

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

R E V U E  
D'HISTOIRE DU  
T H É Â T R E

SOIXANTIÈME ANNÉE

2008-III

N° 239

# Défense et illustration d'Abraham Goldfaden, le “père du théâtre yiddish” (1840-1908)

Il y a cent ans qu'Abraham Goldfaden est mort, le 9 janvier 1908, après la cinquième représentation de sa dernière pièce, *Ben Ami*, à New-York. C'était le “père du théâtre yiddish” (on le dénommait déjà ainsi de son vivant). En 1876, l'année même de l'inauguration de Bayreuth, il avait dirigé la première troupe théâtrale parlant yiddish à Jassy, en Roumanie, où on lui consacre depuis quelques années un festival annuel. Jusqu'à sa mort en 1908, il a écrit et mis en scène cinquante-cinq pièces, dont il a aussi composé la musique, à quelques exceptions près.

Sa vie est un roman (1). Il est né en 1840, en Russie. C'est l'époque des «cantonistes», ces enfants juifs qu'on engage de force (pour 25 ans) dans l'armée du Tsar. Sa famille veut l'envoyer en Roumanie, pour qu'il échappe aux dangers de l'engagement. Une autre solution est finalement adoptée. Les élèves des écoles rabbiniques gouvernementales échappaient à l'armée. Ces écoles devaient forger des rabbins ouverts au monde occidental (à l'instar de l'Alliance israélite dans les pays orientaux). Son père le fait entrer d'abord dans une école juive gouvernementale, puis au Séminaire rabbinique de Jitomir. Là, l'ambiance est extrêmement libérale. Les futurs rabbins gouvernementaux apprennent les sciences profanes, participent à des spectacles de danse. Goldfaden va y découvrir le théâtre. M<sup>me</sup> Slonimska, la femme du directeur, monte avec les élèves un spectacle de fin d'année. Elle met en scène une pièce de Schlomo Ettinger, *Serkele*. Goldfaden joue le rôle principal de ce drame bourgeois de la Haskala (l'Emancipation), dont l'intrigue ressemble d'ailleurs à ce qui sera sa pièce la plus célèbre, *La Sorcière*. Il est aussi le bras droit de M<sup>me</sup> Slonimska. Il réalise les décors, organise les répétitions. A Jitomir, il a appris à faire du théâtre avec peu de moyens, aptitude qui se révélera plus tard très précieuse.

---

(1) Je tiens ma science en ce qui concerne la biographie de Goldfaden à ce monument qu'est le *Leksikon fun Yidishen Teater (Encyclopédie du Théâtre Yiddish)* (1931- ), six tomes recensant les vies et les accomplissements des grands noms du théâtre yiddish. Le septième tome est écrit mais n'est pas encore publié. Z. Zybelweig consacre presque une centaine de pages, extrêmement détaillées, à la biographie du père du théâtre yiddish. Goldfaden a aussi écrit une courte autobiographie, reproduite dans le *Goldfaden-bukh* (1926).

Pendant quelque temps il enseigne dans une école rabbinique. Il habite ensuite à Odessa chez son oncle, un riche négociant, dont il est supposé épouser la fille. Mais il se marie avec la fille d'un poète, Paulina Weibel. Pour gagner sa vie, il ouvre un magasin de chapeaux. La faillite suit. Menacé de prison, il quitte la Russie pour l'Allemagne. En 1875, il est à Munich, où il veut apprendre la médecine, puis à Lemberg, où il fonde un journal yiddish humoristique. En 1876, pour trouver de nouveaux abonnements, il se rend à Jassy. La femme de son ami Libresko lui donne un conseil: «Ce dont les juifs ont besoin, c'est d'un théâtre. Pourquoi ne ferez-vous pas un théâtre comme celui des goyim?» Goldfaden, dit la légende, mit son chapeau de travers et s'exclama: «Nous allons ramasser les napoléons à la pelle» (2).

L'idée d'ailleurs était dans l'air. Il y avait déjà un public, dans un café-jardin, celui de Simon Mark, où se produisaient des chanteurs yiddish, les Broder Singer (3). Au début, Goldfaden n'écrit pas ses pièces. Comme dans la commedia dell'arte ou dans les premières années du Magic Circus, Goldfaden raconte le sujet à sa troupe et les acteurs improvisent les dialogues. Seuls les passages musicaux sont vraiment répétés. Le 5 octobre 1876, pendant la fête des Cabanes, dans le café-jardin de Simon Mark, un public populaire assiste à *La grand-mère et la petite fille*, une farce musicale, jouée deux fois en yiddish. La seconde pièce sera une opérette en trois actes, *Recrues*, que Goldfaden écrit très vite, ou plutôt raconte à ses acteurs pendant que se déchaîne la guerre entre la Russie et la Turquie.

Le succès remporté incite Goldfaden à développer sa troupe. Il veut utiliser de vraies femmes sur scène. Il engage une jeune fille de 16 ans, Sarah. Sa mère ne donne son consentement qu'à la condition qu'on la marie. Elle épouse l'homme qui jusqu'à présent jouait les femmes, Sacher Goldstein.

La troupe voyage de ville en ville, le répertoire se développe, la compagnie s'amplifie. En 1877, Goldfaden engage celui qui deviendra un des plus grands acteurs yiddish de son temps, Mogulesko (4). Pour exploiter ses talents comiques, Goldfaden écrit alors une des comédies les plus jouées du théâtre yiddish, *Schmendrik*, dont le titre est passé dans le langage courant (un "schmendrik" est un balourd comme un «tartuffe» est un hypocrite).

Les pièces se suivent, folles opérettes: *Le cordonnier et le tailleur*, *Le marchand de sommeil ou le banquier tyran*. A la fin de chaque pièce, Goldfaden, en haut de forme et redingote, apparaît sur scène et fait un discours:

(2) *Leksikon fun Yidishen Teater*, t.2, New-York, 1934, p. 282.

