Le paradoxe de l'impossible représentation: réflexions sur le théâtre juif

Isabelle Starkier

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/edl/3136>
DOI : 10.4000/edl.3136
ISSN : 2296-5084

Éditeur

Université de Lausanne

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020
Pagination : 27-44
ISBN : 978-2-940331-74-1
ISSN : 0014-2026

Référence électronique

Isabelle Starkier, « Le paradoxe de l'impossible représentation: réflexions sur le théâtre juif », *Études de lettres* [En ligne], 313 | 2020, mis en ligne le 24 septembre 2021, consulté le 25 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/edl/3136> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.3136>

LE PARADOXE DE L'IMPOSSIBLE REPRÉSENTATION : RÉFLEXIONS SUR LE THÉÂTRE JUIF

Dans le cadre de ma recherche-cration, cette contribution traite du paradoxe cratif d'un thtre qui se fonde sur l'interdit de la reprsentation n du deuxime commandement de la Bible, en s'interrogeant sur ce que cet anathme fondateur implique dans la mise en scne de l'interdit, dans la mise en abyme de l'image, dans le travail sur l'autre ct du miroir ou sur la ds-incarnation du Verbe et la grammaire des signes. La cration y chemine en recherche et rvle ce qui ne peut pas tre dmontr : en passages l'acte, aux actes d'une mme criture scnique. Des contemporains aux classiques, des pices aux adaptations de romans, c'est ce chemin d'une « pratique thorique » autour du paradoxe de l'impossible reprsentation d'un thtre juif que j'essaierai d'clairer, au regard de mes propres mises en scne.

Antoine Vitez disait qu'on peut « faire thtre de tout ». Mais peut-on faire du thtre sans reprsentation(s) ? Peut-on faire un thtre qui ne serait pas d'images ou « d'imitation » ? La premire question que nous poserons concerne la dfinition mme du thtre, et notamment de sa fonction premire, mimtique, ainsi qu'Aristote semble la dfinir dans sa *Potique* :

En les regardant [les images], on apprend connatre et on conclut ce qu'est chaque chose ¹.

Nous prenons ici l'acception certes controverse d'une traduction du terme *mimeisthai* en « reprsenter » ², en ce sens que l'on (re)prsente le

1. Aristote, *Potique* 4, 1448b15-16.

2. « [...] *mimeisthai*+accusatif peut recouvrir deux relations bien diffrentes selon la nature de l'objet : le complment peut dsigner l'*objet-modle* [...] mais il dsigne plus

monde afin de parvenir à le regarder, comme nous l'enjoint la définition du *theatron* (le lieu d'où l'on voit), et ainsi à mieux le comprendre. Bien entendu cette (re)présentation, comme l'explique Michael Groneberg, ne peut être par définition qu'une interprétation :

[...] le terme « reproduire » serait à cet égard plus judicieux. D'autre part, il semble que « la copie », que le résultat donc soit plutôt présenté que représenté, davantage produit que reproduit. [...] On peut se demander par conséquent si le choix des termes « modèle » et « copie » que font Dupont-Roc et Lallot est bien approprié, car ce choix paraît s'inscrire dans un régime qui présuppose dans le jeu, en amont, la tentative d'arriver à la simulation d'une chose ou d'une action, d'un caractère ou d'un personnage à reproduire. S'il s'agit plutôt d'un rapport d'expression, il est, au contraire, plus adéquat de parler de « l'original » qui est « interprété » et du « résultat » que « donne » cette action mimétique³.

C'est probablement ce « jeu » mimétique et/ou interprétatif nécessairement démiurgique qui incite le Zohar⁴ à convoquer un monde où il n'y aurait plus de comparaison possible entre l'objet et ce qu'il représente⁵, comme pour expliciter le fameux commandement :

Tu ne feras pour toi ni sculpture ni toute image de ce qui est dans le ciel en haut, sur la terre en bas, et dans les eaux sous terre⁶.

Comment donc faire un théâtre sans mimesis, un théâtre qui contournerait la comparaison entre l'objet et ce qu'il représente, et qui ce faisant détournerait la question du miroir (entre l'objet et sa représentation) : en faisant un « autre théâtre », ou un théâtre de l'Autre ? C'est peut-être ainsi que le grotesque, que nous aborderons ultérieurement, pose la

souvent, dans *La Poétique*, *l'objet-copie*, l'artéfact que l'on crée » (Aristote, *La Poétique*, p. 156, les italiques sont des éditeurs) ; « Ils [Dupont-Roc et Lallot] traduisent le terme par « représenter » pour sa polyvalence comparable » (M. Groneberg, « Mimesis », p. 159).

3. *Ibid.*, p. 159 sq.

4. Le *Sepher ha-Zohar* (*Livre de la Splendeur*), aussi appelé *Zohar*, est l'œuvre maîtresse de la Kabbale.

5. « Le monde messianique sera un monde où il n'y aura plus de comparaison possible entre l'objet et ce qu'il représente », cité par J.-J. Goux, *Les iconoclastes*, p. 31.

6. Exode 20, 1 (trad. Chouraqui, p. 152).

question du dépassement de la caricature – qui renvoie à l'original – en une représentation désincarnée, celle du signe, de la lettre, du Livre. Issu du peuple du Livre, le théâtre juif propose-t-il de passer de l'autre côté du miroir ou de la scène : vers un théâtre du Livre ?

