

## Un nouveau théâtre juif new-yorkais ?

*L'Avant-scène théâtre*, n° 1228, 15 septembre 2007

Marie-Claire Pasquier

Contrairement au poète, qui, même non lu, peut laisser une œuvre (exemple saisissant d'Emily Dickinson, découverte après sa mort), un auteur dramatique doit à tout prix trouver son public — il est tributaire de ses goûts — ne serait-ce que s'il veut le choquer, le secouer dans ses habitudes. Il est tributaire également des conditions de production, petit plateau et petite salle voulant dire pièce intimiste avec peu de personnages. Herb Gardner connut un grand succès à New York en 1985 avec *I'm Not Rappaport* : deux hommes sur un banc, l'un juif et l'autre noir. Mais on peut aussi avoir, toujours de Herb Gardner, un homme et son père (*Conversations with my Father*, 1991) ou, de Susan Sander, une jeune juive, sa grand-mère et la marieuse (*Crossing Delancey*, 1987)

On a dit, non sans raison, que Broadway était le grand centre de la culture juive. Ceux dont les parents étaient spectateurs du théâtre yiddish dans le Lower East Side ont gardé le goût du théâtre, espace culturel communautaire au sens large, et, une ou deux générations plus tard, ayant « réussi », peuvent emmener leur famille à Broadway. Ce qui change, c'est la distance par rapport au passé de l'immigration, aux souvenirs de pauvreté et de précarité de la Grande Dépression, à la Seconde Guerre mondiale et à la Shoah. Les souvenirs de la Shoah s'éloignent de la mémoire familiale pour entrer dans l'Histoire avec un grand H.

Avec *Brooklyn Boy*, Donald Margulies aborde cette limite temporelle de l'identification directe : le fils, Éric, la quarantaine, est donc né autour de 1960. Son père, Manny, soixante-dix ans, est né dans les années 1930, il était encore enfant au moment de la Dépression et de la Seconde Guerre mondiale. Mais, dira-t-on, c'est faire peu de cas des récits familiaux, et de la nostalgie qui franchit les distances. Ajoutons que c'est faire peu de cas aussi de certaines

forces traditionalistes qui freinent délibérément le mouvement et renforcent le « devoir de mémoire ».

Nombreuses sont les associations ou fondations juives qui commanditent des pièces destinées à entretenir le sentiment d'appartenance à une culture, une identité, une tradition. « L'exception juive » n'est pas près de s'éteindre. C'est la représentation qu'on s'en fait qui peu à peu se modifie, pour entrer dans l'expérience universelle. L'identification devient empathie. Plus qu'une étiquette identificatrice, la judéité devient une « coloration », l'expression d'une sensibilité.

Regardons le succès persistant d'une pièce comme *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller, pièce en grande partie autobiographique. Il est vrai que Miller, avec la lucidité du grand artiste, n'avait à aucun moment étiqueté comme « juif » son anti-héros, Willie Loman, même si personne ne pouvait s'y tromper. « Loman » : en hommage direct à son grand prédécesseur, Donald Margulies a repris ce nom pour l'une de ses pièces, *The Loman Family Picnic* (1989).

Un jeune auteur né en 1973, Daniel Goldfarb, joue à fond sur la pérennité des stéréotypes dans des pièces dont chaque titre est un clin d'œil — parfois assez lourd : *Jerry Christmas*, *Adam Baum and the Jew Movie*, ou, tout récemment, *Modern Orthodox* (2004). Il dit s'appuyer sur son héritage et sur les sentiments complexes qu'éveillait, quand il était tout jeune, le fait d'être juif. On comprend de quoi il rit, mais on peut se poser la question : avec qui rit-il ? (ou : qui veut-il faire rire ?)