(3) Comme toutes les grandes entreprises, celle du théâtre artistique de Moscou, par exemple, vingt ans après, le théâtre yiddish est né d'une rencontre, celle d'un poète, Goldfaden, et d'un acteur, Israël Grodner qui recherchait des textes de théâtre en yiddish pour agrémente les représentations musicales qu'il donnait dans le café-jardin de Simon Mark.

(4) En 1877, Mogulesko a 17 ans. Il chante dans le chœur de la synagogue, mais montre un grand talent comique. L'apparition d'un choriste synagogal sur une scène provoque un scandale. Le maître de chœur, Cooper, perdra sa place.

Si j'ai une scène, qu'elle soit une école pour vous. Puisque vous n'avez pas eu l'occasion d'étudier, de vous cultiver, venez chez moi pour voir comme je décris des scènes prises à la vie. Venez vous voir comme dans un miroir avec vos vertus et vos vices. Tirez-en des leçons. Ma scène sera une école (5).

La salle est toujours pleine. Souvent, des dizaines de personnes qui ne sont pas arrivées assez tôt, ne peuvent pas entrer. Le prix des billets grimpe vertigineusement, double, triple et atteint bientôt vingt fois le prix des humbles débuts (6). Goldfaden est, comme Molière, l'écrivain, le musicien, le metteur en scène et l'administrateur de cette troupe.

Goldfaden se réveillait pendant la nuit parce qu'un chant lui venait en tête. Il sautait du lit et l'écrivait sur le champ. Un jour, j'ai trouvé un chant écrit à la craie sur le sol (7).

A Odessa, au Théâtre Marinski, le 7 avril 1879, la troupe (qui compte alors 42 personnes, acteurs, musiciens, techniciens) joue la pièce *La Sorcière*, qui depuis est associée au nom de Goldfaden. C'est un immense succès. Goldfaden crée une autre troupe, dirigée par son frère, Naftali. D'ailleurs, d'autres troupes jouent maintenant en yiddish, celle de Mogulesko (qui a quitté Goldfaden), celle de Grodner, celle de Leitener.

Suivent *Les deux Kuni Lemel* (1880), et *Shulamit* (1881), pièce à grande mise en scène, qui fait revivre l'Israël des temps bibliques (8).

A l'apogée du théâtre de Goldfaden, les ennuis commencent. En 1881, le tsar Alexandre II est assassiné. Suivent alors une vague de pogroms puis une série de lois antisémites qui mettent en cause l'existence du théâtre de Goldfaden.

Or, face à l'antisémitisme montant, Goldfaden, qui avait jusqu'à présent montré les aspects négatifs de la société juive, va exalter dans ses pièces de grandes figures héroïques du peuple juif. Le 12 janvier 1882, il donne *Le Docteur Almossado ou les juifs de Palerme*, drame historique en cinq parties. L'année suivante, ce sera *Uriel Acosta*. En février, toujours au théâtre Marinsky, ce sera *Yéhuda Macabée* et le 5 mai 1883, *Bar Kokhba, le fils de l'étoile ou les derniers jours de Jérusalem* mélodrame musical en vers en quatre actes, un prologue et quatorze tableaux.

Cette pièce provoque la catastrophe. Goldfaden a deux sortes d'ennemis : les religieux qui s'opposent au théâtre et les juifs assimilés qui ne voient pas d'un bon œil l'existence d'un théâtre juif, surtout d'un théâtre qui chante l'héroïsme juif. On accuse Goldfaden de s'opposer au gouvernement. Le 17 août 1883 est prononcé un décret qui ordonne de cesser immédiatement

---

(5) *Leksikon fun Yidishen Teater*, t.2, *op. cit.*, p. 286.

(6) Un acteur de la troupe va chez le docteur :

«- Vous avez, dit l'homme de science, de l'eau sur les poumons.

- Impossible, répond l'acteur, depuis une semaine, je ne bois que du champagne.»

(7) *Leksikon fun Yidishen Teater*, t.2, *op. cit.*, p. 300.

(8) La pièce fut immédiatement traduite en russe, en hébreu, en allemand, puis tournée. Un film muet sera tiré de *Shulamit*.

les représentations théâtrales en yiddish. En Russie, le théâtre juif aura duré sept ans. C'est la désolation. Certains acteurs partent à l'étranger, d'autres cherchent des engagements dans des troupes non-juives. Goldfaden tente de remonter une troupe en Pologne (*Assuérus*, en 1885, au Théâtre Bouffe de Varsovie). Il va ensuite à Lodz, et de là se rend où tous ses acteurs, et une grande partie de son public l'avaient déjà précédé, en Amérique.

A New York, où il débarque avec sa femme Paulina en 1887, commence alors un chapitre particulièrement pénible de son existence. La graine qu'il a semée à Jassy en 1876 est devenue à New York une plante immense. Il y a plusieurs théâtres yiddish à New York, dont les étoiles sont les anciens acteurs de Goldfaden, maintenant riches et célèbres. Ils ne veulent plus entendre parler de leur ancien metteur en scène :

Tout le monde vint l'accueillir au bateau. Nous voulions lui montrer ce que nous étions devenus, lui montrer *Shulamit*, *Bar Kokhba*. Nous étions sûrs qu'il serait ravi. Au contraire : Goldfaden ne voulait pas être spectateur, mais metteur en scène. Je ne peux oublier les mots qu'il nous a jeté en pleine figure : « Si je vais au théâtre, je viens voir mon théâtre. Le théâtre des autres ne m'intéresse pas ». Nous avons pris peur et nous sommes rassemblés comme des moutons à l'approche du loup. Les grands ont eu peur pour leur place, les petits n'ont pas voulu avoir de problèmes avec lui. Nous avons décidé que Goldfaden ne nous dirigerait pas (9).

