**Sommaire**

**Yehuda Moraly - homme de spectacle**

*Une voie tout intérieure* - entretien Yehuda Moraly/Esther Orner

Françoise Ploquin, *Moraly, de l’enquête au théâtre, faiseur de féeries*

Miriam Bendhif-Syllas, Jean-Bernard Yehuda Moraly - *L’Œuvre écrite*

Nira Moser – *Peut-être qu’à la fin elle a pris l’habitude*

Jacques Bonnaure, Yehuda Moraly: *l'œuvre impossible*

Marcel Dubois, *Compte-rendu de Claudel, metteur en scène. La frontière entre les deux mondes*

Kathy Bisraor, *Moraly. Juif, contestataire, pionnier*

Charlotte Szlovak, *Moraly, multiple, unique*

**Yehuda Moraly dans la presse littéraire**

**Yehuda Moraly - Inédits**

**Notes de lecture**

Liliane Limonchick

Colette Leinmann

Rachel Samoul

Marlena Braester

**Evénements à l'Ifta:**

- Soirée *Désert* (avec un choix de poèmes bilingues) 2 juillet 2012

**In Memoriam**

°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°°

**Yehuda Moraly - homme de spectacle**

**Une voie tout intérieure - entretien Yehuda Moraly/Esther Orner**

E. O. En lisant votre impressionnant curriculum vitae, je me suis demandée par quoi commencer – par votre parcours universitaire, par votre vie de comédien ou encore par l'auteur de pièces de théâtre ?

Tout me semble vous caractériser. Dans quel ordre vous définiriez-vous ?

Y. M. Ma vie de comédien a été très brève. J'ai continué en écrivant des pièces. Et en Israël, j'ai été engagé comme chercheur. Mais je crois qu'on ne peut être un bon chercheur de théâtre que si on a eu l'expérience de la création.

Mon rêve, c'était de faire des films. Mais, en 1966, quand je suis arrivé à Paris, c'était un âge d'or pour le théâtre. Les années où j'ai étudié le théâtre, à la Sorbonne, avec Bernard Dort, chez Lecoq, puis chez Vitez, Debauche et Merzer, ont été merveilleuses.

Je voyais plusieurs spectacles par soir, partais avant la fin pour rentrer dans un autre théâtre. Il y avait des recherches très différentes les unes des autres mais toutes fascinantes. Celles du Mouvement Panique (Arrabal, Savary, Garcia, Copi), celles, diamétralement opposées, du théâtre politique, ou celles d'Antoine Vitez dont chaque spectacle était une surprise.

Pour me donner des rôles, j'ai écrit des pièces. C'est d'ailleurs comme ça que je suis arrivé en Israël. Envoyé par Gérard Benhamou, Shosh Avital m'a vu dans *Les Catcheuses* au Festival d'Avignon et m'a proposé de venir au Festival du Printemps.

Quand, en 1980, je suis arrivé ici, j'ai commencé à mettre en scène les pièces que j'avais écrites. Et quand j'ai été admis à l'Université Hébraïque, la recherche est devenue l'objet principal de mon activité. Maintenant, c'est, de loin, ce que je préfère. Le mariage de raison est devenu mariage d'amour.

E.O. Et toujours en regardant votre curriculum vitae, je me suis demandée si je devais m'adresser à Jean-Bernard Moraly ou à Yehuda Moraly. Le passage d'un prénom (Chem en hébreu) à un autre n'est pas anodin.

Y. M. Au début, tout était simple. En Israël, je suis revenu à mon prénom hébreu et j'ai laissé tomber mon prénom français. Je l'ai même fait effacer de ma carte d'identité israélienne. Mais tout s'est compliqué. Mes amis israéliens aimaient beaucoup mon prénom français, exotique, et pas du tout mon prénom hébreu, banal. Ils continuent donc de m'appeler Jean-Bernard. Et puis ce que j'écrivais en France était signé Jean-Bernard. Quand tout à coup j'ai changé de prénom, ça a jeté un froid. Donc ce que j'écris sur Genet est signé Jean-Bernard. Ce que j'écris sur Claudel, Yehuda.

Si en Israël la situation est claire, Yehuda, en France je ne sais plus quoi faire. Des fois je signe Jean-Bernard, des fois Yehuda, des fois Jean-Bernard (Yehuda), des fois Yehuda (Jean-Bernard). Quel désordre.

E.O. Je m'adresserai à vous, Yehuda, plutôt qu'à Jean-Bernard.

Il serait intéressant, Yehuda, que vous nous disiez pourquoi vous aviez choisi de travailler sur Genet et sur Claudel.

Vous avez été le premier à écrire une biographie très appréciée sur Genet, et même invité à *Apostrophes*, si je ne m'abuse.

Y. M. En 1969, Victor Garcia a monté une pièce très peu connue de Claudel, *La Sagesse ou la Parabole du Festin* où je jouais, avec Charlotte Szlovak et Chantal Akerman. En même temps, il préparait sa mise en scène du *Balcon* à Sao Paulo, que j'ai vue ensuite, en film. Et quand Robert Abirached m'a proposé de choisir comme sujet de recherche, entre Genet et Claudel, j'ai choisi le premier sujet comme mémoire de maîtrise et le second comme sujet de doctorat (sur le conseil de Chantal Akerman qui m'a dit : "Prends Claudel, c'est un sujet qui continuera d'intéresser"). Et mon travail a été très apprécié. C'était une époque où les chercheurs, Bernard Dort, Jean-Jacques Roubine, étaient à la fois des passionnés de théâtre et des poètes qui savaient donner à leur enseignement un tour très personnel. Je les regrette beaucoup. Leur humour me manque et leur grande générosité.

Au cours de ma recherche sur Genet, entamée en 1969, j'ai découvert un trésor : la correspondance qu'il avait échangée avec son agent et traducteur Bernard Frechtman. Cette correspondance, qui n'a été que très partiellement publiée, détruisait totalement la légende qu'avait bâtie, autour de Genet, le livre de Sartre : un criminel devient brutalement écrivain en prison. Dans ces lettres, écrites dans différents hôtels où il écrivait sans relâche, apparaissait un créateur acharné, ambitieux, soucieux de bâtir une œuvre classique, éternelle. Ce nouveau point de vue m'a permis d'écrire *La Vie écrite* qui était le premier essai biographique sur Genet, puis *Le Maître fou* qui mettait en évidence chez lui un système esthétique très original, et très cohérent, exposé dans des textes apparemment hagards, décousus, et fous.

Mon travail sur Claudel révèle aussi un créateur très différent d'une image de marque (le poète catholique et conservateur) qui est très éloignée de la réalité. Les différentes tentatives de mise en scène, révolutionnaires, qu'il a rêvées montrent le créateur d'un nouveau système de théâtre sacré, encore à réaliser. Dans *Claudel metteur en scène*, j'ai publié certaines de ces expériences qui montrent à quel point son rêve théâtral est encore bien en avant du théâtre tel qu'il se pratique.

Enfin, continuant les recherches de ces deux grands créateurs (pas si opposés qu'on peut le croire), qui ont tous deux réfléchi aux mécanismes de la création elle-même, je me suis mis à m'interroger moi aussi sur les mécanismes de la création. Le premier thème a été les rapports entre création et voyance. Pour Claudel, le poète est une sorte de prophète dont les visions doivent être lues, interprétées. Par exemple, il était persuadé d'avoir, en 1889, prédit l'ascension d'Hitler dans *Tête d'Or* –et c'est pour cette raison, à mon avis, qu'il en a toujours refusé les droits à Barrault, qui voulait monter la pièce pendant l'Occupation. Ce qu'écrit Genet semble prédire les événements et non pas les décrire. *Le Balcon*, en 1956, semble une anticipation de mai 1968. *Les Nègres*, en 1958, semblent copier les slogans des Black Panthers des années 70. Dans *Les Paravents*, qu'il commence en 1955, juste après le début des "événements d'Algérie", il montre, non seulement la victoire du soulèvement, le départ des Français d'Algérie, mais encore l'embourgeoisement de la révolution algérienne et ses difficultés à se définir par rapport aux valeurs occidentales, ce qui est un phénomène tout à fait récent. Fellini, lui aussi, dans *8 1/2*, en 1963, prédit exactement ce qui va lui arriver en 1965 : un metteur en scène abandonne un film dont les décors sont déjà construits et les acteurs déjà engagés.

E.O. Fellini me rappelle que vous avez consacré beaucoup de temps et écrit des articles et des livres sur le cinéma en posant un regard tout à fait neuf qui a pu provoquer la controverse.

Ce que vous révélez au sujet des *Enfants du Paradis* ne doit pas plaire à tout le monde.

Y.M. J'étais fou des *Enfants du Paradis*, comme tout le monde, puisqu'il est considéré comme le plus beau film français, un des plus beaux films du monde (l'Unesco a bâti pour lui un abri souterrain pour le protéger en cas de catastrophe nucléaire).

