological angle, the three key agents of theatrical *Yiddishkeyt* – the body, the mind, and the Yiddish language – and to demonstrate how these qualities contributed to expressing a deliberately cultivated and authentic “otherness”, distinguishing the *Ostjuden* from their Western counterparts – the *Westjuden*. Considered as a theater of immigrants performed by local or itinerant troupes which experienced a dazzling popularity during the interwar period, the Yiddish theater of Western capitals – in this case Paris – played an essential role in the reconstruction and the preservation of a willingly or forcibly abandoned Jewish identity and functioned as a leading vehicle for the remembrance and instrumentalization of shared traditions and origins.

While this organically popular and subtly coded theater places the emphasis on performance and acting rather than on text and contemplation, its Dionysian spirit betrays the legacy of Purim in its bold taste for transgression and self-mockery, and the agile Yiddish “mother tongue” reminiscent of the Old Home seals the enduring bond between stage and hall. But in a time of rampant anti-Semitism, theatrical Jewishness politicized by non-Jewish actors eager to shine, for their personal success, through the exaggeration of stereotypical Semitic traits and characteristics, suggests the porosity of the boundary between theatrical authenticity and authentic theatricality.

KEYWORDS: *Yiddishkeyt*, Yiddish, theatre, identity, antisemitism.

² Michèle Fornhoff-levitt, *Wandering Souls in Search of Yiddishkeyt: Yiddish Theatre in Interwar Paris (1919-1939)*, cotutelle Université libre de Bruxelles and Sorbonne Université (Paris IV).



1. La *Yidishkeyt* mise en spectacle

Entre 1880 et 1940, 3.5 millions de Juifs ashkénazes fuient la Zone de Résidence³ dans l'espoir d'une vie meilleure miroitée par les métropoles occidentales. L'assassinat du tsar Nicolas II, les pogroms et les conditions de vie déplorables font déferler la majorité de ces migrants en quatre vagues successives à Paris, Londres ou New York. Si avant les années 1920, le courant migratoire juif est principalement transocéanique, la France restant alors un lieu de transit vers les Etats-Unis et l'Argentine, la fermeture des frontières étatsuniennes en 1924⁴, entre autres, redirigera le flux vers l'Europe occidentale après cette date. L'hexagone – et en particulier Paris, capitale de l'art et du divertissement –, devient alors une terre promise privilégiée. On quitte l'Est pour cette patrie des libertés “*tsu lebn vi Got in Frankraykh*⁵” : appauvrie par la Première Guerre mondiale et pressée de reconstruire son économie, elle ouvre largement ses portes à la main-d'œuvre étrangère et relance sa tradition hospitalière. Ces *goles yidn* (Juifs exilés) se distinguent des Juifs autochtones – les « Israélites » d'ancienne citoyenneté française, férus des valeurs républicaines et parfaitement assimilés – par leur langue différente, leur niveau socio-économique modeste et leur engagement politique orienté à gauche.

Les originaires de l'Est – *Ostjuden* – amènent une conception nationale et non pas religieuse ou individuelle de leur identité juive, bien qu'une partie d'entre eux, au fil des années, ait poursuivi un processus d'intégration conformément à la tradition du creuset français. La *yidishkeyt* – judéité ou plus précisément « yiddishité » –, qu'ils charrient, ancrée dans les valeurs et les traditions des *shtetlekh*⁶ quittés de gré ou de force, englobe l'ensemble de la culture populaire et des pratiques folkloriques, soutenu par une langue commune – le yiddish. Par la mise en spectacle de cette identité à la fois ethnique et socio-culturelle, le théâtre yiddish qui connaît un essor international pendant la période de l'entre-deux-guerres, jouera un rôle déterminant dans la reconstruction, la préservation et la circulation d'une identité « nationale » partagée : considéré comme un théâtre d'immigrés, il aura fonctionné comme

³ Région occidentale de l'Empire russe (Lituanie, Biélorussie, Pologne, Moldavie, Ukraine) créée par l'impératrice Catherine II en 1791, où 5 millions de Juifs étaient cantonnés jusqu'en 1917, libérés par la révolution d'Octobre.

⁴ La loi Johnson-Reed du 16 mai 1924 enfreint les problèmes d'intégration et de criminalité liés à l'immigration, entraînant un resserrement drastique des quotas à 230.000 visas délivrés par an maximum.

⁵ « Vivre comme Dieu en France » est un vieux proverbe yiddish.

⁶ Le *shtetl* (pl. *shtetlekh*) est un village, une petite ville ou une bourgade autorégulatrice de la Zone de Résidence, où la population juive est majoritaire sinon importante.



agent et marqueur capital d'un héritage communautaire regretté, perdu ou abandonné, offrant à ses actants – protagonistes et public – l'appui d'une allégeance transnationale, de l'Est *et* de l'Ouest.

L'analyse de la nature et du fonctionnement intrinsèque du théâtre yiddish, à savoir non seulement la manière dont ce théâtre professionnel incarne, dramatise et communique la *yidishkeyt* dans un environnement nouveau et différent au fil des migrations – l'Ouest –, mais aussi de son dialogue avec la culture théâtrale majoritaire, appelle, au départ, une méthodologie apte à appréhender la multilatéralité et la complexité de l'objet.

2. Méthodologie et cadre épistémologique

Conçue dans la lignée des *Performance Studies* et du regain d'intérêt – simultané – pour l'anthropologie sociale et culturelle, l'ethnoscénologie semble pouvoir répondre à ce double objectif puisqu'elle sollicite une série de disciplines associées aux sciences humaines, aux sciences du vivant et aux sciences de l'art. Par ailleurs, la transnationalité même du théâtre yiddish se prête de façon optimale à cet outil épistémologique plurilatéral.