Les acteurs refusent de jouer sous la direction de celui qui leur avait ouvert les portes du théâtre. Mogulesko, Kessler, Finkel, Finman font grève. Ils donnent deux motifs de leur attitude. D'abord, Goldfaden les aurait réduits en esclavage comme il le faisait en Europe. Ensuite il n'était pas productif et mettait beaucoup de temps pour écrire une pièce (10).

Goldfaden tente de résister à la grève, engage une nouvelle troupe dans un théâtre qu'il baptise le Romanian Opera House et monte une pièce qu'il avait écrite en 1882 mais qui avait été interdite par la censure en Russie : *Le Satan ou le dixième commandement*, qui devient *L'enfer dans le paradis*, comédie féerique en cinq actes, dix transformations et vingt-huit tableaux. Le titre convient d'ailleurs tout à fait à l'enfer que vit Goldfaden dans le paradis américain. La pièce n'a aucun succès. Goldfaden n'a plus de quoi vivre. En chaussures déchirées, il arrive à Boston pour tenter de fonder une nouvelle troupe. En 1887, il essaie de créer un journal. La publication s'arrête après dix-huit numéros. Ce nouveau Roi Lear juif tente alors de fonder une école de théâtre, Lyra. Nouvel échec. Goldfaden quitte l'Amérique. Il a quarante-huit ans. La descente aux enfers continue. A Londres, à l'Hebrew Dramatic Club, 8 Princes Street, il présente *Le respect du père*. A Paris, en octobre 1889, il veut monter un théâtre juif.

(9) *Leksikon fun Yidishen Teater*, t.2, *op. cit.*, p. 314.

(10) C'est un reproche un peu abusif, à propos de quelqu'un qui a écrit cinquante-cinq pièces en quelques années.

La mauvaise chance le poursuit. Sans doute à l'occasion de Pourim, il monte *Assuérus* aux Fantaisies Parisiennes, 42 rue Lancry. Le caissier s'enfuit avec la caisse. Au théâtre de la rue Rochechouart, il présente *Bar Kokhba*, *Shulamit*, mais les affaires vont mal. Au lieu de payer, Goldfaden distribue des places de théâtre et rien ne rentre dans la caisse.

En 1891, il quitte Paris pour Lemberg. Au théâtre de Gimpell, il va présenter trois nouvelles pièces : *Rabbi Yosselman ou les persécutions d'Alsace*, opérette historique en 5 actes et 23 tableaux, *Rothschild* et *Les Jours du Messie* (1891), que j'analyserai plus en détail dans les lignes qui suivent. Dans le théâtre de Gimpell, le public est simple : il paie sa place en nourriture. Entre deux passages musicaux, les acteurs s'asseyent pour manger. Le public donne du pain, de la confiture et les acteurs mangent. Ce répit n'est que de courte durée. Goldfaden se dispute avec Gimpell. Le voici à nouveau dehors. Il se promène affamé dans les rues de Lemberg. Il voit des fenêtres éclairées. Derrière, on y chante ses mélodies. Il se demande avec désespoir : « Savent-ils qu'à ce moment-même, le compositeur se trouve sous leurs fenêtres et qu'il crève de faim ! »

Encore quelques errances, à Bucarest, ailleurs, et quelques pièces – *Le sacrifice d'Isaac ou la destruction de Sodome et Gomorrhe*, *La catastrophe de Bræila*, *Judith et Holopherne*, *Le baron tzigane*. En 1896, vingt ans après les débuts du théâtre juif à Jassy, la carrière théâtrale de Goldfaden se termine dans la misère. En 1900, pendant l'Exposition universelle, il est de nouveau à Paris, tente à nouveau de monter un théâtre juif. Il vit dans un grenier, souffre de la faim et du froid, alors que ses pièces continuent à se jouer à Londres et à New York. Il vit au sein de la communauté des émigrés juifs russes, revient à l'hébreu et au contact du Rav Cohen de Paris, à la vie juive. Ses prières ont de l'effet. A l'occasion de ses soixante ans, quelques articles paraissent sur lui dans les journaux yiddish. Tous se terminent par le même appel : « Il faut sauver Goldfaden de la misère ». L'appel est entendu. Des clubs sionistes de Londres l'invitent à venir lire des poèmes et l'aident à subsister. Puis, en 1903, il revient en Amérique. On ne craint plus le vieillard misérable et on lui fait un accueil grandiose. On représente, devant une salle pleine, un acte de *Shulamit*, un de *Brindele Cosak*, un de *Deux Kuni Lemel*, un de *Bar Kokhba*.

Dans une lettre à un ami anglais, Perkoff, il écrit :

Tu veux savoir comment je me porte ? Je ne fais plus rien. J'ai rempli mon rôle. J'ai bâti le théâtre juif. Les constructeurs comme moi se sacrifient pour le bonheur des autres. Je suis donc assis et vois comme les autres sont heureux. Ils ont des maisons, des équipages, des maisons pleines de diamants. Et je dois être encore heureux qu'ils ne me haïssent pas. Quelques personnes généreuses ont fait l'arrangement suivant : chaque théâtre me donne cinq dollars par semaine. Tous les ans, j'ai un bénéfice et de ça, je vis (11).

---

(11) *Leksikon fun Yidishen Teater*, t.2, *op. cit.*, p. 328.

Cependant, la passion du théâtre ne l'abandonne pas. Il a été le père du théâtre yiddish, il voudrait être celui du théâtre hébreu. Pour un club sioniste, il écrit en hébreu une pièce *David dans la guerre* qui sera montée une fois avec des acteurs amateurs.