De la même façon, il ne s'agit pas de circonscrire un lieu – malvenu pour un théâtre de l'errance – qui l'enfermerait dans une définition, mais de « tracer », comme on suivrait à la trace, le chemin d'un théâtre juif. Il n'existe en effet nul label « théâtre juif » qui viendrait démontrer ce paradoxe d'une impossible représentation qui se base sur l'interdit des images, mais bien plutôt un cheminement. Non une méthode, mais une façon de penser le théâtre qui croise la route de démarches plurielles, de continents en continents et de siècles en siècles, pour poser une façon d'être en chemin – qui rencontre à ce jour le parcours de ma recherche tant théâtrale qu'universitaire, celui de la « recherche-crétation ». La recherche-crétation est dans ce mouvement perpétuel qui jamais ne s'ancre et qui va de la recherche à la création et de la création à la recherche. C'est un travail de recherche sur le chemin qui mène à la création et qui en permet la transmission – ce qu'Ariane Mnouchkine appelle le « savoir chercher »⁷. Reprenons ce que dit Daniel Deshays, créateur du Département Réalisations Sonores à l'ENSATT et qui travaille en tant qu'artiste sur l'espace sonore théâtral, de sa recherche universitaire :

Ce n'est pas un espace de recherche ciblant par avance son projet, spéculant en voie unique tellement ça sait précisément ce que ça veut trouver ou produire ; non, ça court, ça joue sur la surface, allant vers on ne sait où, partant d'un texte ou d'une idée [...] « ça cherche ». Le mot « recherche » dans le sens académique suppose que l'on sache déjà ce que l'on voudrait trouver, nous ne nous situons pas là. Pour nous, « Recherche » ne définit qu'une tension, un « tendre vers », une protension [...] au cœur même de la nécessité de faire surgir⁸.

Je suis à double titre sur ce chemin d'un théâtre paradoxal de l'impossible représentation dans le cadre de mon cheminement en recherche création.

7. A. Mnouchkine, « Savoir chercher », p. 23.

8. D. Deshays, « L'insoluble source de recherche artistique », p. 239.

1. Montrer « ce qui possède les possédés »⁹

Il me faut reprendre pour la centième fois le chemin de l'homme kafkaïen devant la porte, dont un Garde défend absolument l'entrée tout en l'incitant à tenter sa chance, dans la nouvelle intitulée *Devant la Loi*. Cet homme passe toute sa vie à chercher la lumière de la Loi qu'il entrevoit derrière la porte interdite, pour comprendre, au seuil de la mort, que la porte n'est là que pour lui seul, pour que naissent son interrogation et son cheminement qui deviennent en eux-mêmes la Loi et sa lumière. Ce n'est pas ce qu'il y a derrière la porte qui compte, mais le chemin vers cet impossible dévoilement. Le « tendre vers » importe, le « tendre vers » est la porte¹⁰.

Franz Kafka dessine ce cheminement créatif, cabalistique, à la fois poétique et philosophique, éminemment théâtral : celui de la *Métamorphose* qui n'est autre qu'une reprise inversée du dibbouk. Je fais ici référence à la pièce de Shalom An-Ski, *Le Dibbouk ou Entre deux mondes*, drame en trois actes rédigé en yiddish par Shalom An-Ski et créé à Vilna en 1917. Cette pièce sera l'acte fondateur de cet insaisissable théâtre juif dont nous traquons les traces, à travers les différentes formes qu'il a pu et peut prendre – du théâtre yiddish au théâtre israélien, en passant par toutes les pièces (écriture et/ou mise en scène) qui peuvent se réclamer d'un théâtre paradoxal en ce qu'il s'inscrit dans une culture iconoclaste qui refuse les images. C'est d'ailleurs *Le Dibbouk* que Evguéni Vakhtangov choisira de monter en hébreu en 1922, scellant la création de la Habima par la pièce fondatrice d'un Théâtre d'Art en hébreu à Moscou et, postérieurement la création du Théâtre National israélien¹¹. La pièce s'inspire du thème folklorique du dibbouk qui nomme, dans la

9. « Même lorsqu'il représente des possédés, il ne doit pas faire l'effet d'être lui-même possédé ; sinon comment les spectateurs pourraient-ils découvrir ce qui possède les possédés ? » (B. Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, p. 63).

10. Le garde dit au début à l'homme qui l'interroge sur l'accès à la porte de la Loi : « Peut-être, mais pour l'instant, non » ; puis il reprend : « Si tu en as tellement envie, essaie d'entrer quand même malgré mon interdiction... ». Et enfin, à la fin de la vie de l'homme qui s'est passée à attendre, à essayer, à poser des questions : « Personne ne pouvait obtenir cette autorisation ici, sauf toi, car cette entrée t'était destinée à toi seul. Maintenant je vais m'en aller et la refermer » (F. Kafka, *Récits, romans et journaux*, p. 1054 et 1056).

11. La Habima (« La Scène ») est à Israël l'équivalent de la Comédie Française en France.

tradition juive cabalistique, un esprit entrant dans le corps d'un vivant à la suite d'une erreur ou d'une mauvaise action. C'est bien l'histoire d'une possession : Hanan le promis, désespéré par l'annonce du mariage de Leah sa promise, tombe foudroyé d'avoir voulu étudier la Kabbale pour tenter par ce biais de récupérer sa fiancée. Hanan se transforme alors en dibbouk qui entre dans le corps de Leah pour y prendre la parole et en sortir par elle et par elle seule – la parole.