En tant que néologisme construit sur le modèle courant de la terminologie scientifique pour identifier une perspective relativement ancienne⁷, cette science relativement nouvelle n'a trouvé sa place dans l'institution universitaire que tardivement. Développée et théorisée à partir de 1995 par le théâtrologue français Jean-Marie Pradier⁸ en collaboration avec une équipe de sociologues et d'anthropologues dont Jean Duvignaud, Chérif Khaznadar et Françoise Gründ, elle prend ses racines dans la conjugaison des termes grecs *ethnos* (ethnie), *skênê/skênos* (scène, corps) et *logos* (connaissance), et se positionne en tant qu'« étude interdisciplinaire des pratiques performatives de divers groupes ethniques et communautés culturelles du monde

⁷ La notion de « technique du corps » imaginée par Marcel Mauss (1934) préfigure une intuition fondamentale pour l'ethnoscénologie : elle met en évidence que rien n'est totalement biologique dans les conduites humaines, et que le biologique chez l'homme est susceptible d'être orienté et culturellement et/ou individuellement, mis en forme par l'exercice selon des processus de sélection et d'encodage neurobiologiques (Jean-Marie Pradier, "Ethnoscenology : the Flesh is Spirit", *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Günter Berghaus (ed.), The Colston Symposium, Bristol, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2001, pp. 61-81).

⁸ Jean-Marie Pradier, « Ethnoscénologie, manifeste », *Théâtre/Public*, n°123, mai-juin 1995, pp. 46-48. L'avènement de l'ethnoscénologie a donné lieu à un acte de fondation au siège de l'UNESCO, à Paris le 3 mai 1995, suivi d'un colloque international qui s'est tenu en après-midi du même jour et le lendemain à la Maison des Cultures du Monde, co-fondatrice du mouvement.



entier »⁹. Succédant à la vision philologique texto-centriste en vigueur jusqu'aux années 1960, puis à l'analyse structurale et sémiotique du spectacle développée au cours des deux décennies suivantes, elle vise à vérifier l'hypothèse d'un signe théâtral séparant pratique textuelle et scénique. Par la diversification de l'analyse théâtrale et la stimulation de la réflexion théorique émanant de la pluralité des axes d'observation, l'ethnoscénologie veut dès lors susciter une démultiplication des problématiques étudiées ainsi qu'un élargissement de la perspective théâtrale occidentale, notamment par l'étude des formes et des pratiques performatives – « l'imaginaire en action¹⁰ » –, sans porter un jugement d'ordre intellectuel ou moral sur les valeurs respectives de tel ou tel système de croyances ou de telle ou telle forme d'organisation sociale¹¹. Cette démarche, visant à tempérer sinon à maîtriser l'ethnocentrisme¹² des sociétés occidentales et à mettre en évidence le caractère arbitraire de nos catégories de pensée, fait écho à l'*anthropologie théâtrale* d'Eugenio Barba¹³ – la recherche sur la « connaissance implicite » des performeurs – et aux *Performance Studies* schechnériennes¹⁴ qui intègrent l'aspect performatif de l'identité.

Discours scientifique sur la mise en scène et la représentation des pratiques culturelles spécifiques, l'ethnoscénologie travaille la question : « Pourquoi et comment l'Homme pense-t-il avec son corps ? ». Ne se limitant dès lors plus à la description exhaustive des signes scéniques, elle tente d'analyser la manière dont le spectacle s'inscrit dans une communauté et remplit une fonction, indépendamment de son caractère esthétique, à travers l'examen de l'évolution – la construction et la déconstruction – des identités nationale, ethnique,

⁹ L'expression « pratique performative » se réfère au néologisme proposé par Jerzy Grotowski dans la leçon inaugurale qu'il présenta le 24 mars 1997 lors de sa nomination à la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France. Le terme « performatif » qualifie tout « comportement humain spectaculaire organisé » et souligne l'entière du phénomène étudié y compris le processus qui conduit à sa réalisation, sans se limiter à la perception du spectateur ou du témoin (Jean-Marie Pradier, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n°29, 2001, p. 52).

¹⁰ Jean-Marie Pradier, *op. cit.*, p. 57.

¹¹ Claude Lévi-Strauss (1983), dans J. Halaty et J. Leavitt, « Culture », *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, PUF, p. 192.

¹² L'ethnocentrisme consiste à tenir sa propre civilisation et ses propres normes sociales (construites, puis acquises) pour supérieures aux autres : il est lié à la certitude d'être au centre. Quand pareille certitude vacille naît l'inquiétude d'autrui, autrement dit la possibilité d'une ethnologie (Philippe Laburthe-Tolra, Jean-Pierre Warnier, *Ethnologie Anthropologie*, PUF, 2016 (1993), p. 15-17).

¹³ Metteur en scène, dramaturge et directeur de théâtre italien, Eugenio Barba est le fondateur en 1979 de l'*International School of Theatre Anthropology* et de l'*Odin Teatret* situés à Holstebro au Danemark. Élève et ami de Jerzy Grotowski, il est considéré, avec Peter Brook, comme l'un des maîtres du théâtre mondial contemporain.

¹⁴ Le théoricien, écrivain et metteur en scène américain Richard Schechner est l'un des fondateurs des « Performance Studies », les études de la performance théâtrale faisant appel à l'anthropologie, à la sociologie, à l'esthétique.