Le dernier chapitre de la vie de Goldfaden est particulièrement pathétique. Il veut écrire une pièce sioniste. Le livre de George Eliot, *Daniel Deronda*, l'a particulièrement impressionné. Il écrit un drame, *Ben Ami*, où il transporte l'action du roman en Russie. Il donne la pièce à Adler mais l'acteur (qui a fait ses débuts avec Goldfaden) trouve la pièce mal écrite et la donne à refaire à un débutant. Humiliation suprême : au cours d'une lecture, un des acteurs traite Goldfaden de "vieillard sénile".

Goldfaden reprend sa pièce et la donne au rival d'Adler, Boris Tomashewski. Le 25 décembre 1907, on joue *Ben Ami (Le fils de mon peuple)*, pièce musicale en quatre actes. C'est un succès. Goldfaden retourne chez lui avec les fleurs qu'on lui a données à la fin de la pièce :

- Tu vois les fleurs, Mamalé. Le public a donné des fleurs au vieux sénile.

A la cinquième représentation, il ne se sent pas bien. Il rentre chez lui et mourra quelques jours après, le 9 janvier 1908. Sa femme, Paulina, qui l'a suivi dans ses longues pérégrinations, le suivra dans la mort un peu plus tard, en 1910. Les manuscrits de Goldfaden, les partitions des pièces sont déposés aux Archives du Théâtre Yiddish (Y.W.O) à New York.

\*  
\* \*

La production dramatique de Goldfaden est immense. L'ancien directeur du Théâtre Habima, David Lévine, me l'a faite découvrir. Il s'intéressait particulièrement au *Dixième commandement (L'enfer dans le Paradis)*. J'ai donc eu le privilège d'avoir un lecteur maîtrisant parfaitement le yiddish et le français qui me traduisait la pièce à livre ouvert. Je suis devenu aussitôt un admirateur passionné de l'œuvre de Goldfaden. J'ai voulu connaître toutes ses pièces. J'ai alors rencontré le Docteur Léon Bergman, qui était médecin à la Knesset. Les députés ne s'évanouissent pas souvent et le Docteur Bergman avait beaucoup de temps libre. Il me lisait à haute voix les pièces écrites dans un yiddish difficile, très germanisé et me les traduisait au fur et à mesure en français, dans son petit cabinet relié par un haut-parleur à la Chambre des Députés, d'où s'entendaient vaguement les discours ou les cris féroces des opposants. Je prenais note. Rarement, un ministre ouvrait la porte pour demander un comprimé contre le mal de tête. C'est ainsi que j'ai découvert, vraiment émerveillé, une dimension profondément théâtrale dans l'œuvre de Goldfaden, injustement oubliée.

Il y a plusieurs groupes de textes dans l'œuvre de Goldfaden. Il y a d'abord les croquis dramatiques du début de son activité, dont le texte n'a jamais été écrit mais dont le schéma se trouve dans les archives du Y.W.O

(Yiddish World Organisation), bibliothèque new-yorkaise qui regroupe tous les textes du théâtre yiddish : *La Grand-mère et la petite fille* ou *Les Recrues*. Goldfaden racontait le sujet à sa troupe et les acteurs improvisaient le texte. De *Brindele Cosak*, le texte a été également perdu. Il ne reste que le schéma calqué sur le *Barbe-Bleue* d'Offenbach dont l'intrigue a été inversée : il est question d'une femme qui tue tous ses amants.

Viennent ensuite les pièces du début de la carrière de Goldfaden qui respirent l'atmosphère de la Haskala. Ce sont des textes qui assez invariablement, attaquent le monde religieux juif et montrent les beautés du monde moderne et de l'assimilation. Le rôle du traître ou de l'idiot est toujours un hassid (un homme pieux). Le héros sera un jeune étudiant, juif certes, mais résolument ouvert à la Science et au Progrès. *Les deux Kuni Lemel* par exemple, qui sont parfois encore joués, reprennent le schéma illustré par *Les Menechmes* de Plaute, *La Comédie des Erreurs* de Shakespeare ou *Amphitryon* de Molière. Un personnage se trouve en face de son « sosie » - le personnage de la pièce de Molière est devenu un mot courant. Pinhas, un juif riche, veut un mari pour sa fille Haylé. Le marieur lui en trouve un appartenant à une illustre lignée de sages. Kuni Lemel (le nom du personnage est aussi passé dans l'hébreu courant) est à la fois idiot, borgne et boiteux. Haylé (qui se fait appeler Caroline) est amoureuse d'un jeune étudiant, Max, qui va se déguiser en Kuni Lemel pour briser le mariage. Jusque-là, Goldfaden est fidèle au schéma de la comédie classique (*Le Malade Imaginaire*, *Le bourgeois Gentilhomme*). Mais le final du troisième acte a, dans sa profanation, quelque chose qui n'appartient qu'à ce théâtre yiddish, résolument anti-mystique :

MAX : (*déguisé en Kuni Lemel*) : Descendez, âme de mon grand-père, Clonymus, descendez, âmes de toute ma sainte famille ! (*On entend un bruit de tonnerre. Un éclair luit. Apparaît au fond de la scène un vieillard habillé d'un linceul blanc. Pinhas, effrayé, tombe dans un fauteuil, se cache le visage avec un pan de son manteau et tremble*).

LE MORT : Il a été proclamé dans toutes les portes du ciel que la fille du Rav Pinhas t'est promise. Nous en sommes témoins, nous, tes grands-pères et tes oncles ! (*Un autre éclair luit. D'autres morts apparaissent. Ils se mettent à chanter : « Mazal Tov au fiancé ! Mazal Tov à la fiancée ! »*) (12)

La pièce la plus célèbre de Goldfaden, *La Sorcière*, appartient également à cet esprit de matérialisme moderne. Bobé Yachné fait croire qu'elle est sorcière mais elle ne fait que mystifier ses proches. Traduisons : il n'y a que le réel qui compte, le reste, l'au-delà, n'est que stratagème destiné à tromper les crédules. Encore une fois, le héros s'appelle Markus, alias Mordechai, qui étrangement est devenu dans le Pourimspiel et le théâtre de la Haskala, le représentant du rationalisme luttant contre les vapeurs néfastes du mysticisme juif.