Tout comme la Leah du *Dibbouk*, Gregor Samsa dans *La Métamorphose* de Kafka est possédé par cette vermine en laquelle il se défigure, ou s'infigure. Il s'incarne grâce à l'impossibilité même de sa figuration. Personne d'ailleurs ne le voit ni jamais ne le verra. Personne ne cherche à décrire cette « véritable vermine » pour reprendre la traduction d'Alexandre Vialatte¹², qui n'existe que derrière une porte close – là encore. Elle n'existe que dans la parole de Gregor qui la fait être, qui lui donne corps. C'est un dibbouk avant la lettre – sans jouer sur les mots. Puisque le dibbouk, c'est la possession : possession théâtrale de l'acteur par le personnage, mais bien plus encore possession du personnage par un autre personnage qui devient le héros irreprésentable par excellence, celui qui ne peut que s'ex-primer par sa voix – comme le fiancé Hanan, présent-absent. C'est une voix visible, une parole actante qui nous renvoie à l'utopie du deuxième commandement : ne pas faire d'image mais « voir la voix » comme il est dit dans l'Exode au moment où Moïse reçoit les Dix Paroles, dans la traduction d'André Chouraqui : « Tout le peuple voit les voix »¹³.

Revenons à *La Métamorphose* qui témoigne de cette souffrance d'une dépossession plus que d'une possession : de l'impossibilité de se représenter soi-même sinon en une créature innommable, irreprésentable. Cela implique de se représenter non pas transformé en un autre, qui est l'acte même de l'identification théâtrale, mais en cet Autre absolument autre, que le soi est intrinsèquement « devenu », et qui le fait naître, qui le fait être. Gregor naît à lui-même en tant que cet autre irreprésentable. Il n'a pas de Soi, il est Autre. Il est dans et par son altérité toute entière – il est en n'étant pas. Sa représentation est donc impossible puisqu'il est seulement vu par les autres comme un soi déformé, caricaturé en un

12. « Un matin, au sortir d'un rêve agité, Gregor Samsa s'éveilla transformé en une véritable vermine » (F. Kafka, *La Métamorphose*, p. 5).

13. Exode, 20, 20 (trad. Chouraqui, p. 152).

Autre : un autre que soi. Ce que Theodor Lessing dans *La haine de soi* commente ainsi :

[...] après s'être tant dépouillé de lui-même, [le juif] devient sans valeur à ses propres yeux au point de céder la place à une horrible caricature qui, semblable à un commerçant proposant à sa clientèle de la marchandise avariée, lui crie : « Croyez-moi, ma marchandise est bonne : je pue »¹⁴.

C'est ce « non-être », cette négation de soi, que la société offre au juif : il est pour les autres une caricature – ce que, comme Gregor, il va assumer et, ce faisant, détourner. La caricature ne renverra plus à « l'objet représenté » : ce ne sera plus une réalité déformée, fantasmée qui demeure engluée dans la représentation de l'Autre. Le juif ne se perçoit plus que comme représentation : il n'a de réalité que sa représentation – celle qu'on lui renvoie. Il n'est plus figuré, mais infiguré : il devient le signe grotesque de sa propre défiguration.

La représentation de son irréprésentable Autre me renvoie, dans le cadre de ma recherche-crédation, au *Bal de Kafka*, une merveilleuse pièce de l'auteur australien Timothy Daly que j'avais choisi d'entrecouper du texte de la *Métamorphose* parce qu'il s'agissait précisément pour le personnage de Franz Kafka d'apprendre à jouer pour coller à la représentation qu'on lui renvoie, d'apprendre à jouer son propre personnage perçu comme un autre, de devenir la représentation de sa représentation – ou de sa caricature. Kafka n'apprend pas à vivre ou à exister dans la réalité d'un monde qui le rejette, mais il apprend à jouer le rôle de Kafka, à se jouer lui-même pour devenir son propre personnage – le signe de lui-même. Dans son rêve récurrent, le grotesque des personnages du théâtre yiddish transforme le père et la mère en autant de représentations stylisées, déformées, épurées et ramenées à leur seul signe – le Père, la Mère. Ils font signe mais n'ont plus aucun sens. Ils accompagnent Kafka dans son passage : passage à son propre rôle (plus qu'à son image) qu'il ne parvient pas à assumer, passage de la vie à la mort sans savoir où commence et où finit l'au-delà¹⁵.

14. Th. Lessing, *La haine de soi*, p. 39.

15. <<https://vimeo.com/260948339>> [16 décembre 2019].

FRANZ: Voyez-vous, jusqu'à présent j'ai vécu avec le paradoxe d'être un écrivain incapable d'écrire, un Juif incapable de croire, et, surtout, un être humain incapable de vivre [...].

FRANZ: C'est mon histoire! c'est ma vie!

PÈRE: Dans ce cas, tu es parfait pour le rôle.

FRANZ: Sauf que je n'ai fait de mal à personne.

MÈRE: Tu n'as pas encore commencé à jouer ¹⁶.