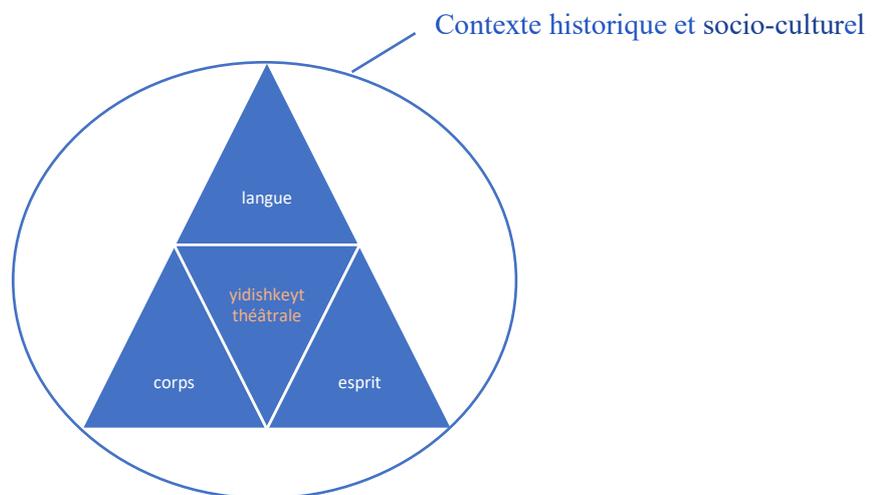


communautaire, sociale, professionnelle ou genrée. Sa méthodologie, en somme, est celle de l'anthropologie critique contemporaine, dans la mesure où son caractère pluridisciplinaire a pour conséquence d'adopter les perspectives méthodologiques propres à chaque spécialité.

Pour répondre à la problématique posée, une schématisation du processus théâtral identitaire nous permettra d'approfondir séparément chacune de ses trois principales composantes.

3. Les trois vecteurs-clé de la *yidishkeyt* théâtrale

Comme le suggère l'historien du droit et psychanalyste français Pierre Legendre « la scène est d'abord intérieure à l'homme ». Pour incarner l'imaginaire et sceller son jeu, ce « bricoleur de génie¹⁵ » qu'est l'acteur dispose ainsi de trois outils de taille : son corps, son esprit et, trait d'union entre les deux, sa langue – des piliers identitaires signifiants par excellence, à la fois attributs et marqueurs de frontières entre le Juif et l'Autre.



3.1. Le corps théâtral juif performant – « je joue, donc je fais »

Théâtre mobile en déplacement perpétuel, le théâtre yiddish est aussi un théâtre d'action où chaque geste rappelle que le faire est plus important que l'être et que la vie prend le pas sur la mort. Archive des gestes ancestraux – la diaspora, la vie du *shtetl*, l'étude, la prière, les rituels

¹⁵ Terme forgé par le théâtrologue français Patrice Pavis.



– le corps juif *performe* son ethnicité, basée sur l’image du Juif vu par lui-même et par les autres, témoignant de sa singularité et de sa différence.

Une étude anthropologique effectuée en 1942 par David Efron, chercheur au département d’Anthropologie de la Columbia University à New York est à l’origine d’une corroboration convaincante de ce constat. Dans le but de tester la validité des théories « scientifiques » nazies – notamment celles de L.F. Clauss¹⁶ – selon lesquelles les différences gestuelles sont d’origine raciale, et de vérifier si, au contraire, les gestes ne sont pas déterminés plutôt *culturellement*, Efron lance une comparaison des gestes de deux groupes d’immigrés aux USA vivant à New York – Italiens du Sud et les Juifs de l’Europe de l’Est –, ainsi que la première génération « assimilée » de ceux-ci, représentant un échantillon total de 2.810 personnes. Son enquête empirique englobant des observations qualitatives (2.000 croquis d’artistes) et quantitatives (fréquence des mouvements ; mesures prises à partir de 1.500 enregistrements filmés ; étude systématique des propos tenus par les observateurs de ces enregistrements) se focalise sur les mouvements des mains et de la tête, occasionnellement du tronc. Sur base des résultats obtenus – les deux groupes de base utilisent des « répertoires » de conversation gestuelle complètement différents, tandis que leur progéniture de la première génération largement assimilée ne conserve pas ce vocabulaire gestuel distinctif et se conforme à la gestuelle « américaine » courante – l’enquêteur conclut que ces différences de communication non-verbale s’expliquent par l’environnement de ces groupes en Europe – c’est-à-dire par leur *culture* et non pas par leur ethnicité, voire par leur race.

Partant d’un constat commun aux deux groupes étudiés – l’utilisation fréquente du corps comme « adjuvant » à la parole, quelle que soit leur origine ethnique ou leur statut social –, Efron note cependant des divergences éloquentes entre eux. Alors que les Juifs traditionnels de l’Est se distinguent par l’angularité, le confinement et la sinuosité de leurs gestes qualifiés d’*idéographiques* (car soucieux d’accompagner le « comment » ou le sens du dialogue), les Italiens traditionnels du Sud se caractérisent au contraire par la rondeur et l’amplitude des gestes désignés comme *physiographiques* ou symboliques (car destinés à corroborer le « quoi » ou le sujet lui-même). À l’opposé et de manière interpellative, les Juifs *et* les Italiens assimilés ou américanisés se distinguent par l’*uniformisation* de leurs gestes : ceux-ci sont moins

¹⁶ Ludwig Ferdinand Clauss, *Rasse und Seele*, München, Lehmanns Verlag, 1926.

fréquents, plus larges et uniformément physiographiques – descriptifs –, proches de l’environnement newyorkais.

L’illustration d’une sélection de ces gestes typiques du « *ghetto Jew* » (le Juif de l’Est) extraits de l’album d’Efron¹⁷ – lamentation, réflexion, refus, ignorance –, permet d’établir une comparaison éloquente avec la gestuelle pratiquée au théâtre yiddish :



a. Lamentation ou rétraction : les mains sur la tête, les bras protégeant le visage :



b. Réflexion : la main effleurant la pointe de la barbe :

¹⁷ Michèle Fornhoff-Levitt, « Théâtre juif, théâtre du corps », *Théâtres du Monde*, N° 33, 2023, p. 332.