(12) *Les deux Kuni-Lemel*, traduction Léon Bergmann, Yéhuda Moraly.

Mais un événement se produit qui va provoquer chez Goldfaden un revirement par rapport au Judaïsme. Il s'est peut-être aperçu que ses féroces caricatures du hassidisme, des croyances juives, faisaient le jeu des antisémites et celui du gouvernement russe qui veut anéantir le monde juif (13). Et puis il scie la branche sur laquelle il est assis. Les Juifs assimilés ne vont pas au théâtre yiddish. Toujours est-il que Goldfaden, après les pogroms de 1881, change de manière et de thèmes. Le troisième groupe de pièces comporte de vastes fresques juives, montrant la grandeur du Judaïsme: *Shulamit*, *Docteur Almossado*, *Uriel Acosta*. *Shulamit* (1881) est presque un opéra, développant une histoire qui se trouve dans le Talmud. *Uriel Acosta* montre la grandeur de ce personnage revenu au Judaïsme à Amsterdam. L'action du *Docteur Almossado* (1882) se déroule à Palerme, au XIV<sup>e</sup> siècle mais les persécutions qu'il y décrit sont un écho des pogroms de 1881. *Bar Kokhba* (1883) chante l'héroïsme du peuple juif face à ses persécuteurs romains. Pas par hasard, la représentation de cette pièce a provoqué l'interdiction gouvernementale du théâtre yiddish. Les spectateurs reprennent en chœur les cris de révolte des acteurs contre les oppresseurs.

Le quatrième groupe de pièces concerne des fruits plus tardifs, pièces écrites, non pas par le Goldfaden triomphant mais par le dramaturge oublié, misérable: *Rav Yosselman*, *Assuérus*, *Les Rothschilds* et *Les Jours du Messie*.

Je m'attarderai davantage sur cette pièce, la dernière grande œuvre de Goldfaden. En 1891, il a alors 51 ans et connaît une brève période de répit à Lemberg où il met en scène dans le petit théâtre de Gimpell. La pièce vient après des années terribles: l'interdiction du théâtre yiddish et le dispersement de sa compagnie, l'errance en Pologne, en Angleterre, en Amérique surtout où il a connu la misère et la honte de se voir rejeté par les anciens acteurs de son théâtre, devenus célèbres et faisant grève pour ne pas jouer sous sa direction. La pièce a six actes, de très nombreux tableaux, chacun comportant des effets scéniques, des chœurs, des solos, etc...

Tout commence dans l'ambiance des premières pièces de Goldfaden. Un jeune paysan, Hirshelé, va être marié contre son gré à une jeune fille qu'il ne connaît pas. Mais, dans le dialogue entre celui-ci et Vanderman, le précepteur juif des enfants du Prince, s'entendent déjà les doutes que le Goldfaden de 1891 entretient à propos du progrès et de l'assimilation:

HIRSHELE: On me marie. Tout est perdu. On me vend à une fiancée que je ne connais pas, à une famille que je ne veux pas connaître. Mais c'est toi que je n'aurais dû pas connaître. Mon autre vie, tu me l'as prise et en échange tu ne m'as rien donné. Que voulais-tu avec toutes tes idées? Tu as ouvert mes yeux collés, pourquoi? Que je voie à quel point je suis nu?

---

(13) On connaît la phrase du responsable russe aux affaires juives: «Un tiers à convertir, un tiers à chasser, un tiers à tuer».

VANDERMAN: Jadis, je pensais comme toi, Hirshelélé. Qu'il n'y a pas de meilleurs livres que les livres de prière. Qu'il n'y a pas de meilleur métier que celui de rabbin. Mais j'ai mûri et j'ai vu dans quelle boue nous sommes enfoncés, nous les Juifs. Sais-tu pourquoi nous détestent tous les peuples du monde?

HIRSHELÉ: Nous sommes en exil.

VANDERMAN: Notre exil, nous-mêmes l'avons créé. Nous nous sommes séparés de tous les autres peuples.(...) Sortons de notre exil! Communiquons avec eux! Ils nous tendront alors une main fraternelle! Ils nous accorderont aussitôt des droits égaux aux leurs! Ah! Hirshelélé! Les temps arrivent! Celui de l'instruction et celui des Lumières! Les jours du Messie!

HIRSHELÉ: Tais-toi! Ne plus être Juif, c'est ça les jours du Messie? Tu m'as rendu pécheur, méchant, athée! (14)

Vanderman aidé de Sacha et de Maria, les enfants du Prince russe, persuade Hirshelélé de fuir le village, le jour des noces, d'aller à Kiev où son oncle Léon Markovitch, le riche financier, va l'aider à continuer ses études. Et le deuxième acte nous montre Hirshelélé devenu Ivan Ivanovitch, étudiant en médecine, totalement assimilé, sur le point d'épouser la belle Princesse Maria, qui a grandi. Mais Zeinwill, le père d'Hirshelélé, arrive. Il a été chassé de son village par les nouveaux édits (comme Tevié le laitier dans le cycle de Shalom Aleïchem) et veut retrouver son fils – qu'il ne reconnaît pas.

ZEINWILL: Hirshelélé! Hirshelélé!

HIRSHELÉ: Pas Hirshelélé. Ivan.

ZEINWILL: Va pour Ivan. Mon petit Ivan.

HIRSHELÉ: Que me veux-tu?