Devant mon enthousiasme, deux amis, David et Yaël Cherki, m'ont conseillé de le revoir : ce serait une œuvre antisémite. Je l'ai revu. J'ai surtout découvert le scénario original de ce film et son histoire, si particulière.

Il a été conçu en 1942, au plus noir de la guerre, comme une colossale superproduction européenne (il coûte 68 millions de francs, le prix de vingt films ordinaires). Il est tourné en 1943 avec les stars collaborationnistes de l'époque, Arletty, Le Vigan, deux amis intimes de Céline et de l'occupant (Arletty tourne le rôle enceinte de son ami allemand), Barrault (qui a tourné pour la Continental), puis Renoir, qui remplace Le Vigan lorsqu'il abandonne le film, après le débarquement américain en Italie. Il est monté, après la Libération, en 1944. Il est projeté en 1945, après la fin de la guerre, auréolé d'héroïsme, celui de la "collaboration dans la clandestinité" de deux artistes juifs, Joseph Kosma, pour la musique, Alexandre Trauner, pour les décors.

Or, quand on lit le scénario, on s'interroge. La folle histoire d'amour, celle de Baptiste et de Garance, se double d'une folle histoire de haine, irraisonnée, celle du doux Baptiste, "l'homme blanc", pour un personnage toujours souriant mais profondément inquiétant, Josué, Jéricho, le Marchand d'habits, omniprésent, omniscient, aux mille visages. Celui-ci n'est pas ouvertement désigné comme Juif mais il en a les caractéristiques si célèbres, en 1942, dans la propagande antisémite directe de l'époque, si savamment orchestrée : la laideur, la traîtrise, l'amour de l'argent, de la matérialité, une méchanceté profonde cachée sous un masque de moralité et de douceur servile. Dans le texte de 1942, Deburau, l'artiste voyant, tue deux fois le Marchand d'habits : sur scène, dans la pantomime *Chand d'habits* et dans la réalité, à la fin du film (scène coupée, avec une dizaine d'autres apparitions du personnage, dans le film qu'on peut voir aujourd'hui). Si le film avait été montré comme il avait été conçu, le public aurait ressenti, de l'intérieur, les motifs de la haine irraisonnée de Deburau. Il aurait tué, avec lui, avec le même sentiment de purification, de libération, cet horrible personnage, ennemi de l'amour, la grande valeur du film. Il aurait écrasé ce rat humain dont la mort purifie le monde, exactement ce qui se passe, en 1942, dans une Europe se purifiant des éléments étrangers, impurs, inesthétiques.

"Pourquoi fouiller l'ordure ?", m'a dit Chantal Akerman, dégoûtée, et elle avait absolument raison. J'ai pourtant continué à fouiller. J'ai alors découvert ce fait sensationnel : la fameuse "collaboration dans la clandestinité" des deux artistes juifs, Joseph Kosma et Alexandre Trauner (dont les noms, aujourd'hui, remplacent, dans toutes les Histoires du cinéma, ceux des artistes aryens) avait été très farouchement contestée par les artistes aryens qui se sont toujours déclarés seuls auteurs de la partition et des décors. Accusations, procès, etc. Pour *Les Enfants du Paradis*, le génial Joseph Kosma n'a écrit que la mélodie de la pantomime *Chand d'habits* et Maurice Thiriet, le "prête-nom", a fait le reste, ce qui n'est pas peu pour une fresque cinématographique de trois heures et quelque. Quant aux décors, les admirables maquettes de Trauner, partout exposées, ont été réalisées après la guerre. Pendant le tournage, il était dans le maquis. L'essentiel du travail, la construction a été effectuée par Léon Barsacq. Prête-nom ? De toute façon, en 1942 ou en 1943, ni Trauner ni Kosma n'ont reçu un centime pour une collaboration informelle, partielle, et qui aurait pu, en cas de besoin, être totalement effacée. Il se pourrait donc bien que cette légende ait été entamée en 1945 au moment où Marcel Carné, antisémite (il n'y a qu'à lire ses Mémoires), collaborationniste porté aux nues par la presse fasciste, représentant de la France de Vichy et de sa créativité, cherche à se "blanchir", comme on disait à la Libération avec de la poudre de Juif, et à masquer la véritable nature du film dont il a coupé la fin et plusieurs passages. Mes amis Cherki y voyaient un film antisémite. C'est évidemment improuvable mais on pourrait y voir un film de propagande à la française, pas à l'allemande : tout en finesses, tout en nuances, en non-dit, en suggéré.

Vous me permettrez un autre exemple. Si on arrête le film sur l'image des rideaux des bains turcs où le Comte de Montray est assassiné à la fin du film, on est stupéfié de découvrir une étoile de David, mise en valeur par un effet d'éclairage (c'est ce que m'a dit Charlotte Szlovak, à qui j'ai envoyé l'image). En 1943, une étoile de David, est-ce vraiment un hasard ? Cette étoile de David aurait pu être mise en valeur et suggérer que le Comte, l'autre traître du film, l'autre visage de l'argent, est lui aussi un Juif, comme le Comte de la Chesnaye dans *La Règle du Jeu* de Jean Renoir (1939) se révèle être un Rosenthal. Deux traîtres, deux morts, deux Juifs. En 1942, tout est net. En 1945, tout est totalement voilé. En 2013, j'essaye de dévoiler mais c'est comme déboulonner la Tour Eiffel.

Cette analyse (que j'ai continuée plus tard avec d'autres films de l'époque) interdirait donc tout à fait la théorie partout dominante d'un cinéma français des années de guerre, apolitique ou même résistant. En tout cas cette recherche a déjà causé chez moi un bouleversement. Les valeurs encensées par le film (l'amour fou, la négation de la matière, la créativité), sont toujours les miennes. J'ai réalisé que je devais absolument me débarrasser de l''homme blanc", dont la douceur assassine. L'embêtant, c'est que j'aime toujours le film, qui est vraiment extraordinaire. Mais un artiste, même génial, comme Prévert, comme Carné, est toujours un valet du Pouvoir. En 1942, avec le recul, c'est dégoûtant mais qu'est-ce qu'on pensera des auteurs de 2013, en 2083, ou là-haut, devant le grand Tribunal céleste ?

E.O. Il me semble que c'est après ce film ou tout de suite après guerre que Marcel Carné s'est brouillé avec Joseph Kosma.

Je le tiens de Lily Kosma que malheureusement je ne peux plus interroger. Elle a tout fait pour les réconcilier. Carné n'a plus jamais voulu revoir Joseph Kosma. Votre analyse nous donne une clé.

Passons à la question suivante:

J'ai lu votre projet sur *L'œuvre impossible* qui me paraît passionnant. Où en êtes-vous et pouvez -vous nous dire de quoi il s'agit ?

Y.M  Il existe souvent chez un artiste une œuvre méditée, rédigée puis abandonnée, reprise, toujours inaccessible, « impossible». Le but de la recherche est de montrer que précisément ce projet inabouti, que l’on doit reconstituer à l’aide de brouillons, de récits, constitue la clé de l’œuvre, ce qu’elle a d’essentiel. J’utilise pour le moment trois brouillons. Le premier est un projet de pièce où Claudel tente de lier Judaïsme et Christianisme. Dans ce texte presque inconnu, jamais représenté, il met en scène *Tête d’or* dans un camp de prisonniers pendant la deuxième guerre mondiale. Un prisonnier Juif et un prisonnier au nom Juif, Simon Bar Yona, le fils de la colombe, s’y affrontent, comme le Judaïsme et le Christianisme.  Le deuxième brouillon est un projet sur lequel Genet a travaillé pendant presque vingt ans, *La Mort*, où il voulait fonder une nouvelle morale et une nouvelle esthétique.  Le troisième est un extraordinaire scénario de Fellini, *Le voyage de G. Mastorna*, un voyage au pays des morts, abandonné en cours de tournage, et sans cesse retravaillé, repensé.  Dans les trois cas, j’essaie de montrer que les projets inexprimables constituent les approches les plus aiguës de l’œuvre de l’artiste. Je pourrai étendre la recherche à des musiciens (*Moïse et Aaron*, que Schoënberg n’a jamais terminé), à des peintres (le projet des *Nymphéas*, que Monet n’a jamais terminé après des dizaines d’années de recherche et qui n’a été exposé qu’après sa mort), à des écrivains (*Le Procès* que Kafka n’a jamais terminé).

E.O.Et vous, avez-vous une oeuvre impossible, je ne dirais pas dans vos tiroirs, mais en vous ?