- c. Refus, scepticism ou négation : bras et mains levés en angle, paumes verticales ou tournées vers le ciel :



- d. Résignation ou ignorance : coudes près et avant-bras éloignés du corps, paumes des mains tournées vers le ciel :



Force est de constater que l'angularité préconisée des gestes juifs se retrouve a priori dans les esquisses des décorateurs du théâtre yiddish d'art, comme le montrent ces projets de costumes pour le Théâtre académique juif de Moscou et Habima par les peintres-décorateurs russes Marc Chagall et Natan Altman¹⁸ :



La gestuelle pratiquée au théâtre yiddish artistique – faute de sources iconographiques concernant le théâtre populaire ou *shund*¹⁹ –, est donc bien celle du Juif « traditionnel » de l'Est et non pas celle du Juif assimilé, d'autant plus que la majorité des pièces se passe dans un lieu situé au sein du *Yiddishland*²⁰ – un *shtetl* en l'occurrence – et qu'elles sont représentées par des troupes itinérantes établies à l'Est.

De ces gestes « saccadés » et « marionnettiques » – suivant les qualifications d'Efron – où les mains prédominent, est née une galerie de personnages stéréotypés devenus incontournables : du *shlemiel* ou du *luftmentsh* au rabbin ou au talmudiste en passant par le *shadkhen* (marieur) ou la femme-sorcière, tous peuplent, d'une manière ou d'une autre, ces pièces centrées sur l'acteur et la performance, plutôt que sur le texte et la contemplation. La réification caricaturée et la mise en exergue, par le maquillage ou le grimage, de certaines caractéristiques somatiques ou physiognomiques comme le nez et les pieds plats, vient étayer une volonté délibérée d'auto-dérision, voire d'auto-critique.

¹⁸ Susan Tumarkin Goodman (ed.), *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater*, New Haven/London, Yale University Press, 2008.

¹⁹ Issu de la terminologie de l'abattoir – le verbe *shindn* en yiddish signifie « écorcher » (et par extension « être à vif », « mettre à nu ses instincts les plus bas) et le substantif *shund* désigne « déchet ». La notion en elle-même, par sa connotation péjorative de rejet, stigmatise d'emblée le *shund* comme production littéraire ou théâtrale bon marché, triviale et plagiaire sans valeur littéraire ou pédagogique et fondée sur des schémas populaires privilégiés – exagération, incohérence, irrationalité, transgression.

²⁰ Néologisme correspondant à l'espace culturel et linguistique fictif occupé par les communautés juives ashkénazes d'Europe centrale et orientale avant la Shoah.



3.2. L'esprit yiddish : singularité et auto-dérision

L'esprit juif – individuel mais surtout collectif –, est fondé sur le partage d'une ascendance et d'un héritage culturel communs. Cette disposition implique la constitution d'une frontière entre le Juif et l'« Autre » ainsi que l'affirmation d'une « différence » manifeste : l'ancrage dans la mémoire communautaire fait du théâtre yiddish avant tout un théâtre ethnocentrique – écrit et joué *par* des Juifs *pour* un public juif – et codifié – conçu comme *performance* de la judéité dont les rituels, les traditions et les coutumes sont connues et reconnus en tant que tels par les « initiés ». Dans *Acting Jewish*²¹, Henry Bial remarque que la production de sens « par consentement » ne s'établit pas seulement « vers l'intérieur » au niveau de l'acteur, mais aussi « vers l'extérieur » entre celui-ci et son audience, sans que le premier ait une ascendance sur le second : mouvante et instable, elle est toujours « en élaboration ». Ce mécanisme, que l'auteur appelle « double codage » – par lequel un geste ou une parole peut signifier un message à une audience juive et simultanément envoyer un autre message, parfois contradictoire, à un public non-juif –, invite à décoder l'identité juive « cachée » se cristallisant dans la lecture conditionnée par la conscience culturelle, voire ethnique, du récepteur – un public juif « averti » ou non-juif « profane ». Propulsées par « le désir de se souvenir », des scènes ancrées dans la volonté de reconstruire une culture oubliée ou abandonnée, sont un élément essentiel du « jouer juif », car ceux qui « savent » se reconnaissent. Partant, le corps juif expose son ethnicité en reconstituant (*re-enact*) son propre héritage culturel : la notion du « *becoming Jewish* » – le fait de devenir Juif par le *jeu* (*re-enactment*) – s'inscrit dans cet ordre d'idées.

D'où qu'elle prenne ses racines, la représentation scénique de ce bagage culturel est la construction d'un esprit juif autocritique et introspectif : le Juif (ou la Juive) de théâtre, qu'il s'agit de la scène « littéraire » ou populaire, est un archétype – une création issue d'un regard critique volontiers imprégné de burlesque et d'une *vis comica* héritée de Pourim. Loin de n'être qu'un « interlude carnavalesque²² », comme le préconisait l'historien Eli Rozik, une sorte de rituel-obstacle en dépit duquel le théâtre yiddish a pu s'établir, Pourim, plus que toute autre

²¹ Henry Bial, *Acting Jewish. Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008, p. 3.

²² Eli Rozik, *Jewish Drama and Theatre. From Rabbinical intolerance to Secular Liberalism*, Brighton, Sussex Academic Press, 2013, p. 179.



fête juive, respire la *yidishkeyt* – 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-même²³. 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 l’historien Jean Baumgarten²⁴ :

« 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 sociales²⁵ ».