ZEINWILL: Ivan, rends-moi mon Hirshelélé, je t'en prie.

HIRSHELÉ: Je ne peux plus. Hirshelélé, c'est du passé. Moi je vis dans le présent.

ZEINWILL: Qu'est-ce que tu racontes avec tes histoires de présent?

HIRSHELÉ: Le passé, c'était le temps du fanatisme et des superstitions. Comme des chauves-souris, nous n'avons pas vu la lumière qui a lui sur le monde entier! J'ai ouvert mes yeux au Présent! Tout change! Devient meilleur! Le Temps du Messie est arrivé!

ZEINWILL: Le Temps du Messie? Je sais maintenant pourquoi tu t'appelles Ivan! Tu mens comme eux. Méfiez-vous! Qu'est-ce que vous voulez nous faire croire? Vous piétinez des hommes, pas des cafards!

HIRSHELÉ: C'est notre faute à nous, si vous ressemblez à des cafards? Rejetez vos coutumes biscornues. Je suis un russe comme les autres! Un oiseau de l'été!

ZEINWILL: Ecoute, mon petit oiseau de l'été. Ecoute ton père, un vieil homme. J'ai un magot avec beaucoup d'argent. Viens chez moi. Je te ferai coudre une capote et un chapeau. Et je te donnerai une jolie fille avec de l'argent pour te marier avec.

---

(14) *Les Jours du Messie*, acte I, traduction Léon Bergmann, Yéhuda Moraly.

HIRSHELÉ: (...) J'ai choisi la femme que mon cœur désire.

ZEINWILL: Marie-toi avec qui tu veux. Je ne t'embêterai plus avec mes avis. Je la connais ?

HIRSHELÉ: Oui, très bien. Tu te souviens de la fille de notre propriétaire, la Princesse Maria ?

ZEINWILL: Maria, oui, la fille du propriétaire.

HIRSHELÉ: Elle a grandi. Elle me veut, moi, le Juif, le fils de Zeinwill, comme mari (*fièrement*). Le Temps du Messie, papa, le Temps du Messie !

ZEINWILL: Tu veux te marier avec elle ?

HIRSHELÉ: Oui.

ZEINWILL: Tu ne vivras pas assez longtemps pour le faire.

(*Rassemblant tout son courage, il relève ses manches et se met en position de boxe. Hirschel se lève et frappe son père au visage.*)

HIRSHELÉ: Youpin ! (15)

Mais les choses ne s'arrangent guère pour Ivan. Au cours du bal somptueux que son oncle donne le lendemain pour la haute société de Kiev, un pogrom éclate. On attaque la maison des Markovitch. Goldfaden fait alors peut-être une erreur du point de vue psychologique mais produit un grandiose effet théâtral. Maria, que nous avons vu quelques minutes auparavant, si bonne, si douce, si amoureuse de cet Ivan qu'elle veut épouser, apparaît, féroce, cruelle, un autre personnage tout à fait.

HIRSHELÉ: Mais que fais-tu ici, Maria ?

MARIA: Je suis venue voir. C'est un beau spectacle.

HIRSHELÉ: Quoi ?

MARIA: Les Juifs sont responsables de ce qui leur arrive. Leur luxe et leur conduite ont excité la populace.

HIRSHELÉ: C'est la robe de ma tante ! Comment est-elle arrivée entre tes mains ? (16)

Le pogrom ouvre les yeux d'Hirschelé, comme il a sans doute ouvert ceux de Goldfaden. Ivan repousse sa fiancée et s'expose aux pogromistes, criant: «Je m'appelle Hirschelé Posudowski. Jetez-moi des pierres, à moi aussi».

A l'acte suivant, nous sommes à New York, où, sur les quais, des noirs cireurs de chaussures chantent le «Colombus Lied» - car, inutile de le préciser, *Les Jours du Messie* sont un drame musical et les dialogues, rapides, culminent toujours par un solo, un duo, ou un chœur. Dix ans ont passé, nous nous trouvons dans la boutique d'un prêteur sur gages juif, Livaï, chez qui sont employés les enfants de Léon Markovitch, Herman et Liza. Livaï est un horrible personnage, prêt à tout pour défendre ses intérêts. Il envoie Herman à la prison de Sing-Sing et vend Liza comme prostituée à un souteneur de Buenos Aires, Poulpaks. Or, ce Livaï n'est autre que Léon Markovitch, le banquier de Kiev ! Lorsqu'il réalise qu'il vient de

---

(15) *Ibidem*, acte II.

(16) *Idem*.

provoquer la perte de ses propres enfants, il se suicide. A l'acte V, la malheureuse Liza se retrouve sur un bateau voyageant vers Buenos Aires. Elle aussi veut se suicider, mais elle est sauvée, au dernier moment, par Vanderman, le précepteur «éclairé» du début de la pièce dont les différents actes nous ont montré progressivement la déchéance (agent d'assurances au deuxième acte, à Kiev; chômeur ayant perdu son bras, à New York). Au final (acte VI), tous les personnages se retrouvent en Israël. Hirshelév Ivan est devenu Zvi Hirsh, un pionnier venu rebâtir la vieille terre de ses ancêtres. Il a retrouvé en Israël la femme qu'il devait épouser six actes auparavant, la fille de Yantill. Mais se trouvent là aussi, sans qu'il le sache, tous les autres personnages de cette épopée théâtrale, sa tante Guittelé, pleurant toujours sa fille Liza, son cousin Herman et son père Zeinwill. Les reconnaissances se suivent à un rythme rapide. En voici un exemple :

VANDERMAN: Nous avons besoin de votre aide. Ma fiancée et moi avons failli mourir dans un naufrage, au large de Buenos Aires. Comment nous sommes arrivés en Palestine, ce serait trop long à expliquer. Vous donnez, dit-on, des billets de bateau aux émigrants juifs? Nous aimerions retourner en Amérique. Nous avons de la famille, là bas.