Être ou ne pas être ! Être et ne pas être l'Autre comme fondement de ma similitude. Le théâtre défini par Aristote nous incite au principe d'identification et de reconnaissance. Le personnage est en étant non pas lui-même, mais la représentation de lui-même – en se voyant être, car l'objet de la représentation est en posant l'être à l'extérieur de lui-même (dans sa représentation). Aristote, en énonçant le fait que: « [l'] on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit: celui-là, c'est lui » ¹⁷, détermine la fonction déictique de la représentation. L'objet, en se représentant, désigne son être (ce qu'il est en n'étant pas), le concept abstrait de lui-même, la loi qui le fait être. En ce sens le théâtre s'inscrit dans cette « hypotypose » ¹⁸ dont parle Denis Guénoun :

Que ce désir poétique de présenter, de donner à voir, de « mettre devant les yeux », de former une *opsis* (une « mise en scène », selon une des traductions de ce terme) – désir sans lequel il n'y a peut-être pas de poème – le théâtre le prend en charge, le littéralise, l'incorpore et relève son défi [...] Le théâtre relève l'hypotypose ¹⁹.

La fonction déictique de la représentation est assignation du sujet au sein de l'objet. C'est un plaisir de la reconnaissance qu'invoquait Aristote puisque « représenter signifie ici: faire venir devant soi » selon Heidegger ²⁰. La reproduction de l'objet permet de se représenter le modèle devant soi: dans un mouvement réflexif qui implique le sujet dans l'objet et dans sa propre conscience de lui-même à travers celle de l'objet. « Je (me) représente donc je suis » pourrait-on dire pour parodier Descartes. « L'être de l'étant est désormais cherché et trouvé dans l'être-

16. T. Daly, *Le Bal de Kafka*, traduction Michel Lederer, tapuscrit.

17. Aristote, *Poétique* 4, 1448b15-17 (je souligne).

18. L'hypotypose est une figure de rhétorique qui permet d'animer, de rendre vivante une description au point que le lecteur voit le tableau se dessiner sous ses yeux.

19. D. Guénoun, « Théâtre et Poésie: Propositions », p. 173.

20. M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, p. 119.

représenté de l'étant »²¹... On est bien dans un monde du miroir que l'on ne traverse jamais, mais dans lequel on se mire.

Être c'est d'abord savoir que l'on est. Hamlet ne commence-t-il pas par donner une représentation de son histoire originelle – qui s'origine dans la mort de son père (lui aussi nommé Hamlet) représentée lors d'une scène de théâtre dans le théâtre ? La certitude de sa propre subjectivité fonde l'objectivité de son être : « Être sujet est désormais la caractéristique distinctive de l'homme en tant qu'être pensant-représentant »²². Hamlet doute d'être : il se fait donc représenter. Il doute de la subjectivité de son point de vue (la mort de son père) : la représentation l'objective... La représentation est vérité parce que le sujet objective la chose par sa subjectivité et s'objective lui-même à travers sa subjectivité réflexive. L'objet représenté est ce miroir où s'objective le moi. Lorsqu'Hamlet fait représenter la mort de Hamlet père devant la Cour, il dit bien que par la représentation seule, la subjectivité de sa première vision du fantôme de son père s'objective et prend corps dans la représentation de son fantasme. Le théâtre est bien « le piège où je prendrai la conscience du Roi » comme le scande Hamlet, qui renvoie ainsi le théâtre à sa fonction première : « Par l'œuvre d'art, l'homme qui en est l'auteur cherche à exprimer la conscience qu'il a de lui-même »²³.

L'image (symbolique) cède place à l'imagination (idolâtre et/ou mythologique) : elle prend corps parce que le sujet s'y projette – au lieu d'y projeter seulement l'objet. Il n'est alors pas étonnant que l'interdit de faire des images du Deuxième Commandement talonne l'interdiction première du monothéisme, celle d'avoir un autre Dieu : un Dieu Autre. La représentation n'est plus seulement réification puis incarnation de l'objet, mais elle devient incarnation, donc déification du Sujet. L'idolâtrie fonde l'identité par identification à cet Autre Soi car, comme le souligne Jean-Jacques Rassial : « C'est précisément par rapport à cette identification de l'autre, que l'interdit de la représentation détermine une éthique »²⁴. Ce que la Torah souligne dans l'un de ses commentaires (Meguilah 13) : « Tout homme qui refuse le culte des idoles est appelé juif ». *La Métamorphose* est un hymne à la contre-idolâtrie, un chant

21. *Ibid.*, p. 117.

22. *Ibid.*, p. 142.

23. G. Hegel, *Esthétique*, I, p. 62.

24. J.-J. Rassial, « Comme le nez au milieu de la figure », p. 26.

terrible autour de l'impossible représentation. Celle qui vous assigne à l'extermination en tant que vermine, en tant qu'absolument Autre...

2. De l'autre côté du miroir

C'est donc à une position bien différente que nous convie le non-être du juif, admirablement défini par Heinrich Heine :

Mes amis allemands prétendent que je ne suis pas un génie naïf comme eux, mais que je possède ce talent bien connu du juif qui ne permet que de faire comme si... Mais comme j'ai la ferme intention de faire comme si à chaque instant de mon existence et de continuer d'agir comme si jusqu'à ma mort, j'espère que le résultat sera identique à celui de mes amis qui sont eux naïfs²⁵.