Même s’il existe une grande variété de pratiques théâtrales au sein du théâtre yiddish, c’est précisément dans ce registre subversif que réside sa quintessence : aussi bien dans les opérettes d’un Goldfaden²⁶ et dans les mélodrames de ses nombreux successeurs, que dans les pièces artistiques des trois pères de la littérature yiddish²⁷, la projection identitaire et l’incarnation de l’imaginaire restent ancrés dans le *mécanisme* de la parodie ou de l’autodérision²⁸. Le burlesque – en l’occurrence la force comique 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.

Or, l’esprit de Pourim n’imprègne pas seulement le caractère subversif, burlesque ou ironique de nombreuses pièces, mais aussi la galerie de personnages issus de l’imaginaire juif déjà évoqué dans le cadre de l’aura folklorique attachée au *shtetl*, ce microcosme où les Juifs forment une *kehile* (communauté) soudée et autorégulatrice. A l’origine, ces personnages sont appelés à divertir le spectateur : les amuseurs populaires itinérants de la première heure offraient de nombreuses correspondances entre les personnages et les techniques scéniques improvisées des *badkhonim* (amuseurs publics), inspirées des facéties carnavalesques de

²³ Michèle Fornhoff-Levitt, « Le *Purimshpil* ancêtre du théâtre yiddish ? Quand se rire du destin devient synonyme de la *yidishkayt* théâtrale », *Revue d’Histoire du Théâtre*, N° 294, juillet-septembre 2022, p. 20.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Jean Baumgarten, « Le *Purimshpil* et la tradition carnavalesque », *Pardès*, n°15, 1992, p. 37 [c’est nous qui surlignons].

²⁶ Le dramaturge, metteur en scène et acteur russo-roumain Abraham Goldfaden (1840-1908) fonde en 1876 en Roumanie ce qui est généralement considéré comme la première troupe de théâtre professionnelle de langue yiddish au monde. Auteur d’une quarantaine de pièces en yiddish, il est père auto-proclamé du théâtre juif moderne.

²⁷ Mendele Moykher-Sforim (1836-1917), Y.L. Peretz (1852-1915) et Sholem-Aleykhem (1859–1916) sont considérés comme les « pères » de la littérature yiddish moderne.

²⁸ Michèle Fornhoff-Levitt, « Le *Purimshpil* », *op. cit.*, p. 21.



Pourim. Certains adoptent les traits burlesques des premiers stéréotypes de Goldfaden, devenus peu à peu incontournables : le *shlemiel* des *Tsvey kuni-lemel*, la femme-sorcière, Hotsmach, le colporteur au grand cœur de *Di kishefmakherin*, Shmendrik l'idiote, etc. Ses nombreux successeurs – parmi eux surtout Sholem-Aleykhem – étendent ce vestiaire au *luftmentsh* (l'homme d'air), au *shnorer* (mendiant) et aux caricatures professionnelles issues de la vie quotidienne : le *shadkhn* (marieur), le talmudiste, le rabbin hassidique, le musicien, le soldat, le *sheygets* (fripon), la *shikze* (non-juive), etc. Caricaturés à volonté, ils matérialisent le goût de la satire, de la transgression et de l'auto-dérision. La force de ces anti-héros réside dans le fait que leurs auteurs, en faisant comprendre au public juif qu'ils se rient d'abord d'eux-mêmes – une manière de faire face à l'adversité –, ne se rient pas *d'eux*, mais *avec* eux. Leur efficacité sur scène est conditionnée par la connivence, des deux côtés de la rampe, de leur caractère *sui generis* – dont la profondeur varie avec le talent du dramaturge et de l'acteur –, par l'absence quasi générale de personnages non-juifs et par l'utilisation du yiddish : ils représentent un monde essentiellement juif, peuplé de « semblables ».

Tels des protagonistes de la Commedia dell'arte à qui ils empruntent l'exubérance, l'expression intense et la fantaisie, ces jongleurs sont déterminés géographiquement (Europe de l'Est), socialement (maîtres ou valets) et moralement (traits de caractère) : produits d'une innovation « calculée » comme leur prédécesseurs italiens, ils prennent leurs racines dans le champ populaire et régional, mais sont adoptés par la « haute » culture théâtrale yiddish qui les dramatise, les stylise ou les mue en archétypes incontournables comme le Juif errant – fût-il emprunté à la mythologie chrétienne –, Shylock ou le roi Lear.

Enfin, l'enracinement dans une culture populaire signale également le caractère *populaire* des sujets et de l'objet étudiés – un qualificatif omniprésent qui imprègne toute la production culturelle yiddish, qu'elle se situe dans le domaine littéraire artistique ou « vulgaire ». À ce titre, le théâtre yiddish est un exemple éloquent : qu'il émane de la plume d'un dramaturge reconnu ou d'un écrivain anonyme, ses racines s'incrustent dans un terreau populaire, fécondé par les vicissitudes de la diaspora. Les immigrants eux-mêmes, acteurs ou spectateurs, confirment largement cette allégeance, notamment par leur engagement politique – majoritairement de gauche – et social – axé sur la solidarité et l'assistance mutuelle, une dimension qui apparaît notamment dans la construction et la théâtralisation de la *yidishkeyt*.

Médium de prédilection pour le *self-fashioning*, un concept développé par l'historien Stephen Greenblatt pour désigner le processus de construction de l'identité et de la *persona*



publique suivant une série de normes socialement préconisées, le théâtre yiddish, par son caractère diasporique, a encouragé les protagonistes – comme le public – à se forger une nouvelle identité franco-juive, basée sur l’intégration d’un patrimoine culturel transnational – à la fois oriental (p.ex. l’appartenance à un *shtetl*) et occidental (p.ex. la citoyenneté républicaine).