Y.M Evidemment, « L’œuvre impossible » est porteuse de sens chez des écrivains dont la technique est tellement sûre, l’inspiration tellement puissante qu’ils savent toujours, sauf dans ce cas, mener à bien leurs projets. Ce qui est loin d’être mon cas.  Mais en y réfléchissant j’ai dans mes tiroirs une œuvre à laquelle j’ai beaucoup travaillé, à travers d’innombrables versions et que je rêve toujours de terminer. Le texte s’appelait *Le Jardin des Muses* et il se déroulait dans un bout de gazon où les fées de l’Art, la peinture, la littérature, etc tournaient en grand secret un film, une seule séquence, toujours reprise, retravaillée. On y voyait le dérisoire de l’entreprise artistique, les rapports violents qu’elle suscite, l’absurde culte de soi. Cette mise en accusation du processus de création me semble effectivement constituer un thème récurrent dans la plupart des pièces que j’ai écrites, des *Catcheuses* au *Tombeau des Beaux-Arts*, en passant par *Strip* et *Sissi en enfer*, et même dans mes projets de recherche (l’artiste valet du pouvoir, l’œuvre impossible). Merci de m’y avoir fait réfléchir !

E.O. Parmi les pièces de théâtre que vous avez écrites et fait jouer, lesquelles vous satisfont le plus ?

Y.M *Strip*, qui est une comédie musicale écrite en hommage au *Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier, me semble être ma pièce la plus réussie. Mais elle a un thème qui ne correspond plus vraiment à ce que je suis, et je serais gêné, je crois, de la voir mise en scène.  Le texte que je préfère est inédit dans sa nouvelle version, c’est *Le Tombeau des Beaux* *Arts*, une promenade dans le tombeau de l’Art où différents artistes (Maria Callas, Salvador Dali, Edith Piaf, etc) racontent leur mort. La finale a été publiée, il y a deux ans, dans *Continuum* (*Les merveilles du fond des mers*). Pour apprécier ces monologues farfelus, il faut connaître l’œuvre des artistes. C’est dans la manière dont tout est déformé, tordu, que ça fait sourire. Pas grand monde, mais j’ai de l’espoir.

E.O. Au début de l'entretien vous dites « Pour me donner des rôles, j'ai écrit des pièces. C'est d'ailleurs comme ça que je suis arrivé en Israël, au Festival du Printemps. »

Je dirais que c'est la raison technique de votre venue en Israël. Est-ce que votre installation en Israël avait des raisons plus anciennes, plus profondes ? Pourriez-vous nous éclairer sur votre trajectoire de l'Algérie, via la France pour aboutir en Israël ?

Y.M. Je n’ai pas eu, comme vous, d’éducation juive ou sioniste. Ma Bar- Mitsva a marqué la fin de tout semblant de pratique religieuse. Mon ignorance était extrême. J’étais un parfait exemple d’assimilation, totale, enthousiaste, aux valeurs françaises, occidentales. Or, en même temps, très tôt, profondément, j’ai eu le sentiment que ces valeurs étaient vaines, que l’Art, l’ambition artistique, la liberté, l’amour fou étaient des notions dangereuses, destructrices. (Dans *Le Jardin des Muses*, que j’ai rédigé à vingt ans et quelque, les fées de l’Art sont des vampires). J’ai très tôt, dans la douleur la plus totale, essayé de revenir au Judaïsme, dont je ne connaissais vraiment rien, et dont je ne connais toujours pas grand-chose. Finalement je me suis dit qu’il n’y a qu’en Israël que je pourrai vraiment découvrir ces valeurs. Je suis d’ailleurs persuadé que sans le premier exil (celui d’Algérie, que je n’ai pas choisi), je n’aurais jamais eu la force de m’arracher à la France. L’arrivée en France a été (comme pour tous les rapatriés d’Algérie, je crois) extrêmement pénible et quand je suis arrivé en Israël, immédiatement, j’ai eu l’impression d’être rentré à la maison. A Paris, l’attaché culturel de l’Ambassade d’Israël m’avait dit : « Vous savez cueillir des oranges ? » Je me suis dit : « Bon, s’il faut cueillir, je cueillerai ». A ma grand surprise, Israël était bien plus vivant, même du seul point de vue culturel, que Paris.

E.O Si votre culture de base est française, en choisissant de vivre et de

travailler en Israel, vous vous êtes engagé d'une certaine manière à

promouvoir un théatre israélo-juif. Pensez-vous que l'art juif à un

rôle à jouer ici ou ailleurs ?

Y. M Dans un monde de plus en plus divisé, l'art juif peut servir de lien, entre religieux et non religieux, entre Israéliens et Juifs de la Diaspora, entre hommes et femmes (il n'y a rien de tel que des répétitions pour bien se connaître), entre normaux et handicapés.

Il y a donc longtemps que je rêve d'un théâtre juif musical, à la fois drôle et lyrique qui, contrairement au théâtre de l'absurde qui crie contre l'absurde du monde, tenterait au contraire d'expliquer le monde. J'ai écrit un cycle de quatre pièces (dont certaines ont été quand même montées !), qui décrivent mon parcours de la Diaspora à l'Israël de demain. La première est *Gimpel le naïf*, d'après Singer, la seconde *Jours du Messie*, d'après Goldfaden, la troisième *Altneuland*, d'après Herzl, la dernière *Voix*, d'après Peretz.

Quand, il y a trente ans, je parlais de théâtre juif, musical, religieux, les gens écarquillaient les yeux. Depuis se sont créées des dizaines de groupes théâtraux travaillant sur des matériaux venant de la tradition juive. Mais les groupes sont extrêmement séparés. Les religieux restent entre eux (hommes et femmes travaillant à l'écart, comme à Emouna ou à Aspaklaria), les musiciens font des concerts admirables (*Koulmous anefech*, d'André Hajdu) mais ne veulent pas participer à des représentations théâtrales. Mon projet était justement de me servir du théâtre pour unir : un groupe de comédiens-créateurs, de tous les âges, acteurs et musiciens ensemble et pourquoi pas, normaux et moins normaux, ensemble, qui travailleraient sur ces quatre textes. Un théâtre juif et musical qui serait à la fois étude et jeu.

A la limite ce serait d'un théâtre sans public que je rêve, d'un groupe où l'on répèterait les textes pour le simple plaisir du travail de répétitions. Plaisir qui est très grand, bien plus grand que celui des représentations.

**Françoise Ploquin**

**Moraly, de l’enquête au théâtre, faiseur de féeries**

« J’aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires, la littérature démodée, latin d’église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aÏeules, contes de fées, petits livres de l’enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs. » Rimbaud, Alchimie du verbe in *Une saison en enfer.*

Ma première rencontre avec Jean-Bernard Moraly ressemble fort à une scène tirée d’un film de Buster Keaton. J’étais alors directrice éditoriale d’une collection de guides de lecture pour les élèves de collège et cherchais des auteurs pour rédiger ces fascicules d’accompagnement à la lecture des oeuvres intégrales. Jean-Jacques Roubine, professeur d’études théâtrales à la Sorbonne, m’avait recommandé un de ses brillants étudiants qui venait de soutenir une thèse sur Claudel. J’avais donc donné rendez-vous chez moi à Jean-Bernard Moraly un vendredi après-midi pour lui expliquer les principes propres à cette collection. Il est arrivé inquiet, inattentif à mes paroles et m’a très vite révélé la raison de son malaise : nous allions parler d’une question relative au travail alors que nous étions tout proches du début de shabbat et il risquait, ce faisant, de contrevenir à un interdit religieux. Pour surveiller la tombée de la nuit, nous nous sommes placés devant la fenêtre, l’oeil fixé sur le ciel. Alors, très impressionnée par la possibilité d’entraîner malgré moi ce jeune homme dans le péché, mais soucieuse de tenir mon rôle professionnel, j’ai débité tout le protocole de rédaction à une vitesse qui ne pouvait que rendre incompréhensibles mes propos. Pendant ce temps Jean-Bernard scrutait le ciel tout en opinant de la tête, me signifiant par là d’accélérer encore mon débit. Malgré ces débuts burlesques, la commande qui portait sur une étude de *La Cantatrice chauve* de Ionesco (ed. Pédagogie moderne, 1980) a donné lieu à un livret tout à fait savoureux. Il fut suivi d’une étude sur *La planète des singes* de Pierre Boulle (id) et de plusieurs chapitres l’un sur l’humour, l’autre sur le théâtre de Brecht et d’Artaud dans un fascicule de devoirs de vacances destinés aux élèves qui passaient du collège au lycée. Quand je feuillette aujourd’hui ces petits opuscules, j’y retrouve toutes les facettes du talent de J.-B. Moraly. Dans le module sur l’humour, il propose des sujets d’exercices dont il donne pour certains le corrigé. Dans ces pages de fin de volume se trouvent des petits chefs d’oeuvre de drôlerie dignes de Jerôme K. Jerôme ou de Stephan Leacock. L’auteur qui sait mêler comique et poésie est déjà là. Le module voisin portant sur le théâtre présente avec une extrême clarté les thèses de Brecht et d’Artaud. C’est le chercheur, l’étudiant de Dort, Vitez, Lecoq, le futur directeur du département d’études théâtrales de l’Université de Jérusalem qui pointe derrière cette présentation. Amené par les contraintes de la collection à proposer des activités aux élèves, il leur suggère dans *La planète des singes* de rédiger un roman de classes. Thème suggéré : « Les vêtements prennent la place des hommes...Les bleus de travail vont à l’usine, les blouses blanches à l’hôpital, les haillons errent sous les ponts, les sarraux vont à l’école. » Déjà l’exercice d’animation du monde, où tout vit y compris les objets, est à l’oeuvre. Son théâtre profitera largement de cet agrandissement des perspectives. A la question lamartinienne « Objets inanimés avez-vous donc une âme » Moraly répondrait oui sans nul doute. Enfin dans l’ouvrage sur *La Cantatrice chauve*, (illustré en couverture par un peigne) celui qui transformera le rôle de critique littéraire en un parcours de détective se révèle déjà. Au lieu de fournir aux élèves une biographie de Ionesco, l’auteur propose de reconstituer la vie du dramaturge roumain à partir de quelques éléments figurant dans l’édition du texte de la pièce. Le chapitre est intitulé « Mon vrai nom est Sherlock Holmès » ; on passe de la *Recherche des indices fournis,* aux *Déductions et hypothèses* puis à la *Conclusion*. Moraly, le limier, est déjà là, à l’orée d’une carrière de critique littéraire d’un style original.