La parodie grotesque de la déformation remplace la comparaison miroitante de l'incarnation. Dans *Zelig*, le film de Woody Allen, le héros est affublé lui aussi, comme Gregor, d'une terrible maladie : il ne peut s'empêcher d'être caméléon. Dès qu'il rencontre un milieu social, politique, culturel, religieux, ethnique, il en prend toutes les caractéristiques physiques : il devient noir chez les noirs, moine bouddhiste chez les bouddhistes etc... Il se met à leur ressembler. Il n'est plus lui, il ne se voit pas comme un autre que lui. Il ne contrefait pas l'Autre : il est l'Autre – dans sa représentation. Nous ne sommes pas dans la définition de la mimesis comme fondement de la comédie, telle que l'énonce María J. Ortega Máñez, nous sommes bien au-delà :

Faire comme quelqu'un d'autre, voire se faire passer pour quelqu'un d'autre au moyen de l'apparence et le jeu ; cette ligne de signification du terme *mimèsis* et de ses dérivés s'affirmant, la mimesis devient une ressource privilégiée de la comédie²⁶.

Shylock, dans ma mise en scène du *Marchand de Venise*, portait le masque caricatural qui n'était que fixation sidérante du miroir vénitien

25. Th. Lessing, *La haine de soi*, p. 35.

26. M. J. Ortega Manéz, « Mimesis et comédie ». Cf. ce volume, p. 50.

– de son argent, de ses contrats, de ses richesses²⁷. Il ne contrefait pas l'Autre mais représente l'altérité même : le masque lui colle à la peau.

Avec le deuxième commandement, c'est le système de comparaison qui est condamné afin que le miroir se brise et que Narcisse ne s'y noie pas. Monde symboliste de miroirs, fait de métaphores, de paraboles et de comparaisons qui réifie le signe en sens et surtout qui objectivise la subjectivité du sujet – qui ainsi peut s'idolâtrer. Le deuxième commandement ou deuxième parole m'enjoint de ne point me prendre pour Dieu en créant une image dans laquelle je me reconnais et me fige moi-même. Point de comparaison donc car Dieu est identité et non identification, pluralité de sens et non réification du signe. « À quoi donc pourriez-vous comparer Dieu et par quelle image pourriez-vous le représenter ? » demande Isaïe. Dieu est incomparable donc infigurable. Il est un concept pur et non une conceptualisation. Il est une Parole et non une Idole. Il est une Parole visible et non un symbole incarné. Il nomme mais ne se nomme pas. Il agit le monde mais ne se montre pas. Il est l'acte et non le sujet agissant. On ne peut rien dire de Dieu sinon qu'il est : on dit Dieu comme ce qui ne peut pas être dit :

[...] le langage, c'est peut-être le fait qu'un seul mot toujours se profère qui ne désigne pas un être pensé mais qui accomplit un mouvement au-delà de l'être et de la pensée où l'être se mire et se réfléchit²⁸.

Dans ces paroles d'Emmanuel Levinas pourrait advenir la définition du théâtre qui s'accomplirait dans le mouvement de cet impensable. On retrouve ainsi, à tout prendre, le positionnement fondateur du théâtre face au sacré, à ce « trou matriciel », à cette origine du monde autour de laquelle le théâtre tourne depuis les premiers rites du chœur antique dans l'Antiquité. Le théâtre est au départ danse commémorative, transe communicative du sacre des origines et de leur mystère qui ne dit rien, ne montre rien mais est mouvement qui s'approche, contourne,

27. « Il m'a injurié, extorqué un demi-million, il s'est gaussé de mes pertes, moqué de mes gains, il a bafoué mon peuple, contrarié mes affaires, refroidi mes amis et réchauffé mes ennemis. Et pourquoi ? Parce que je suis Juif ? Un Juif n'a-t-il pas des yeux ? Un Juif n'a-t-il pas des mains etc... Et si vous nous faites du mal, ne devons-nous pas nous venger ? Si nous vous sommes semblables en tout, nous devons aussi vous ressembler en cela » (W. Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, p. 81).

28. E. Levinas, *Noms propres*, p. 94.

détourne, dévoile sans jamais s'y noyer. Ce faisant on rejoint la définition d'Antoine Vitez dans son *Théâtre des Idées* qui sacre le théâtre comme :

[...] l'art qui fait entendre l'inouï, qui montre l'inmontrable et nomme l'innommable²⁹.

Ou ce que reprend Denis Guénoun lorsqu'il évoque le « mouvement vers la scène » :

S'incarne ce qui n'est pas physique, au départ, pour le devenir, comme incarné [...]. C'est un transfert, un transport, du mode verbal ou pensé au mode physique ou visuel. Mais ce n'est pas tout : lorsque le visible lui-même se fait poétique, se donne comme poème, poème visuel, poème physique et scénique – le rabbin-femme dansant(e) de Kantor – un transfert matériel, une métaphore physique advient sur la scène, de corps à corps [...] la métaphore scénique donne à voir, dans un corps montré, un autre corps qui le travaille – physiquement. La présence physique déploie un changement de présence, le tremblement présent d'un imprésent qui le présente, une figure matérielle sur la scène. Ce que je vois, intégralement visible, là, se produit comme l'autre qu'il est³⁰.

Sauf que nous sommes toujours et encore là dans la métaphore qui renvoie à l'être – invisible –, à la vérité de l'être dévoilée. Et si le théâtre juif poursuit ce cheminement « sacré » vers la lumière de la Loi derrière la porte, il prend un tout autre chemin, plus tortueux, pour casser toute métaphore et ne jamais arriver à cette porte dont le garde finit par dire : « cette entrée t'était destinée à toi seul. Maintenant je vais m'en aller et la refermer ».