3.3. Le yiddish : un « *Jewspeak*²⁹ » théâtral

Apparu en Europe centrale dès le X^e siècle, le yiddish était la langue vernaculaire de onze millions de Juifs avant 1940 – soit 95% de la population Ashkénaze –, constituée par la fusion d’éléments allemands, hébreux et slaves. Qualifié de « jargon » depuis la *Haskala* (Lumières juives) qui le dénigre par rapport à l’hébreu établi comme langue sacrée (*loshn koydesh*), il est considéré comme « langue-mère » (*mameloshn*) et ne retrouve ses lettres de noblesse qu’en 1908 lors de sa reconnaissance, à côté de l’hébreu, comme « langue juive » lors de la Conférence de Czernowitz qui proclame : « Nous nous adressons au monde et disons : nous sommes un peuple juif et le yiddish est notre langue, et dans cette langue nous allons créer notre trésor culturel, éveiller notre esprit et nous unir culturellement à travers les terres et les générations³⁰. » Progressivement, un canon littéraire et culturel se forme, incorporant le folklore yiddish – contes, chansons, proverbes – comme « trésor national » et comme l’expression la plus vraie de l’esprit populaire.

Langue de la diaspora à vocation mémorielle et rempart contre l’assimilation, le yiddish est aussi une langue de théâtre. Jugée « intraduisible » par Kafka – « on ne peut pas, en effet, traduire le yiddish en allemand... par la traduction en allemand, il est anéanti³¹ », déclarait-il – qui, révolté contre la hiérarchie établie de l’idiome germanique, cherchait dans les faits et gestes des acteurs du théâtre yiddish des réponses au « mystère » de sa propre judéité, cette « langue-monde³² » déterritorialisée est à la fois la langue de l’*autre* et l’*autre* de la langue [allemande]. Changer de langue, c’est aussi changer de peau – l’exil est d’abord dans la

²⁹ Terme conçu par l’historien canadien David G. Roskies pour désigner un « parler juif » idiosyncrasique, caractérisé par une prononciation, une intonation ou un vocabulaire souvent caricatural émaillé d’expressions ou de dictons issus du folklore yiddish, et par une pléthore d’amalgames dialectaux et phonétiques.

³⁰ David E. Fishman, *The Rise of modern Yiddish Culture*, Pittsburgh (PA), The University of Pittsburg Press, 2005, p. 99. [C’est nous qui surlignons].

³¹ “Man kann nämlich Jargon nicht in die deutsche Sprache übersetzen... durch Uebersetzung ins Deutsche wird es vernichtet” (Max Kohn, « Franz Kafka: Écoutez le Yiddish », *Eres*, 2007/2, N° 16, p. 192-203).

³² Rachel Ertel, *Brasier de mots*, Paris, Liana Levi, 2003.



langue³³. La raison majeure de cette « intraduisibilité » résulte, selon le théoricien littéraire israélien Benjamin Harshav, de son ancrage sémiotique dans la « mythologie » du folklore yiddish : attaché au monde imaginaire du *shtetl* et projeté dans la fiction par les fondateurs de la littérature yiddish moderne, celui-ci est réabsorbé par la *conscience* communautaire³⁴. Microcosme de la vie juive, il prouve aussi son caractère transgénérationnel – la trace malgré tout indélébile des mots.

Sur les planches, le yiddish foment l'osmose entre acteurs et public. « Parce qu'il se sert d'une langue minoritaire, [le] théâtre [yiddish] est intimement lié à son public. Cela fait sa force et ses limites », disait à propos l'acteur et homme de théâtre français Gérard Frydman³⁵. Quelle était alors la *yidische binesprakh* – le yiddish pratiqué sur scène ? Pour répondre à cette question, il faut remonter aux origines du théâtre yiddish moderne – Goldfaden – et se rappeler que celui-ci, ayant commencé sa carrière dramatique en Ukraine, puis en Roumanie, recrutait ses acteurs dans ces régions. Or, sa troupe ainsi que d'autres collectifs itinérants qui se formaient en parallèle, sillonnaient non seulement ces territoires, mais aussi la Pologne. Provenant de lieux différents mais jouant ensemble dans une même pièce, ces comédiens s'influençaient les uns les autres et absorbaient, pour mieux se faire comprendre, des éléments des dialectes de leurs lieux de passage. En pratique, le résultat était souvent désopilant et convenait mieux aux farces ou aux comédies qu'aux pièces sérieuses, suscitant rapidement un besoin de standardisation, stimulé en outre par la démocratisation de la culture et par le nationalisme bourgeonnant de certaines communautés juives comme celui des yiddishistes³⁶. Le philologue russe Nokhem Priłucki préconise deux cas de figure : « Dans la dialectologie il est reconnu que lorsque dans une communauté des composantes en provenance de différents dialectes se rencontrent, soit une partie des éléments linguistiques vainc les autres, soit une nouvelle prononciation se développe à partir du mélange³⁷. » C'est ainsi qu'une langue

³³ Régine Robin, *L'amour du yiddish*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984, p. 26 et 27.

³⁴ Benjamin Harshav, *The Moscow Yiddish Theatre*, New Haven/London, Yale University Press, 2005, p. 94, cité par Michèle Fornhoff-Levitt dans « Juif et théâtre. L'instinct du Jeu – de vérité ? », *L'Ethnographie*, N° 3-4, Octobre 2020, [en ligne], <https://dx.doi.org/10.56698/ethnographie.635>.

³⁵ Gérard Frydman, « Le théâtre yiddish à Paris (1889-1983) », Fonds Gérard Frydman, Paris, BnF. [C'est nous qui surlignons].