**Le critique est fin limier**

A une époque où triomphent les théoriciens de tout poil, Moraly va s’en remettre à l’enquête pour trouver la vérité des deux auteurs auxquels il revient inlassablement : Jean Genet et Paul Claudel. Pour l’un et l’autre il conçoit son rôle comme celui d’un enquêteur scrupuleux, chargé de rétablir la vérité là où s’est créée une image fausse et figée de l’écrivain. Pour Claudel, il tentera de déboulonner l’image de l’ambassadeur, poète officiel et catholique. Pour Genet il s’attaquera à l’image du voyou venu tardivement à l’écriture. Il accumulera preuves et témoignages montrant que, dès l’enfance, c’est l’écriture qui est première, priorité qui persistera tout au cours de sa vie. « Le romancier en crise choisit un amant en crise : tuberculeux, prostitué. Le dramaturge choisira un funambule, l’écrivain politique un travailleur immigré. L’écriture, vraiment, jusque dans les moindres détails décide de tout. » *Jean Genet, La vie écrite* (ed. La Différence,1988). L’analyse de l’oeuvre de l’auteur va s’opérer à travers sa vie vécue. C’est pourquoi, inlassable limier, Moraly va respirer l’atmosphère des lieux. Je me souviens de l’avoir vu au retour d’un voyage à Alligny-en-Morvan m’expliquant son désarroi quand il s’est retrouvé sur le quai de la gare desservant le village où Genet a passé son enfance, ne sachant comment retrouver les personnes qui avaient pu connaître l’enfant de l’Assistance publique ou ses parents adoptifs.

Il recherche des témoins, fouille les bibliothèques, étudie les contrats, envoie des questionnaires réclamant des souvenirs ou des anecdotes. Se comparant à Sherlock Holmès, il constate « C’est lui qui devrait écrire la biographie de Genet. Car si les biographes habituels doivent classer une masse importante de documents, Genet ne nous a laissé que des bouts de plume comme festin. » et Moraly avoue « Moi, je rêve sans espérer qu’à la fin un fantôme viendra me serrer la main, ému de mes triomphes subtils. » (id.). Ces triomphes ne sont pas minces car pour Genet il s’appuie sur des preuves solides et irréfutables : « J’ai eu personnellement la chance d’avoir accès à trois correspondances qui modifient (parfois profondément) l’image que Genet propose au monde » (Lettres à Mme Bloch, Lettres à Frechtman, Correspondance Genet-Bourseiller).

Ce retour aux textes et aux témoignages personnels ne visent pas seulement à établir une biographie, il donne des clés pour comprendre l’oeuvre. Dans un entretien, Genet dit avoir été marqué par la lecture de Dostoïevski avant d’aller en prison. Cette piste fournit à l’enquêteur l’occasion de comparer *Crime et châtiment* et *Notre-Dame des fleurs* : « De nombreux éléments du roman de Dostoïevski vont se retrouver, travestis, méconnaissables, dans le roman de Genet ». Même rapprochement éclairant quand, en 1939, Genet découvre Proust. «  La féerie est magique identité des contraires. (...) Proust décrit les castes comme absolument réfractaires, impénétrables (La Princesse de Guermantes est absolument étrangère à Mme Verdurin) et toute *La Recherche* montre comment Mme Verdurin devient princesse de Guermantes. Cette ‘ logique du faux ‘, cette ‘ identité des contraires ‘ est au centre de toute l’oeuvre de Genet. » (id ). Et quelques pages plus loin « Le poète après la lecture de Proust se sent une vocation de romancier. » . Mais il n’y a pas dans l’oeuvre que des traces littéraires : « *Les Paravents* sont directement influencés par le Cirque de Pékin, dont Genet a pu en mai 1955 au Théâtre des Nations, admirer les costumes, les maquillages. » (*Le Maître-Fou)*. Cette conception de la critique littéraire comme une enquête explique pourquoi, à l’inverse des essais critiques habituels souvent arc-boutés sur une lourde armature méthodologique, ceux de Moraly se lisent comme des romans policiers. Ils sont fluides, élégants et convaincants parce qu’appuyés sur les propos mêmes de l’auteur. Les nombreuses citations et témoignages qui les nourrissent attestent d’un travail considérable et pourtant le récit est clair, léger et palpitant.

**Et par sa bouche chantait l’âme du monde (*La Musique*)**

Moraly y revient plusieurs fois, il aurait aimé que ses créations théâtrales deviennent des films. Il n‘en a rien été. Par chance, parce que le théâtre laisse plus que le cinéma ( qui a déjà donné forme aux métamorphoses) pleine liberté à l’imagination. Et je dirais que le théâtre lu multiplie le foisonnement mis en oeuvre dans *Sissi en Enfer*, *Tombeaux de poupées*, *Strip*, *La Musique* ou *Gimpel*. Les didascalies nous en disent long sur la magie du théâtre représenté ou lu. «  Les serpents font leur entrée. Le serpent venu de loin est en maillot de bain fin de siècle. Il porte à la main un attaché-case tout neuf. Les deux serpentesses à lunettes sont en robe du soir avec bien sûr de grosses lunettes d’intellectuelles. » (*La Musique*) ou encore dans *Strip* « La propriétaire (toute de Tati parée) » « Mme Zette (elle se déguise en veuve XVIII eme ) » « Nini (lui tendant un vague accessoire pastoral) » et plus époustouflant encore : « Les martiens jettent du riz à Karsavina et peu à peu la pluie de riz devient neige ».

L’imaginaire du dramaturge parle à l’imaginaire du public. Le théâtre permet de montrer les connexions qui s’élaborent dans le cerveau. La pensée rapproche fatalement les personnages d’une même génération. Exploitant cette évidence, la fin de *Sissi en Enfer* montre Dracula révélant à Sissi qu’elle porte l’enfant de Karl Marx, et cet enfant ce sera Sigmund Freud. De fait se promènent dans nos têtes tous ces personnages célèbres du passé, des héros fictifs, des personnages de contes de fées emmagasinés depuis l’enfance dans notre mémoire. Il est révélateur de comparer la démarche de Patrick Kermann qui dans *La mastication des morts* (pièce actuellement abondamment jouée par les troupes amateurs dans toute la France) et celle de Moraly dans *Tombeaux de poupées*. Tous deux partent du même principe déclencheur : faire parler les morts. Kermann y dessine des silhouettes comparables à des caractères de La Bruyère des temps modernes (la vieille fille aigrie, l’homme politique satisfait de lui,...). Moraly procède tout autrement « Allo, docteur Lacan ? Oui, c’est la Reine d’Angleterre. Je vous téléphone de mon sous-marin.... » ... et dans le défilé des morts ressuscités il convoque Louis XIV, Marilyn Monroe, Milou, La Callas, aussi bien que Melle Chocorève, caissière à Mammouth.

La dilatation du monde que permet le théâtre se manifeste d’abord par le nombre impressionnant de personnages signalés dans la distribution de chaque pièce (au minimum une trentaine) mais l’auteur précise dans l’Avant-propos de *Sissi en Enfer* « Quatre ou cinq comédiennes y interpréteraient tous les personnages ». Après son alya, Moraly a moralisé son théâtre, en a supprimé la violence, les allusions sexuelles et scatologiques mais il ne l’a pas assagi pour autant. La distribution de *La Musique* réunit, entre autres, l’élève du prophète Elie, le portier de la yeshiva de Sfat, la femme du boucher, Mme Shakespeare, Mme Molière, deux serpentesses à lunettes,... Moraly crée un monde élargi comme vu à travers un kaléidoscope. Le monde habituel, étroit, routinier est agrandi par une plongée dans le temps et dans les espaces les plus vastes. Visite en enfer pour *Sissi,* au paradis pour le héros de *La Musique*. Quand Miriam va au paradis pour sauver son mari et revient, le petit greffier du paradis s’adresse au public et commente « Ça, c’est du culot israélien. » Mieux, dans toutes les pièces, les morts continuent à jouer un rôle actif. Dans *La Musique* :

« La femme de mes rêves — Hana, vous êtes morte ?