Ce qui brise le processus de la métaphore ou du miroir, c'est le chemin sans fin, sans issue, celui de Don Quichotte qui retourne toujours de là où il est parti, dans la boucle infinie d'un savoir qu'on ne peut pas voir. Le grotesque de la défiguration ou de l'infirmité contribue à casser le miroitement symbolique de la métaphore en dés-incarnant non le sens mais le signe... Car « symboliser, c'est s'exposer au danger de prendre le signe pour le sens »³¹.

29. A. Vitez, *Le théâtre des Idées*, p. 271.

30. D. Guénoun, « Théâtre et Poésie », p. 177.

31. S. Moses, « La pointe d'Énoch », p. 137.

Le théâtre juif dans l'impossibilité de fabriquer des images en miroir (de ce qui est en haut...) met en abyme l'image afin d'être dans le signe du signe et non dans le signe du sens...

[...] 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 chose³².

On apprend à connaître, à se connaître, à reconnaître, à se reconnaître. L'imitation, dans le principe même de la reproduction mimétique, incite à dépasser le signe par le sens, à submerger le signe de sens, à figer le signe dans un sens oraculaire qui semble témoigner de la vérité du monde comme incarnation de la vérité subjective du sujet. Tout récit mythique s'auto-légitime puisque « c'est ainsi parce qu'il est dit que c'est ainsi » selon le proverbe des Eskimos Netsilik, cité par Mircea Eliade³³. Dans le mythe, l'énonciation fonde la vérité du monde énoncé. Le microcosme renvoie au macrocosme dont il est la reproduction signifiante. Le théâtre reste une métaphore du monde : « Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun tient un rôle »³⁴.

Si le symbolique du représenté est idolâtre dans la mesure où il incite moins à une interprétation qu'à un jeu de correspondances, là où le signe se fait sens, se réifie ou se déifie ; si la réalité dans la mimesis est censée dire la vérité et que l'on nage alors en pleine caverne : opposons avec Malevitch le blanc sur fond blanc de l'infiguration absolue (au-delà de la défiguration grotesque) comme une présence de l'absence. Le dibbouk toujours... Qu'y a-t-il donc au-delà du miroir ? C'est la question que j'ai posée à travers Alice, ce puzzle mathématico-poétique derrière le miroir duquel j'ai cherché à passer avec mon spectacle : *De l'autre côté d'Alice*³⁵.

Je retourne donc à cette impossible symbolisation d'un théâtre qui se construirait contre l'Image, et j'y retourne encore une fois avec Kafka qui, dans une petite nouvelle intitulée *Des symboles*, nous donne la clef de cet Autre côté du miroir :

Nombre vont se plaignant que les paroles des sages ne soient jamais que des figures, inemployables dans la vie de tous les jours, la seule pourtant

32. Aristote, *Poétique* 4, 1448b14-16.

33. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 82.

34. W. Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, Acte 1, Scène 1, p. 28.

35. Voir : <<https://vimeo.com/75768948>> [16 décembre 2019].

que nous ayons. Quand le sage nous dit « Passe », il ne veut pas nous dire « Va de l'autre côté », ce qu'on pourrait faire à la rigueur si le résultat valait la route ; il veut parler de quelque chose au-delà du légendaire, de quelque chose que nous ne connaissons pas et qu'il ne saurait désigner lui-même avec plus de précision, de quelque chose par conséquent qui ne saurait nous servir ici-bas. Tous ces symboles reviennent à dire au fond que l'insaisissable ne peut être saisi ; et nous le savions...

Sur quoi quelqu'un demandera :

Pourquoi protestez-vous ? Si vous vous conformiez aux figures vous seriez vous-mêmes devenus figures, et par là libérés du souci quotidien.

Un autre dira : Je parie que c'est là encore une figure.

Le premier répondra : Tu as gagné.

Le second dira : Oui, mais hélas ! sur le seul plan du symbole.

Le premier : Non, en réalité ; symboliquement tu as perdu ³⁶.

Il n'y a pas d'autre côté parce qu'il n'y a pas de miroir. Le théâtre juif brise la métaphore en ce qu'il refuse de renvoyer à autre chose que lui-même : il renvoie toute présence à une absence qui s'abîme en elle. Au fond du théâtre juif : l'abîme de la Shoa...

À travers un théâtre de signes, l'identité juive s'auto-désigne comme une figure qui n'est que signe, qui n'est que désigné, qu'énoncée par l'autre. Le « théâtre de Kafka » au sens où ses romans font théâtre, est à la lisière de ce théâtre d'idées : cabalistique, talmudique, inscrivant la représentation de sa propre et impossible représentation. Le grotesque de la mascarade – masque dont on affuble le juif afin de le reconnaître dans « Le Juif et la France » ³⁷ comme pour Shylock – dédouble, dégrade, défigure et désincarne. Songeons aux deux arpenteurs du *Château* de Kafka, devenus caricatures d'eux-mêmes puisque chacun l'est de l'autre, double de son double, chacun doublant et redoublant l'autre. On est là dans la pure tradition du théâtre yiddish dont Kafka s'est inspiré et qui ne cesse de mettre en scène des doubles ou des trios (*Les deux Kuni Lemel* d'Abraham Goldfaden, *La passeratelle ou le jeu de Hotsmakh* d'Itsik Manger) ; ou encore des chœurs (*Le gros lot* de Sholem Aleikhem mis en scène par Alekseï Granovski, grand metteur en scène du théâtre yiddish