HERMAN: Donnez-moi votre nom et celui de la jeune fille.

VANDERMAN: Moi, c'est Israël Vanderman. La jeune fille, Liza Markovitch Steinhertz.

HERMAN: Liza! Où est cette jeune fille?

VANDERMAN: Elle est là, avec moi. Liza, viens ici!

*(Liza entre en costume de voyage)*

HERMAN: Liza! Je suis Herman, ton frère!

LIZA: Herman! où est notre mère?

HERMAN: Elle vit, elle vit! Mais depuis que tu as disparu, elle est malade! Il ne faut pas lui annoncer la nouvelle d'un coup. Ses nerfs ne le supporteraient pas. *(Il appelle)* Maman! Deux pèlerins de Safed viennent d'arriver dans notre nouvelle colonie agricole. Ils savent lire le passé et l'avenir dans la voix et les traits du visage!

GUITELÉ: *(de l'intérieur de la maison)* Il n'y a pas besoin d'être pèlerin pour connaître mon avenir. Je serai morte dans quelque temps, voilà tout. Et mon passé, auront-ils assez de salive pour le dire tout entier? *(entrant)* Dites-moi, où est ma fille? (17)

La pièce se termine avec la fête des moissonneurs, le grand ballet final et l'espoir de l'arrivée prochaine des Temps du Messie: «Quand la paix sera dans le monde, quand nous tous serons revenus ici, alors le Messie viendra».

Ce qui me touche particulièrement, dans ce texte, c'est, au-delà du mélodrame exacerbé et de la folle farce, de l'opérette délirante, la petite voix de cet homme qui se raconte: ses désillusions, ses espoirs. Car toute la fin de sa vie, Goldfaden n'a espéré qu'une chose – sans avoir le courage de la faire – de monter en Israël, dans cet Israël utopique qu'il montre à la

---

(17) *Ibidem*, acte VI.

fin de sa pièce. Tout le texte est autobiographique, il est écrit avec du sang : il émane du plus profond de son être.

\*

\* \*

Ne cherchez pas le nom de Goldfaden dans *l'Encyclopédie Larousse*, ou dans la plupart des dictionnaires spécialisés. Il n'y est pas. Ne le cherchez pas non plus dans les programmes des théâtres ou même dans ceux des départements d'études théâtrales. Il y est complètement ignoré. Et même dans les ouvrages consacrés au théâtre yiddish (par exemple, dans l'excellent ouvrage de Nahma Sandrow, *Vagabond Stars : A World History of Yiddish Theater*), Goldfaden est considéré comme un dramaturge sans grande importance, symbole d'un théâtre populaire, léger, sans aucune profondeur ni valeur littéraire.

De quoi accuse-t-on Goldfaden ? De manque d'originalité d'abord, à la fois comme dramaturge et comme compositeur. Pour écrire ses textes, il s'est servi d'innombrables modèles. Sa *Sorcière* a un modèle roumain. Son *Uriel Acosta* a un modèle allemand. Sa femme Paulina parlait plusieurs langues et traduisait pour lui en yiddish les œuvres du théâtre européen. Or, l'originalité d'un dramaturge ne réside pas dans le sujet traité, mais dans la manière dont il le traite. Shakespeare, Racine, Molière, ont, eux aussi, travaillé à partir de traductions, du grec, du latin, de l'italien, etc... *Les Précieuses Ridicules*, sous la plume de Goldfaden, deviennent un drame aussi original que *L'Avare* sous la plume de Molière traduisant Plaute. Dans *La fiancée capricieuse ou Kaptzson et Hungerman* (1877), Hanalé est une jeune fille dont la tête, comme ses modèles du XVII<sup>e</sup>, a été tournée par les romans, Ainsi, elle refuse le sage parti proposé par ses parents pour se jeter à la tête d'un romantique jeune homme, Franz. Celui-ci n'est qu'un imposteur. Caroline (c'est ainsi que Hanalé veut se faire appeler) découvre, après le mariage, que son Franz s'appelle Kaptzson (fils de pauvreté) et qu'il ne s'intéresse qu'à sa fortune. La pièce se termine sur un tragique spectacle : elle s'est jetée à la rivière et son corps est porté par Salomon, le mari que ses parents voulaient lui faire épouser. Goldfaden répond au modèle français par un texte absolument original. Goldfaden, prenant ses modèles où bon lui semble, a d'illustres prédécesseurs, qui, s'ils n'étaient pas si célèbres, seraient aussi aujourd'hui taxés du triste nom d'adaptateur.

La seconde critique concerne la criante invraisemblance de son théâtre, écrit très vite, pour un effet immédiat. Mais ce qui semble criante erreur théâtrale peut être, à un autre niveau, profondément ancré dans la réalité. Le fait, par exemple, que Léon Markovitch, devenu à New York Livai, ne reconnaisse pas ses enfants, et qu'eux mêmes ne le reconnaissent semble une invraisemblance ridicule (18). Mais un film comme *Hester Street*

---

(18) Shalom Aleikhem se moque des *Jours du Messie* et de ses invraisemblances.

nous montre à quel point le passage d'un continent à l'autre peut avoir complètement modifié les personnages. L'héroïne du film ne reconnaît pas son mari, habillé à l'américaine. Lui-même ne peut plus s'habituer à elle. Le revirement total de Livaï qui passe d'un extrême à l'autre, du personnage de monstre à celui de père éploré, pourrait être interprété comme une erreur grossière mais il n'y a qu'au théâtre que les personnages agissent de manière totalement logique. Une autre des plus belles scènes des *Jours du Messie* est, à mon sens, la scène entre Maria et son fiancé Ivan Ivanovitch (le Juif assimilé). Elle lui parle toujours d'un ton doux mais ce personnage positif devient, sans aucune transition, pendant le pogrom, un monstre sanguinaire vêtu de la robe de la maîtresse de maison, qu'elle vient de lui arracher. Effet théâtral d'une force inouïe.