La femme du boucher — Oui. »

Ou encore dans *Strip* :

« Le fantôme de Karsavina électrophone — L’auteur s’est dit, cette fin, ce n’est pas possible pour une comédie musicale. On ne peut pas terminer par un solo, il faut des choeurs. Alors, il m’a tiré de mon fond de rivière, il m’a prêté ce costume magnifique tout en algues, une féerie sous-marine, et puis il m’a demandé de venir tout arranger. »

Le théâtre permet de montrer « l’Autre côté du monde » comme dit le fantôme de Sara dans *La Musique* « Moi, je la prends dans mes bras et je la conduis à la Mort en lui chantant l’Autre Côté du monde . »

Pour que la féerie du monde soit tout à fait sensible, les espaces de représentation suggérés sont toujours des lieux minables. « Sissi pourrait être représentée dans un vieux cinéma de quartier ». Pour *Strip*: « On peut chanter tout ça dans un parking ou un vaste entrepôt en ruines. »

En s’aidant des « splendeurs minuscules » Moraly insuffle une ampleur foisonnante à la pauvreté des décors. Et tout cela le théoricien, le critique aussi bien que le créateur le sait, c’est la magie du théâtre qui le réalise. Ce qu’il exprime magistralement dans l’Avant-Propos de *Sissi* : «C’est l’écart qui est le théâtre, celui grand ouvert entre la toile peinte et le vrai magnifique ciel d’orage, entre l’impératrice et la diva convulsive qui l’incarne. L’important n’est pas la sainte mais la corde qui magiquement la fait descendre. »

**Le vain combat contre les mythes**

Il y a une grande continuité dans l’oeuvre de Moraly. Dans *L’oeuvre impossible*, son très récent ouvrage, il s’attache à montrer que chez les auteurs qu’il étudie, ainsi que chez Fellini, le créateur conçoit sa vie durant une oeuvre majeure qu’il ne parvient pas à faire exister. Mais cette découverte, il la pointe dès ses premières études avant de lui donner récemment de l’ampleur.

L’expression « Le monde est fée » si caractéristique de son théâtre se trouve dans *Genet, La vie écrite*. Et pourtant l’oeuvre de Moraly repose sur un porte à faux qui déstabilise le critique. En effet, dans le rôle de critique littéraire ou cinématographique, Moraly pourfend les mythes à grands coups d’épée. Tout son travail consiste à détruire une image bien installée dans la tête du public pour lui substituer une vérité étayée par des preuves. En tant que dramaturge au contraire, il exploite joyeusement les mythes et les contes de fées bien ancrés dans l’imaginaire collectif. Les mythes ont la peau dure, le dramaturge le sait. Et le critique crie dans le désert une vérité que le public ne veut pas entendre. Comment par exemple publier une étude très documentée où il montre que *Les enfants du paradis,* le film préféré des Français, est une oeuvre antisémite ? Tout dans l’oeuvre de Moraly tourne autour de la notion de représentation dans le sens où Schopenhauer posait le monde *comme volonté et comme représentation.* Qu’on veuille revenir au réel ou pourfendre l’univers des représentations, on aura toujours affaire à ce joli mot qui convient aussi bien aux philosophes qu’aux passionnés de théâtre ...

MYRIAM BENDHIF-SYLLAS

**Jean-Bernard Yehuda Moraly, L’Œuvre écrite**

Si j’ai accepté l’honneur d’écrire un court article sur les travaux de Jean-Bernard Yehuda Moraly dans ce volume, c’est afin de retracer les grandes étapes de sa réflexion critique sur Jean Genet car je ne saurais rendre compte de ses recherches sur Claudel ou le cinéma ni même de parler de son œuvre dramaturgique, mais c’est aussi et surtout afin de saluer une rencontre de pensée, de vision et d’humanité qui aura marqué mon cheminement de chercheuse.

Lorsque j’ai amorcé mes recherches sur Genet, les essais marquants sur cet auteur provocateur et méconnu quoi qu’on en dise, n’étaient pas légion. La fameuse et brillante étude de Sartre (1) en fait partie bien sûr. La somme biographique d’Edmund White (2), référence solide et précise, figure parmi les repères indispensables au genétien, tout comme la chronologie établie par Pascal Fouché et Albert Dichy (3) ou les travaux bibliographiques de Richard C. Webb (4). Mais il y a peu d’ouvrages critiques qui résonnent en vous à la fois par leur contenu et par leur forme, permettant à votre propre pensée d’émerger et de grandir à leur côté.

Or, ce fut une véritable rencontre avec *Jean Genet La Vie écrite (5)*, un essai écrit par Moraly en 1988 ; essai précurseur, publié peu après la mort de l’écrivain ; un essai singulier et riche qui s’imposait comme une évidence. Je fus captée par le ton direct et humble à la fois, par le style léger et recherché, par la façon claire et complexe d’articuler les idées et de cheminer au sein des œuvres comme de la vie de l’écrivain. Car la dimension biographique était bel et bien là, les recherches et recoupements ayant brassé et analysé quantité de matériel, de témoignages. Mais la vie échappe, la vie se joue du patient enquêteur qui décide alors de creuser au cœur du vivant, le Sacré Cœur de flammes de l’écriture de son sujet.

« Voici donc, de manière hypothétique, évidemment, provisoire, grossière, les grandes lignes d’une reconstitution de ce que fut l’aventure de Genet, celle, contraire à la légende, moins surprenante mais plus belle peut-être, d’un artiste entièrement voué à l’écriture. Ce qui suit ne prétend pas être une biographie de Genet, mais une chronologie de son rapport à l’écriture. (6)»

Efficace, créatif, inventif, Moraly renouvelle le genre et fait avec ce qu’il a rassemblé : des parcelles d’une vie lacunaire, sans cesse contredite par les éléments autobiographiques et réécrits des œuvres. Face à ce chaos habilement composé et entretenu par Genet lors de ses diverses interventions, il se lance dans un à « la manière de Genet » ; une manière « ébauchée dans ses écrits théoriques (7)» et qui offre une lecture plurielle ou des lectures parallèles toutes également vraies ou… fausses. Et ce sera bel et bien là le cœur de la recherche menée par Yehuda Moraly : chercher à comprendre comment se construit l’esthétique si particulière de Genet, comment s’écrit cette œuvre protéiforme et pourtant si cohérente, guidée par le projet d’une œuvre impossible, *La Mort*, qui ressurgira de diverses manières tout au long de la production littéraire de l’écrivain. Dans le recueil d’articles *Les Nègres au port de la lune* (8), Moraly avait déjà rassemblé en 1987 des interventions diverses, ainsi qu’un passionnant scénario inédit *Le Bleu de l’œil*, dévoilant la force visuelle de l’écriture de Genet, ainsi que certains des thèmes récurrents de son œuvre.

*Jean Genet La Vie écrite* se divise en deux parties distinctes. Neuf chapitres établissent des périodes clés de la vie et de l’écriture de Genet. Le dixième s’intitule « agenda imaginaire de Jean Genet » et cible des dates, des événements, des extraits de correspondance ou d’entrevues, révélateurs du parcours de l’écrivain. Dans cette composition qui demeure chronologique, se lit une grande liberté créatrice et un regard critique qui laisse affleurer les questionnements et les zones d’ombre. Dans un très beau chapitre consacré à Proust (9), j’ai pu trouver la confirmation de mes propres intuitions et m’appuyer sur les indices et les pistes proposés par mon prédécesseur pour étayer mon « Genet, lecteur de Proust »( 10). Les développements sur l’enfance, sur le travesti et l’auto-parodie auront été eux aussi particulièrement éclairants. En relisant les pages de *La Vie écrite*, je me plais à redécouvrir à quel point tout est déjà dit, annoncé ou suggéré avec justesse et panache, mais aussi à comprendre que tout reste à écrire, à repenser, à mettre en lumière autrement. C’est là l’inévitable et salutaire constat du chercheur qui, se pensant un instant arrivé, doit reprendre sa marche, avec plus d’ardeur encore.

Déjà dans *La Vie écrite*, Yehuda Moraly évoque ses interrogations face au *Captif amoureux*. Par la suite, il a confirmé sa vision de l’œuvre dernière entachée d’antisémitisme. Nous ne sommes pas d’accord sur ce point et sans doute sur la portée du *Captif amoureux*. Cependant il avait mis au jour la nécessité de décrypter l’action sociale des œuvres de Genet, sa faculté à se saisir des seuls « cas absolument désespérés ». L’image de Genet, « égaré, hagard, passionné » : un « Tirésias noir, qui vaticinerait sur des ruines (11) » vaut pour moi plus que bien de bavardes études. Pour différentes raisons qui lui sont propres, Yehuda Moraly préfère se consacrer à la période qui précède ce vaste chantier de l’écriture politique et cette œuvre folle sur laquelle Genet acheva sa vie. Pour ma part, je continue à explorer cette somme incroyable qui sans cesse m’échappe et me poursuit. J’attendrai avec patience qu’il accepte un jour prochain de se saisir pleinement de cette œuvre. Au-delà de ces divergences, nous sommes habités par l’œuvre de ce vagabond sans patrie autre que l’écriture. Nous faisons partie de ces *captifs amoureux* de Genet et il serait vain d’essayer de lutter contre cette passion. Il faut parfois s’en détacher, s’en libérer pour mieux revenir à lui et à ses mots précieux et enchanteurs, à ses compositions féériques et à son humour inégalable.