36. F. Kafka, *La Muraille de chine et autres récits*, p. 130 sq.

37. Je fais ici allusion à l'exposition « Le Juif et la France » qui a été inaugurée le 5 septembre 1941 au palais Berlitz, s'appuyant sur le travail de Georges Montandon « Comment reconnaître le juif ? »

qui avait également monté *Le Dibbouk*)³⁸. Le grotesque procède de cette répétition de personnages collectifs qui miroitent à l'infini, annihilant l'individu au profit de son masque désincarné qui ne représente plus que lui-même. On retrouve cette désincarnation grotesque et mortifère chez Tadeusz Kantor :

D'où [...] cette crudité phantasmatique, cette cruauté qui est étrangement familière à toutes ses créations [...] qui tournent autour de l'orchestration de la décomposition, de la maîtrise de l'immaîtrisable, du point de passage, franchi et refranchi, entre la vie et la mort, la souffrance et la jouissance, l'animé et l'inanimé, le vivant et le mannequin, les fantômes et leurs vis-à-vis, pas plus réels les uns que les autres... Comme si, écrit Scarpetta, « il y avait une limite, une frontière, à traverser sans fin, jusqu'au moment où c'est lui, Kantor, qui devient frontière »³⁹.

3. *Le grotesque comme technique de l'expressivité*⁴⁰

Le grotesque procède du syndrome de la vache qui rit. Il échappe à la dialectique du miroir (identification) et de la caricature (contre-identification) qui renvoient tous deux à l'original dont ils seraient la copie, en désignant le signe à l'infini de ses représentations. Sur la boîte, la vache qui rit tient une boîte de vache qui rit qui tient une boîte de vache qui rit qui tient une boîte etc... Le grotesque dénonce, comme le dibbouk, l'impossible incarnation puisque c'est un personnage qui s'incarne dans un autre personnage qui, ce faisant, se désincarne. Il saute de la caricature à l'abstraction de la représentation devenue lettre. On n'est plus dans la représentation d'un représenté, mais dans la représentation pure, comme cette « grammaire pure » dont parle Kandinsky, une

38. « Chaque geste typique du personnage central est répété, souligné, amplifié par le chœur mobile des figurants, le rire ou les lamentations du coryphée, centre vivant de la pièce, est aussitôt repris par les choristes » (B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, p. 72).

39. G. Michaud, « Relief de Kantor », p. 113.

40. Le grotesque peut être défini, en tant que catégorie esthétique, comme un comique mêlé d'angoisse qui nous laisse osciller entre rire et tragique, ou un comique grinçant qui relève du bizarre et qui s'orne de représentations impossibles. Franz Kafka en est un représentant majeur.

subjectivité épurée, un esprit détaché de la lettre qui s'ex-primant lui-même est insignifiable...

Lorsqu'il en existera une [de grammaire intérieure], elle s'appuiera [...] sur les lois de la nécessité intérieure auxquelles on peut donner le nom de spirituelles⁴¹.

Le grotesque est alors mise en scène d'un décryptage, plus que d'un dévoilement du monde. C'est l'écriture d'une lecture. L'humour y contribue⁴², qui refuse le sens en le retournant. Par sa manière de prendre la métaphore au pied de la lettre, il la vide, la désosse, la dé-figure, pour qu'il n'en reste que le fantôme de son signe. Comme l'interprétation talmudique, elle refuse la comparaison signifiante, la métaphore poétique et/ou philosophique pour la remplacer par un commentaire à l'infini qui épuise toute tentative de sens dans la traversée des signes – ce chemin sans fin. Car l'interprétation talmudique n'a pas plus de fin que la vache qui rit. Emmanuel Levinas rappelle cette exégèse de l'exégèse :

Se poser ainsi juif à partir de l'enseignement d'un livre, c'est avant tout se reconnaître lecteur, c'est-à-dire étudiant de la Torah, c'est s'exclure de l'idolâtrie par la vraie lecture ou l'étude. Lecture ou étude d'un texte qui se préserve de l'éventuelle idolâtrie à l'égard de ce texte même, en renouvelant par une incessante exégèse – et exégèse de cette exégèse – les lettres immuables⁴³.

Nous sommes dans la pure énonciation cré-active du *Davar*, mot hébraïque qui signifie à la fois la parole et la chose, le mot et l'évènement. Théâtre de la parole actée, actante, actrice, active de la pièce *Dibbouk ou Entre deux mondes*.

L'interprétation crée l'objet, comme chez Alice – et c'est pourquoi j'ai mis en scène le processus d'écriture et non la lecture des signes que Lewis Carroll, représenté dans mon spectacle en double Lewis Carroll (un musicien et un plasticien), cherche à traquer comme le lapin de

41. V. Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, p. 114-116.

42. «Le grotesque est comique, le grotesque est tragique» dit Vakhtangov, le metteur en scène du *Dibbouk* cité par B. Picon-Vallin, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, p. 129.