³⁶ Le yiddishisme est un courant de pensée culturel et linguistique issu d'une nouvelle génération de *maskilim* (adeptes de la *Haskalah*, les Lumières juives du XVIII^e siècle) qui, sous l'influence des idéologies nationalistes des XIX^e et XX^e siècles, prônent le yiddish comme l'expression authentique de l'esprit de la « nation » juive et comme moyen privilégié pour atteindre les masses.

³⁷ Noach Priłucki, « Di yidische binesprakh », in Michal Weichert, Buch II, *Yidish theater*, Wilno, Nakladem Wilenskuevo, *april-may-juni* 1927, p. 134. Priłucki est à la base d'une classification des dialectes yiddish, cherchant à rendre l'orthographe de la langue plus phonétique, et à standardiser sa grammaire et sa prononciation.



« mixte » propre à la scène yiddish, faisant fi du « *daytshmerish*³⁸ » utilisé occasionnellement, s'est formée peu à peu, dont l'épellation et la phonétique essayaient de se calquer, faute de philologie yiddish accréditée – « il manque le poteau indicateur³⁹ », écrira Prilucki –, sur l'orthographe des textes imprimés. Entérinée par une deuxième génération d'acteurs (dont Jacob Adler d'Odessa, Sigmund Mogulesco de Kalarash, Boris Thomashefsky de Kiev, tous disciples de Goldfaden), dont la « mère » fut l'actrice russe Esther-Rochel Kaminska, fondatrice du Théâtre juif de Varsovie, cette *bineshprakh* métissée s'apparentait alors le plus au dialecte volhynien – une région dans le Nord-Ouest de l'Ukraine : largement adoptée par le théâtre yiddish oriental, elle se distinguera du yiddish lithuanien, le *litvish*, érigé en « standard » – *klalshprakh* – dès la fin du XIX^e siècle. Emprunté par la célèbre *Vilner Trupe*, qui ambitionnait un théâtre artistique « total » de haut niveau, ce yiddish épuré restera singulièrement absent des scènes continentales, et en particulier du théâtre populaire et *shund*.

4. La *yidishkeyt* théâtrale – un objet anthropologique ?

« Je suis juif. Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif, n'a-t-il pas des mains, des organes, un corps, des sens, des désirs, des émotions ? N'est-il pas nourri par la même nourriture, blessé par les mêmes armes, sujet aux mêmes maladies, guéri par les mêmes moyens, réchauffé et refroidi par le même hiver et le même été qu'un Chrétien ? Si vous nous piquez, ne saignons-nous pas ? Si vous nous chatouillez, ne rions-nous pas ? Si vous nous empoisonnez, ne mourrons-nous pas ? Et si vous nous bafouez, ne nous vengerons-nous pas ? »

Monologue de Shylock, *Le Marchand de Venise*, Acte III, scène 1.

Pour conclure sur le thème de base de la journée d'études, à savoir si le théâtre yiddish est en effet un objet anthropologique, il est opportun de souligner sa singularité et d'interroger son authenticité – et dès lors sa crédibilité – en tant qu'agent identitaire. Un élément de réponse est susceptible d'être fourni par la comparaison de la performance de deux acteurs – l'un Juif, l'autre non-Juif – dans le rôle d'un personnage explicitement désigné comme juif – par exemple Shylock – avec, en filigrane, l'interrogation : « faut-il être Juif pour interpréter de manière authentique un personnage de Juif ? ».

³⁸ *Daytshmerish* – dérivé du terme *Deutsch* (allemand) – est un mot yiddish du 19^e siècle à connotation péjorative pour désigner un style de parler et d'écrire le yiddish dont les nombreux emprunts à l'allemand visaient à faire paraître les utilisateurs cultivés, mais les faisaient en fait paraître pompeux et prétentieux. C'était le cas au théâtre yiddish primitif qui identifiait ainsi les personnages bien nés (Philologos, "Daytshmer Nightmare", *Forward*, www.forward.com, [en ligne], April 07, 2010, consulté le 23.04.2022).

³⁹ *Ibid.*, p. 133.



Si nous choisissons de confronter, parmi plusieurs exemples de représentation du « Juif de théâtre » pendant la période de l'entre-deux-guerres à Paris, le jeu d'un acteur juif et celui d'un acteur non-juif, le constat est sans appel : le second préfère démoniser et le premier humaniser le célèbre marchand de Venise. En effet, lorsqu'ils s'attaquent aux archétypes du « Juif de théâtre », les acteurs français n'hésitent pas à en donner une version à leur mesure et en phase avec l'antisémitisme rampant de l'époque. Ainsi Firmin Gémier, qui a créé le rôle en 1917 et l'a joué par la suite pendant toute sa carrière, campe un usurier entiché de tous les stéréotypes antisémites courants : nez busqué, cheveux crépus roux, oreilles décollées, regard fuyant, barbe à deux pointes, doigts crochus, démarche claudicante. Dans *Les célébrités de la scène française*, le critique d'art français, Paul Gsell, raconte la métamorphose corporelle de l'acteur en bailleur de fonds « énorme, monstrueux⁴⁰ », avec « son grand nez de vautour, sa barbe pouilleuse et ses doigts crochus⁴¹ » :

« Il ajoutait à son nez la bosse que réclamait la vérité ethnique. Il appliquait sur sa tête une perruque rousse et crépue, car il a remarqué que souvent la chevelure des sémites est frisée. Il collait à son menton une barbe à deux pointes. Il mettait des boucles d'oreille ; car les hommes des races orientales ont des goûts féminins et ils aiment les bijoux. [...] Il se vêtit d'une longue robe noire bariolée et se coiffa d'un étrange bonnet pointu. Puis il vérifia sa physionomie. Il essayait presque machinalement, devant son miroir, le jeu des paupières clignotantes et de ses regards fuyants tout à coup durcis par la cruauté. Il avançait sa lippe à la façon des Israélites cupides et défiants. Il s'assurait que ses accessoires, le contrat signé par Antonio, le couteau – le terrible couteau – et la bascule tragique étaient à sa portée. Il était prêt⁴². »