Presque trente ans plus tard, cette étude fondatrice se poursuit avec *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (12)* – déjà en germe en 1988. Dans ce nouvel ouvrage, Moraly embrasse l’ensemble des écrits théoriques de Genet et en dresse une synthèse libre et vibrante. Il adopte l’hypothèse d’une « tétralogie grecque » construite consciemment par Genet sur le modèle antique : « Trois pièces (*Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*) développant le même thème (la libération culturelle du paria) suivies d’une « déconnade », *Les Paravents*, au style absolument autre »(13). S’appuyant sur les Préfaces aux différentes pièces, sur les *Lettres à Roger Blin*, comme sur *L’Etrange Mot d’…* et les correspondances de Genet, il analyse le « phénomène de célébration-profanation » de ce théâtre ; « [théâtre] profondément carnavalesque qu’il faudrait jouer comme tel, dans un tourbillon d’affirmations et de contradictions » (14).

Yehuda Moraly cherche en particulier à mettre au jour la vision complexe et toujours en évolution d’un poète-dramaturge qui écrit en metteur en scène, rêvant à des spectacles fous et grandioses, destinés à se consumer en une représentation unique. Il s’attache plus particulièrement au théâtre mais y associe les textes portant sur l’esthétique : les lettres à Jean Cocteau et Léonor Fini, *Le Secret de Rembrandt* et *Ce qui est resté d’un Rembrandt…*, *L’Atelier d’Alberto Giacometti* et *Le Funambule.* Dans *Ce qui est resté d’un Rembrandt…*, il montre que Genet a trouvé sa manière : établir deux textes côte à côte qui se lisent séparément, mais aussi en regard, établissant que tout discours s’accompagne d’un autre, se fait double : signifiant par là que la lecture est essentiellement plurielle.

Ces écrits « fous », ces « œuvres-poèmes »(15) se contredisent, se reprennent et se dynamitent eux-mêmes dans un « jeu de massacre »(16) cher à Genet. Se trouve ainsi souligné le projet « mallarméen » de Genet, mis au jour par Sartre, où le Tout et le Rien se renverraient leurs reflets, projet particulièrement suivi et refondé durant la période abordée, projet de créer une œuvre monumentale, finalité de tout son travail : *La Mort*, cycle de sept pièces dont *Les Paravents* auraient fait partie.

« S’agit-il d’écrire *trois* livres, l’un sur la symbolique universelle, l’autre sur son cas, le troisième sur l’éthique de l’Art ? Un poème, une autobiographie et un traité de philosophie ? Bien sûr que non, Genet rêve de faire *un seul ouvrage* avec ces trois sujets et que cet ouvrage soit de bout en bout un poème. Est-ce possible ? En un sens la tentative est inouïe ; il faudrait que l’œuvre fût à la fois *Un coup de dés*, *Les Sept piliers de la sagesse* et *Eupalinos. (17)* »

Traité de morale et d’esthétique, récit de vie, ce projet sera tout et ne sera rien. Reprenant sous une autre forme, l’idée d’une *œuvre-massacre*, « Genet rêve d’une œuvre « qui se déferait à mesure qu’elle se poursuivrait », révélant le néant, d’où l’importance de la composition y compris typographique de ses œuvres qui laissent une large part au silence, au blanc.

« […] c’est à [l’auteur] de capter cette foudre et d’organiser, à partir de l’illumination qui montre le vide, une architecture verbale – c’est-à-dire grammaticale et cérémoniale – indiquant sournoisement que de ce vide s’arrache une apparence qui montre le vide. (19) »

Dans cet ouvrage, Yehuda Moraly met ainsi au jour avec précision la façon dont Genet projette son lecteur dans un désordre apparent, le plongeant dans ce qui semble une pensée brute, une succession de notes éparses, un discours secondaire et parallèle à ses créations alors que l’écrivain se révèle au contraire guidé par une rigueur de construction implacable. Il montre comment, après de multiples expérimentations, Genet parvient à trouver une modalité d’écriture, une composition qui reflète sa vision et son mode de pensée, toujours attaché à des objets multiples qu’il ne cesse de mettre en rapport dans une « raison plurielle », dans « une esthétique de l’équivoque (20) » où règnent l’humour et la féerie, encore trop peu mis en avant dans l’étude de cette œuvre « folle ».

Yehuda Moraly possède ce talent rare de se rendre accessible : le spécialiste ou l’étudiant s’enrichira pleinement de son œuvre, de ses traits ou de ses intuitions comme le lecteur qui, curieux, se saisira de l’un de ses ouvrages et se plaira dans le cadre de son écriture et de sa pensée. Accessible ne signifie nullement facile ou simpliste. Il signifie volonté d’ouvrir le champ de la réflexion, de partager réellement avec son lecteur, d’offrir une écriture qui va à l’essentiel, avec quelque chose de joyeux et de grave à la fois.

Un maître est celui qui accompagne son disciple de ses conseils judicieux, de ses remontrances fidèles et de son regard bienveillant. Il guide et oriente, il partage et donne sans compter. Il nourrit et se nourrit de l’éveil de l’autre. Depuis et à Jérusalem, depuis les pages de ses livres, Jean-Bernard Yehuda Moraly accepte et joue ce rôle indispensable. Qu’il en soit remercié.

Je comprends, en retraçant ainsi ce pan de son parcours aux côtés de Genet, à quel point la route ne fait que commencer et quelle humilité il faut avoir pour remettre sur le chantier son travail et ses certitudes à chaque nouvelle étape. En relisant les différents moments de son travail genétien, je saisis également combien la voix se fait plus dépouillée et s’allège naturellement, combien il fut nécessaire de s’éloigner pour se rapprocher du cœur de l’œuvre.

Il y a peu Yehuda Moraly me confiait le manuscrit de son dernier ouvrage. Sa confiance m’honore. S’il est trop tôt encore pour en révéler la teneur, il est cependant possible d’affirmer que son lecteur continuera à « aller de merveilles en merveilles ».

Au moment de conclure, je ne résiste pas à l’envie de faire entendre encore une fois la parole de Genet.

« Je me sens responsable du temps qui m’est imparti. Je tiens à en faire quelque chose et ce que je fais le mieux, c’est écrire. Non que je sois responsable devant les autres. Je ne le suis pas déjà devant moi-même. Peut-être suis-je responsable devant Dieu dont il m’est impossible de parler puisque je ne sais pratiquement rien de lui. […] La plupart de nos activités ont l’inexistence et la vacuité d’une vie vagabonde. Nous faisons rarement d’effort délibéré pour dépasser cet état. Moi, je le transcende par l’écriture.(21)»

1 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

2 Edmund White, *Jean Genet*, Paris, Gallimard, 1993.

3 Albert Dichy et Pascal Fouché, *Essai de chronologie 1910-1944*, Paris, Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l’Université Paris 7, Bibliothèque Jean Genet, 1988.

4 Richard C. Webb, *Jean Genet and his critics : an annotated bibliography, 1943-1980*, The Scarecrow Press, Metuchen, N.J. and London, 1982.

5 J.-B. Moraly, *Jean Genet* *La Vie écrite*, Paris, Éditions de la Différence, 1988.

6 *Ibid*., p. 17.

7 *Ibid*.

8 Jean-Bernard Moraly (dir.), *Les Nègres au port de la lune (Genet et les différences)*, Paris, éditions de la Différence, 1987.

9 « Proust ou l’école des fées (1937-1942) », in J.-B. Moraly, *Jean Genet* *La Vie écrite*, *op. cit.*, p. 355.

10« Genet, lecteur de Proust » fut l’objet de ma thèse de doctorat. Elle a été publiée et refondée en *Genet, Proust : Chemins croisés*, Paris, L’Harmattan, 2010.

11 J.-B. Moraly, *Jean Genet* *La Vie écrite*, *op. cit.*, p. 149-150.

12 Yehuda Moraly, *Le Maître fou. Genet théoricien du théâtre (1950-1967)*, Saint Genouph, Nizet, 2009. Je reprends ici une brève partie de ma présentation de cet ouvrage pour *Acta Fabula*, 2010.

13 *Ibid*., p. 90.

14 *Ibid*., p. 90.

15 *Ibid.,* p. 9.

16 C’est ainsi que Genet définit *Les Frères Karamazov* dans l’article qu’il consacre à cette œuvre : voir *L’Ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 213-216. Le roman de Dostoïevski, comme toute œuvre réussie se doit d’être « une blague », un « jeu de massacre » dont elle sera la première cible.