Dans la mesure où le théâtre juif new-yorkais est vivant, il évolue avec son époque, il est ouvert à l'air du temps, et tout imprégné des changements qui marquent notre époque. On en citera quelques-uns : l'entrée en masse (phénomène récent) des femmes — juives ou non, mais souvent juives — dans le mouvement féministe et l'écriture pour le théâtre. Citons dans le désordre : Barbara Lebow, *A Shayna Maidel (Une fille canon)*, 1987. Jennifer Maisel, *The Last Seder*, 2003. Lois Roisman, *Nobody's Gilgul*. Wendy Wasserstein, *The Sisters Rosenzweig*. Wendy Wasserstein, morte tout récemment, était une sorte de Woody Allen femme, une reine de la comédie juive intemporelle. Autre changement : l'intrusion sur scène, y compris sur la scène juive, de l'actualité historique : la politique d'Israël (*Peace Talks* d'Audrey Kahane), l'attentat du 11 septembre (monologue autobiographique d'Israel Horovitz, *Three Weeks After Paradise*), la guerre du Liban (du même auteur, *Beirut Rocks*, en 2007).

Enfin, il faut noter l'entrée en scène, de façon non moins spectaculaire, des phénomènes de société tels que le sida, la bisexualité, l'homophobie, l'homosexualité, la procréation assistée. Une femme auteur dramatique aborde avec une bravoure qui va jusqu'à la provocation tous les sujets qui fâchent, c'est Paula Vogel : le sida avec *The Baltimore Waltz* (quasi autobiographique, elle a un frère qui en est mort), pornographie, prostitution (*The Oldest Profession*), lesbianisme, abus sexuels (*How I learned to Drive* : récit fait par la victime). Quand on demande à Paula Vogel : « Comment faites-vous pour faire rire avec des sujets aussi dramatiques ? », elle répond : « Ce doit être le gène juif en moi. »

Oui, une distance est prise avec les sujets dramatiques, ou avec l'actualité, parfois par le rire, mais parfois par la musique. Citons *Falsettos*, comédie musicale de William Finn et James Lapine (Broadway, 1992-1993, près de cinq cents représentations). Le héros juif, Marvin, quitte sa femme et sa famille, pour un homme, mais celui-ci meurt du sida. Une réconciliation est-elle possible ? Les critiques y virent une belle histoire d'amour et de mort, dans ce monde moderne qui est le nôtre.

*Du stéréotype à la métaphore : le Juif dans le théâtre contemporain* : le titre de cet ouvrage d'Ellen Schiff est un bon indicateur des temps qui changent. À une extrémité du spectre, on pourrait mettre *Le Violon sur le toit*, la comédie musicale créée en 1964, traitée aujourd'hui avec condescendance de « *shtetl kitsch* », mais qui, avant de devenir un film et un succès mondial, connu à Broadway, sur une chorégraphie de Jerome Robbins, plus de 3000 représentations ! À l'autre, en 1991, *La Mort de Klinghoffer*, un opéra de John Adams sur un livret d'Alice Goodman : à partir d'un événement réel et récent (1985), le détournement de l'Achille Lauro par le Front de libération palestinien, et le meurtre d'un retraité juif américain en croisière, Leon Klinghoffer. Le spectacle fut traité par le metteur en scène Peter Sellars comme « une Passion moderne, une épopée religieuse ». Montrant, selon les termes de John Adams, « le rapport de l'homme à son identité, à sa liberté et à sa souffrance » : thème universel de la victime expiatoire, qui puisait ses racines dans la Bible et mettait en regard la confrontation entre juifs et musulmans et la rivalité entre Isaac, fils de Sarah, et Ismaël, fils d'Hagar et ancêtre de Mahomet.

Autre exemple du Juif comme métaphore, et d'intrusion du monde politique sur la scène de théâtre : le spectacle de Tony Kushner, *Angels in America: a Gay Fantasia on National Themes* (publié à L'Avant-scène théâtre, dans la collection des Quatre-Vents). Ce spectacle de près de sept heures créé en novembre 1992 fut l'événement culturel de ces dernières années.

Il n'a pas fini de faire parler de lui, y compris sous forme d'opéra en 2004. Sans oublier la récente et très applaudie mise en scène de Krzysztof Warlikowski au festival d'Avignon 2007, avant sa reprise au Rond-Point en 2008. On rappellera juste ici qu'il réglait son compte au personnage tristement fameux de Roy M. Cohn, avocat et homme politique homosexuel honteux et homophobe, juif antisémite et anticommuniste, bras droit de McCarthy, qui envoya Ethel Rosenberg sur la chaise électrique. « Ah, ces Américains, ils n'ont peur de rien », diront les Français frileux devant l'audace de traiter un tel sujet.