Goldfaden: le nom fait vieillot. Pourtant, c'est paradoxalement la modernité d'un tel théâtre que je voudrais faire redécouvrir. Son style a été, dès le début, rejeté au nom de la vérité: personnages sans épaisseur, péripéties sans vraisemblance. Or, c'est ce théâtre de la vraisemblance, ce «miroir tendu à la vie» qui semble dépassé, aujourd'hui. Il s'avère que le réalisme n'est qu'un code parmi tant d'autres, une des multiples possibilités du Théâtre. Du coup, le théâtre de Goldfaden redevient moderne. Un théâtre musical contre le théâtre parlé. Un théâtre théâtral à l'efficacité scénique immédiate.

La troisième critique est celle de la pauvreté littéraire de l'œuvre. Goldfaden écrit (très vite, toujours) des textes semblables aux livrets d'opéra, qui, à la lecture, semblent si pauvres. Mais un texte de théâtre musical qui aurait une immense profondeur littéraire ne passerait pas la rampe. Les textes de Goldfaden sont victimes des universitaires spécialistes de yiddish ne jugeant les œuvres que selon des critères littéraires. Il aurait fallu que des amoureux de Théâtre s'intéressent à Goldfaden, mais qui comprend encore le yiddish?

La fin de l'acte new-yorkais des *Jours du Messie* est particulièrement admirable. Après le suicide (réussi) de Livaï et avant le suicide (manqué) de Liza, prend place le suicide (manqué, lui aussi) de Guittelé dans un tableau qui pourrait sembler inutile mais qui est d'une grande beauté. Dans une rue de New York, tous les personnages de la pièce apparaissent, abîmés par la civilisation américaine qui les broie. Vanderman est devenu homme-sandwich. Guittelé est devenue folle. Tenant contre elle la robe de sa fille Liza, elle veut se jeter sous un tramway. Le cordonnier du petit village, lui seul, a réussi. Il a fondé une société anonyme: «Il est interdit d'avoir pitié». En haut de forme et frac, monté sur un tonneau, il fait un long discours. Images hagardes, bien plus belles, à mon sens, que celles de *La nuit sur le vieux marché*, pièce considérée comme le chef d'œuvre du théâtre yiddish.

Le ton de Goldfaden est un ton unique. Le texte est à la fois un mélodrame au pathos exarcebé (pères et mères sanglotantes, filles vendues,

reconnaisances, etc...) et une farce délirante. Toujours dans cette pièce emblématique de Goldfaden, *Les Jours du Messie*, le personnage Yantill, apparaît à tous les actes, c'est-à-dire, dans tous les pays de cette pièce-voyage. Comme le font encore bien des pères en Israël, il va de porte en porte quêter de l'argent pour sa fille (Hachnassat Kalah). A Kiev, il se fait renvoyer brutalement de chez Léon Markovitch. Deux ans plus tard, à New York, Livai lui propose de faire un faux témoignage. Sur le bateau qui le mène à Buenos Aires (il voulait aller en Palestine mais il s'est trompé de bateau), il continue à quêter. Lorsque le bateau sombre, la dernière image est celle de Yantill accroché à une planche qui lance encore son cri «Hachnassat Kalah! Hachnassat Kalah!» («Charité pour une fiancée!»).

Goldfaden est un caricaturiste. Il est aussi un grand visionnaire scénique. *Les Jours du Messie* sont remplis d'effets grandioses – visions bibliques, naufrages, ballets de noirs cireurs de chaussures entonnant un hymne parodique à Christophe Colomb, passage dans la nuit du tramway sous lequel se jette Guittelé, folle de douleur. Goldfaden mélange superbement tous les genres, tous les tons. C'est le style unique de Goldfaden: un mélange de pathos, de comique et de théâtralité.

En août 1876, Wagner inaugurait devant une assemblée de tout ce qui comptait alors en Europe, rois, reines, princes, son nouveau théâtre de Bayreuth avec cette Tétralogie dont il était l'auteur total. Quelques mois plus tard, en octobre 1876, Goldfaden inaugurait dans le jardin d'un café, devant des servantes et des cordonniers, le théâtre le plus pauvre du monde, dont il était, comme Wagner, le créateur total.

Oserais-je avancer une hypothèse audacieuse? Le style de Goldfaden (ce théâtre le plus pauvre du monde) a peut-être enfanté celui de Broadway. En 1920, il y avait douze théâtres yiddish à New York, fonctionnant de manière parallèle. Peu à peu, les comédiens yiddish sont passés (souvent sous d'autres noms) à la scène américaine. On retrouve à Broadway des éléments qu'on entend déjà dans les pièces de Goldfaden: un dialogue menant très rapidement aux passages musicaux, seuls porteurs d'émotion, une recherche constante de la théâtralité (le mot d'argot "shtick", employé sur la scène américaine, est un mot yiddish), un mélange constant de comique et de pathétique, une exploitation de tous les moyens du théâtre, pour un public populaire qui n'a de goût ni pour les analyses approfondies, ni pour les sentiments compliqués. Goldfaden, le père du théâtre yiddish, serait-il le grand-père secret du somptueux «musical» de Broadway?\*

Yéhuda MORALY

*Département d'Études Théâtrales  
Université Hébraïque de Jérusalem.*

\* Ce texte a été prononcé le 10 janvier 2008 au cours d'un congrès, Théâtre dans une société pluri-culturelle, organisé par le Département d'Études Théâtrales de l'Université Hébraïque à l'occasion du centenaire de la mort de Goldfaden.