17 Jean-Paul Sartre, *Saint Genet, comédien et martyr*, *op. cit*., p. 639.

18 Jean Genet, *Fragments…,* in *Fragments et autres textes,* Paris, Gallimard, 1990,p. 77.

19 Jean Genet, *L’Etrange mot d’…,* in *Œuvres Complètes IV,* Paris,Gallimard, [1967], p. 13.

20 Yehuda Moraly, *Le Maître fou*, *op. cit.,* p. 181.

21 « Jean Genet », *Playboy*, avril 1964, p. 52-53.

**Nira Moser**

**Peut-être qu'à la fin elle a pris l'habitude**

*La Belle et la Bête*, 1981, Hôpital Alyn. Texte et mise en scène : Yehuda Moraly.

En 1981, aux environs de Pourim, un jeune metteur en scène français est venu rendre visite à une femme hospitalisée à l'hôpital **Alyn**, à Jérusalem. Cet hôpital servait de centre de réhabilitation pour des personnes ayant subi des opérations chirurgicales et abritait également des enfants, des adolescents et des jeunes gens ayant des besoins spéciaux. Ce soir-là, les infirmières jouèrent une pièce devant les patients. Le jeune metteur en scène, Jean-Bernard Moraly – devenu depuis le Professeur Yehuda Moraly, chef du Département de Théâtre de l'Université Hébraïque de Jérusalem et maintenant à la retraite – demanda pourquoi ce n'était pas le contraire, pourquoi les infirmes ne jouent pas devant les infirmières et le personnel ? Il pensait que cela pouvait être plus intéressant. Nouvel immigrant – "oleh hadash" – venu de France, Moraly s'engagea de façon bénévole à l'hôpital Alyn, dans le cadre du "Shérout La-am" (Volontariat pour le peuple), pour y mettre en scène une pièce où joueraient les pensionnaires/résidents handicapés. Le directeur de l'hôpital accepta, et Moraly commença à séjourner là-bas plusieurs fois par semaine, de 18 h à 22 h. Il raconte que la nuit, une vie différente bouillonnait dans ces lieux1.

Après une période assez brève durant laquelle il fit connaissance de plusieurs patients, Moraly eut l'idée de créer une version théâtrale de *La Belle et la Bête*, d'après le texte établi au 18ème siècle par Jeanne-Marie Le prince de Beaumont.

C'est en juin 1981 que fut représentée pour la première fois la comédie musicale *La Belle et la Bête*, à l'hôpital Alyn. Moraly créa une suite de tableaux scéniques, et demanda à Tsipi Fischel et Méir Romy de porter par écrit ce qu'il leur décrivait. Il demanda à Yoav Lorch, qui avait été son "écrivain" lors de précédentes productions, de venir à la rescousse. Le texte final et les chansons furent le travail de Lorch, partant des idées de Jean-Bernard Moraly, avec la coopération des participants, principalement Tsipi Fischel et Méir Romy. La musique des chansons était de Gilbert Sabbah, qui ne connaissait pas le solfège. "Il fredonnait la mélodie et quelqu'un d'autre se hâtait de transcrire les notes, car Gilbert oubliait très vite", se remémore Moraly. C'est Françoise Coriat qui a réalisé les décors et les costumes.

Cette comédie musicale fut rejouée deux fois : en 1984, sur les encouragements d'Ophira Navon, psychologue-en-chef de l'hôpital et épouse du Président de l'Etat d'Israël à l'époque, Yitzhak Navon. C'était à l'occasion de la visite en Israël de Mme Nancy Reagan, épouse du président des Etats-Unis, dans la Salle Nourit Katzir à Jérusalem. Et en 1985, avec le soutien de Tamar Kollek, épouse du maire de Jérusalem à cette époque, Teddy Kollek – au Théâtre du Khan.

**"Dansons le cancan avec des chaises roulantes"**

Yoav Lorch se souvient de la première fois où J.B. Moraly s'adressa à lui, pour lui proposer : "Dansons le cancan avec des chaises roulantes". Moraly confirme que c'était l'une de ses idées. Il avait vu à Alyn quelqu'un soulever les roues avant de sa chaise, ce qui lui avait rappelé les lever de jambes des danseuses françaises de cancan. Quand la représentation eut lieu, on ne leva ni les roues avant ni les jambes, mais le concept scénique était celui d'une danse en chaises roulantes2.

Dans la *Salle Shlomo*, salle réservée aux événements publics à l'hôpital Alyn, Moraly changea l'ordre des choses : les sièges des spectateurs étaient placés sur la scène, tandis que dans la salle, réservée d'habitude aux invités, le spectacle était donné par les acteurs en chaises roulantes. La taille de la salle3 permettait aux chaises roulantes d'évoluer avec entrain et en toute liberté.

Les contraintes corporelles créèrent un langage scénique où tout roule : les acteurs évoluaient sur la scène en chaises roulantes, non pas à cause de leur invalidité, mais parce que c'est ainsi que l'on se déplace d'un endroit à l'autre dans la cour du palais ou à l'intérieur du château. La chaise roulante est devenue un accessoire de scène : un carrosse royal avec un parasol surmonté de fleurs en plastique. Comme la scène shakespearienne vide – l'espace changeait de fonction au gré de ce qu'exigeait le texte et d'après les mouvements des chaises roulantes dans ce monde imaginaire.

Quand la pièce fut de nouveau représentée en 1984 et 1985, Tsipi Fischel, qui interprétait la belle Marianne, n'avait plus besoin de sa chaise dans la vie quotidienne, mais elle fut priée de s'asseoir dans son carrosse-chaise roulante. La table, le miroir, le château du monstre et le lit de noces de Marianne et du prince – tout cela roulait. "Tout roule", comme disait la chanson qui était le thème de la pièce.

On trouvera un exemple du mouvement roulant, comme partie intégrante du langage artistique, quand la Bête offre en cadeau à Marianne un miroir magique comme présent pour son anniversaire, pour qu'elle puisse voir son père et ses sœurs. Dans la pratique, un cadre vide avait été placé sur le devant de la chaise roulante de l'un des acteurs (depuis les poignées de ladite chaise jusqu'au-dessus des oreilles de l'acteur). Quand la belle Marianne désire se mirer dans le présent qu'elle a reçu et voir ainsi ce qui se passe dans sa famille, le miroir roule lentement dans sa direction et tourne autour d'elle (c'est-à-dire que l'acteur sur la chaise roulante s'approche en tenant le cadre vide).

Dans la critique qu'Elie Shay a écrite sur le spectacle du Khan, il fait valoir :

"Au lieu de s'évertuer à cacher les infirmités aux yeux des spectateurs, mieux vaut en faire un usage créatif. Le théâtre du mouvement ordinaire a l'habitude de travailler sur le corps de l'acteur. Ici, la chaise roulante, sorte de prolongement du corps, est la plate-forme principale. La mise en scène a travaillé sur une brillante intuition, mettant en relief les capacités de mobilité de la chaise roulante. L'intention originale était de créer un ballet, où les chaises roulantes seraient 'une sorte de métaphore du sentiment"'4.

**Modeler un kitsch gracieux**

Ce n'est pas seulement dans l'agencement de la salle que les choses changèrent. Traiter des amours entre un monstre et une belle jeune fille ébranle les fondements du beau et du laid. Les décors et accessoires de Françoise Coriat5 amplifient eux aussi cette démarche contestataire et mettent l'infirmité sous un jour différent. Les sœurs coquettes – Linda et Suzanne – portent de splendides robes de bal, avec des rubans de couleur dans les cheveux. Les autres accessoires de scène – le lit (palais du monstre), la table, le miroir, le masque du monstre, les ombrelles, les coussins, les éventails – sont foisonnants, bariolés et font même baroque et "kitsch". Les caractéristiques de la fantaisie et de la légende enchanteresse permettent de tout enjoliver, d'y ajouter des "paillettes" à foison, comme le souligna l'un des critiques6.

Au cours d’un entretien, Françoise Coriat me raconte que l'idée de départ de Moraly était d'habiller les chaises roulantes avec des robes à bouffants et des crinolines pour masquer totalement les roues. C'était afin que les personnages évoluent sur la scène de manière fluide et lisse, dans le flottement du tissu des robes. Dans la pratique, il était difficile de concrétiser cette idée, dit Coriat, car les crinolines s'empêtraient dans les roues et gênaient le mouvement.

Une des critiques publiées à l'époque disait :

"Le public a du mal à se séparer de la pièce, à la fin – du cirque laid et beau, du mélange entre le tortueux et le kitsch merveilleux dont seul le metteur en scène Jean-Bernard Moraly est capable. Des bouquets de rose en plastique et en papier, des chérubins grassouillets et des perles étincelantes, des costumes écarlates et violacés, beaucoup d'or dans les rêves d'une royauté jamais réalisée, le côté grandiose d'une opérette en yiddish"7.