À l'encontre de leurs homologues gentils, la plupart des acteurs juifs ayant interprété Shylock se sont abstenus de réduire le personnage du “*dog Jew*” à un coupe-gorge, un ennemi juré des Chrétiens ou une tête de Turc, lui préférant l'image de l'*outsider* honni et aliéné de la communauté – « une *étrangeté* fatale dans toute sa façon de penser, de comprendre et de parler »⁴³ –, ou le reflet, *in fine*, de leur condition propre. C'est sous cet angle que de grands comédiens juifs comme Jacob Adler, Joseph Kessler, Samuel Goldenberg, Ayzik Samberg ou Maurice Schwartz ont tenté, par une approche « ethnique » vécue et authentique, de camper un portrait plus « objectif » du personnage, mettant en évidence son caractère noble et tragique, dépouillé de tout aspect péjoratif ou déshonorant, en phase avec les intentions de son

⁴⁰ A.M., *Le XX^e Siècle*, 29.12.1922, p. 4.

⁴¹ Gallo, *La Nation Belge*, 8.11.1933, p. 1.

⁴² « Un rôle : Shylock », dans *Gémier*, entretiens réunis par Paul Gsell, Paris, Grasset, 1925, cité par Chantal Meyer-plantureux, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005, p. 163-164.

⁴³ Abraham Morevski, *There and Back*, London, James Clarke and C^o, 1967, p. 91.



concepteur. Leur Shylock n'est pas une représentation de la complexité de la « question juive » – de manière générale, Shakespeare ne s'attaque pas au caractère « national » de ses protagonistes –, mais une incorporation de son *altérité*.

En définitive, qui juge ? Sartre, dont l'attitude ambiguë envers la « question juive » a été largement polémique, tranche : « Au théâtre, les intentions ne comptent pas. Ce qui compte, c'est ce qui sort. Le public écrit la pièce autant que l'auteur. Et, bien entendu, ce qui intervient pour conditionner les spectateurs, c'est l'époque, ses besoins, les conflits qui lui sont propres⁴⁴ ». C'est en effet de ce *jeu* joué avec le public qu'émane la vérité subjective – théâtralement authentique ou authentiquement théâtrale – recherchée par chacun.

⁴⁴ Françoise Giroud, Robert Kanters, Claude Lanzmann, François Erval, « Deux heures avec Sartre », *L'Express*, 17.09.1959.



BIBLIOGRAPHIE

Baumgarten Jean, « Le *Purim-shpil* et la tradition carnavalesque juive », *Pardès*, N° 15, 1992, pp. 61-69.

Bial Henry, *Acting Jewish. Negotiating Ethnicity on the American Stage and Screen*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008.

Clauss Ludwig Ferdinand, *Rasse uns Seele*, Berlin, Buchengilde Gutenberg, 1938.

Efron David, *Gesture, Race and Culture: a tentative study of some of the spatio-temporal and linguistic aspects of the gestural behavior of Eastern Jews and Southern Italians in New York City, living under similar as well as different environmental conditions*, The Hague, Stuyvesant Van Veen, (1942) 1972.

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

Fishman David E., *The Rise of Modern Yiddish Culture*, Pittsburgh (PA), University of Pittsburgh Press, 2005.

Fornhoff Michèle, « Juif et théâtre. L'Instinct du jeu – de vérité ? », *L'Ethnographie*, N° 3-4, novembre 2020, <http://revues.mshparisnord/ethnographie/index.php?id=635>.

-----, « Le *Purimshpil* ancêtre du théâtre yiddish ? Quand se rire du destin devient synonyme de la *yiddishkayt* théâtrale », *Revue d'histoire du Théâtre*, N° 294 (Retour sur l'histoire du théâtre yiddish), juillet-septembre 2022, pp. 14-32.

-----, « Théâtre juif, théâtre du corps », *Théâtres du monde*, N° 33, 2023, pp. 325-340.

Giroud Françoise, Kanters Robert, Lanzmann Claude, Erval François, « Deux heures avec Sartre », *L'Express*, 17.09.1959.

Harshav Benjamin, *The Moscow Yiddish Theatre*, New Haven/London, Yale University Press, 2008.

Laburthe-Tolra Philippe, Warnier Jean-Pierre *Ethnologie Anthropologie*, Paris, PUF, 2016.

Lévi-Strauss Claude (1983), « Culture » dans J. Halaty et J. Leavitt (dir.), *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Paris, PUF, 2007, pp. 192.

Meyer-Plantureux Chantal, *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2005.

Morevski Abraham, *There and Back: Memories and Thoughts of a Jewish Actor*, Vol. 2, London, J. Clarke, 1967.

Pradier Jean-Marie, « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral*, n°29, 2001, pp. 51-68.



Priłucki Noach, « Di yidishe binesprakh », dans Michal Weichert, Buch II, *Yidish theater*, Vilna, Nakladem Wilenskuevo, April-may-juni 1927.

Robin Régine, *L'amour du yiddish*, Paris, Éditions du Sorbier, 1984.

Rozik Eli, *Jewish Drama and theatre from Rabbinical intolerance to Secular Liberalism*, Brighton-Chicago-Toronto, Sussex Academic Press, 2013.

Tumarkin Susan, Gitelman, Zvi Y., *Chagall and the Artists of the Russian Jewish Theater*, New York, Yale University Press, 2008.