43. E. Levinas, «Leçon talmudique», p. 202.

l'histoire – dans un mouvement de recherche et non d'illustration. C'est l'esprit qui s'infigure dans la lettre à l'exact opposé du fétichisme de l'incarnation, de l'énonciation magique du théâtre qui sacralise le signe⁴⁴, de cette équivalence magique qui sous-tend le processus d'identification, de cette énonciation théâtrale qui fait apparaître le monde projeté de la représentation par incantation du sujet (je nomme, il apparaît; je raconte, il existe).

Le grotesque est donc bien technique de l'expressivité en ce sens qu'il dépasse l'expression – et, ce faisant, la mimesis – pour arriver à la suggestion : à évoquer ce qui fait signe plus qu'à convoquer ce qui fait sens, à détourner la représentation de l'objet pour aboutir à une représentation de la représentation. En cela, le théâtre juif est toujours cheminement vers ce qu'on ne peut représenter, mais vers ce qui fait signe, poussant la comédie à l'extrême et à son retournement tragique comme le veut la définition même du grotesque. Le théâtre juif qui joue sur l'impossibilité de faire des images met en scène ce paradoxe d'une représentation impossible au sens où l'entendrait la mimesis. Il met en scène le chemin qui questionne la représentation comme étant interdite, impossible – comme la porte de la Loi.

Je conclurai sur cette parole (*Davar*) fondatrice des Dix Paroles (et/ou des Dix Commandements), cette parole que l'on voit plus qu'on ne l'entend, qui « redouble » le mot *Midbar* : le désert qu'on traverse. C'est ce chemin (ou ce désert)-là que j'emprunte sans répit dans ma recherche-crédation, qui n'est ni recherche pure ni création totale, mais le chemin de l'un à l'autre qui n'aboutit qu'à cheminer plus encore dans cet entre-deux, où tout se double et prend sens dans le redoublement. C'est le chemin de Don Quichotte dont la quête de sens s'épuise ou se comble dans les signes traversés et détournés des moulins, des moutons ou des galères, œuvre dont on dit qu'elle fut inspirée par la Kabbale. Retour à la porte et à ce qu'il y a derrière, qui était et sera toujours déjà là : en tant que paradoxe qui permet le cheminement de l'œuvre.

Isabelle STARKIER
Université d'Évry

44. « Si le signifiant vaut pour la chose, c'est qu'il est la chose elle-même » dit J.-J. Goux, *Les iconoclastes*, p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

Textes

- ARISTOTE, *La Poétique*, réédition de la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 2011 (1980).
- La Bible*, traduction André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1989.
- BRECHT, Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1963.
- DALY, Timothy. *Le Bal de Kafka*, tapuscrit, non publié.
- KAFKA, Franz, *La Muraille de Chine et autres récits*, Paris, Gallimard, 1950.
- , *La Métamorphose*, traduit par Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, 1955.
- , *Récits, romans et journaux*, traduit par Marthe Robert, Paris, La Pochothèque, 2000.
- SHAKESPEARE, William, *Le Marchand de Venise*, traduit par Isabelle Starkier et Michel Lederer, Paris, Le Bord de l'Eau, 2003.

Travaux

- DESHAYS, Daniel, « L'insoluble source de recherche artistique », in Mireille Losco-Lena (dir.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.
- ÉLIADÉ, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965.
- GOUX, Jean-Joseph, *Les iconoclastes*, Paris, Seuil, 1978.
- GRONEBERG, Michael, « Mimesis : Aspects ludiques et poétiques », in Michael Groneberg (éd.), *Penser la scène, Études de lettres*, 306 (2018), p. 145-167.
- GUÉNOUN, Denis, « Théâtre et Poésie : Propositions », in Michael Groneberg (éd.), *Penser la scène, Études de lettres*, 306 (2018), p. 169-181.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, I, Paris, Flammarion, 1979.
- HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part. L'origine de l'œuvre d'art*, Paris, Gallimard, 1962.
- KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 1954.
- LESSING, Theodor, *La haine de soi – Le refus d'être juif*, Paris, Berg International, 1990.
- LEVINAS, Emmanuel, *Noms propres*, Paris, Fata Morgana, 1976.
- , « Leçon talmudique – Mépris de la Torah comme idolâtrie », *Idoles*, Paris, Denoël 1985.
- ORTEGA MÁÑEZ, María, « Mimesis et comédie. Déterminations de l'ancienne querelle entre philosophie et théâtre », in Michael Groneberg, *Philosophies du jeu théâtral, Études de lettres*, 2020 (313), p. 45-58.
- MICHAUD, Ginette, « Relief de Kantor », *L'Annuaire théâtral*, 30 (2001), p. 111-124.
- MOSES, Stephane, *La pointe d'Énoch*, in Jean Halperin et al. (éds), *Idoles: données et débats. Actes du XXIV^e colloque des intellectuels juifs de langue française*, Paris, Denoël, 1985.
- MNOUCHKINE, Ariane, « Savoir chercher », *Théâtre universitaire: quel enjeu?*, *Théâtre/Public*, Hors série, 5 (janvier 1984).
- PICON-VALLIN, Béatrice, *Le théâtre juif soviétique pendant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- RASSIAL, Jean-Jacques, « Comme le nez au milieu de la figure », in Adélie et Jean-Jacques Rassial (dir.), *L'interdit de la représentation. Colloque de Montpellier (1981)*, Paris, Seuil, 1984.
- VITEZ, Antoine, *Le théâtre des Idées*, Paris, Gallimard 1991.