Au cours d’une conversation en avril 2001, Françoise Coriat se vexe quand j'emploie le mot "kitsch". "Le kitsch est une imitation minable de quelque chose de beau", dit-elle, "ici pas question d'une imitation bon marché. J'ai pensé à cette époque, au 18ème siècle de Mme Leprince de Beaumont". Coriat, qui enseigne à l'Université Hébraïque la décoration théâtrale, est prête à accepter un compromis sur la surabondance des fioritures artistiques, en disant que c'est quelque chose qui rappelle le baroque français et sa transition vers le rococo. Dans une autre critique sur cette pièce, on lit :

"Moraly et ses sept acteurs infirmes ont réussi à échapper à beaucoup de pièges qui risquaient de les empêcher de monter une pièce sur la laideur, avec la participation d'acteurs au corps difforme ; mais l'esthétique, d'une part, et la vérité des acteurs, de l'autre, font que cette pièce n'est pas grotesque un seul instant"8.

**Subversion musicale**

Les chansons de *La Belle et la Bête* s'ajoutent aux moyens théâtraux qui sapent l'image mélancolique d'un homme infirme victime du sort. "La musique a été un liant pour tout le monde, elle a tenu *cela*", nous dit Moraly à propos de la composante musicale de *La Belle et la Bête*9 A l'ère du cinéma et de la télévision, affirme-t-il, seul le théâtre musical, la comédie musicale et l'opéra peuvent rendre au théâtre ses jours de gloire. Au cours de notre entretien, il souligne : "Personnellement, je pense que c'est ça, LE théâtre, il n'y a pas de théâtre sans musique …c'était comme ça en Grèce… tout texte… on le chantait". Entre les premières représentations de *La Belle et la Bête* à Alyn en 1981, et les reprises de 1984 et 1985, il avait écrit et mis en scène en 1982, au Théâtre du Khan à Jérusalem, *Gimpel le naïf*, comédie musicale basée sur le conte de Bashevis Singer, et *Strip* décrivant une troupe de *strip tease* forain.

En 1980, un groupe théâtral hiérosolymite avait monté, sur une mise en scène de Nafi Salah, la pièce *Le cercle vicieux* (*Maagal sagour*, en hébreu). Yehuda Moraly, qui habitait alors à Jérusalem le quartier Katamon, comme nouvel immigrant venu de France, assista aux répétitions et vit la pièce. Il fut grandement impressionné, et au terme de ce processus, il publia un article décrivant ce qu'il appelait une "nouvelle formule de théâtre politique". Dans son article, Moraly traitait du côté musical de cette pièce, et affirmait que l'aspect subversif et protestataire était exprimé notamment par la musique et par les trémolos orientaux qui choquaient les oreilles des Ashkénazes :

" *Maagal sagour* a été écrit à partir de chants des prisonniers, et pendant six mois, une actrice de La Mama, Elisabeth Swados, un professeur d'art dramatique de l'Université de Jérusalem, Joyce Miller, ont donné aux comédiens des cours de danse et de chant. Car la musique est aussi musique des corps, le groupe danse et se déplace suivant un ordre sévère qui reflète le rythme abrupt de la structure dessinée par Françoise Coriat-Bonneau, noire et blanche, au fond de la scène. Voici les chansons des prisonniers, voici la danse brutale des prisons. La musique joue aussi un rôle politique : les mélodies, la manière de chanter sont sépharades, dans un pays où les possédants sont ashkénazes sont au pouvoir et ne peuvent souffrir les trémolos marocains. Quand l'un des acteurs, les yeux fermés, dans l'extase, se met à moduler à l'orientale, le chant devient lui-même acte politique".

Dans *La Belle et la Bête* aussi, l'élément musical ébranle l'ordre du monde et joue un rôle politique et subversif. Le chant accentue l'écart entre les bornes corporelles concrètes – et la gaîté et la joie de vivre dans le monde imaginaire. Les acteurs sont radieux, ils dansent, chantent et inondent le public de sentiments déroutants.

**Jeu et esthétique théâtrale au théâtre communautaire**

Bien que Yehuda Moraly soit arrivé en Israël riche des apports de ses études à l'Ecole de théâtre et de mouvement de Jacques Lecoq, à Paris, et de son travail auprès du metteur en scène Antoine Vitez, il s'imprégna du climat social et des méthodes de travail du théâtre communautaire qu'il trouva à Jérusalem. Après la représentation du *Cercle vicieux*, il écrit : "Venu de la réalité – ce théâtre y retourne vite. Le théâtre de Katamon est un théâtre dialectique, qui à la fois exprime les conditions de vie des acteurs et les modifie en même temps".

Dans le théâtre communautaire, les acteurs ne sont pas des professionnels, et les locataires de l'Hôpital Alyn qui ont joué dans *La Belle et la Bête* ne l'étaient pas non plus. Moraly raconte qu'il n'a pas mis leur jeu en scène. "Ils faisaient ce qu'ils faisaient", témoigne-t-il. Selon lui, le texte rimé les aidait à dire le texte avec justesse.

Concernant la pièce de Nafi Salah *Le Cercle vicieux*, Moraly a écrit :

"Les acteurs ne jouent pas les personnages, ils les montrent, s'arrêtent de temps en temps, réfléchissent avec le public sur la conduite de tel ou tel. Le but avoué d'un tel théâtre n'est pas esthétique – mais politique. Il s'agit de modifier la réalité".

Shulamit Lev-Aladgem appelle cela "l'esthétique pragmatique" (« theatre that combines aesthetics with pragmatism ») ou le "théâtre rugueux" ("rough theatre") dont a parlé Peter Brook... Elle cite Brecht qui disait de l'acteur prolétaire que même s'il lui manque l'éclat du professionnel, il peut montrer un point de vue ou un éclairage surprenant par sa simplicité à propos d'une réalité sociale complexe. Cet acteur sait ce qu'est une injustice sociale parce qu'il en a fait personnellement l'expérience, et c'est pourquoi son cri sur la scène est authentique16.

"Le metteur en scène français Antoine Vitez a provoqué une révolution dans l'attitude vis-à-vis de l'acteur. Auparavant, le personnage était au centre et l'acteur était tenu de s'identifier avec lui. Chez Vitez, c'est l'acteur qui est au centre, et tout autour il y a une infinité de codes théâtraux possibles"17.

La recherche d'un code théâtral qui mette en lumière un personnage différent et le mode de mise en scène d'Antoine Vitez ont eu à mon avis une influence sur la création de *La Belle et la Bête* de Moraly. Les conceptions de Lecoq à propos du corps en mouvement sur la scène ont eu elles aussi un impact sur le mouvement des chaises roulantes.

Et ailleurs : "(Vitez) était attiré par tout ce qui n'est pas français : russe, grec, juif, polonais"18. Sur les traces de Vitez, Moraly a trouvé encore un "autre" (Another "other") et a choisi un groupe d'individus maintenus à l'écart – les infirmes. Il a mis l'accent sur le bagage culturel-humain-corporel des acteurs, d'un point de vue artistique et non thérapeutique, créant un code imprévu de l'infirmité.

"Antoine Vitez n'était pas seulement un metteur en scène novateur, en fait il a redécouvert le théâtre… Son traitement de l'art de la scène est un parallèle à l'art de Picasso dans la peinture abstraite. La grande révolution de l'art du 20ème siècle visait à démontrer que la pensée admise de l'homme blanc n'est rien d'autre que relative. Il y a des milliers de façons de peindre, et l'imitation de la réalité n'est que l'une d'entre elles. Il en est de même en musique. Dans la mise en scène, la révolution qui se produisit encore avant suggérait d'abandonner l'imitation de la réalité : Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Vsevolod Meyerhold. L'originalité de Vitez réside dans le transfert de la révolution sur l'acteur"19.

Yehuda Moraly pensait hors des sentiers battus et trouva la clé de la mise en scène de *La Belle et la Bête* : il combina la cinétique du corps au théâtre musical, le mouvement roulant à la légende universelle, le corps différent et la scène. Il comprit que l'imitation de la réalité "saine" n'est qu'une possibilité parmi d'autres, et que l'être humain sur une chaise roulante est capable de créer une poétique corporelle d'un autre genre, une poétique capable de créer un monde imaginaire, produisant une langue scénique qui a à la fois une valeur artistique et sociale.

Vers la fin des années 90 du 20ème siècle, il s'est produit en Israël une évolution sociale concernant la place des personnes handicapées dans la société. Le changement concerne l'apparition d'une conscience collective et d'une communauté d'handicapés qui se considèrent comme une minorité sociale ; en même temps, il y a eu un changement dans les politiques et dans la législation sur ce sujet20. Peut-être que la pièce *La Belle et la Bête* dans les années 80 a joué un rôle modeste dans les conceptions sur les handicapés. Dans notre entretien, Moraly fait valoir : "A la fin de l'histoire, il y a une phrase selon laquelle elle (la Bête) n'est peut-être pas devenue un Prince. Elle s'est peut-être tout simplement habituée". Dans les années 2011-2012, la comédie musicale *La Belle et la Bête* créée par Moraly en 1981 a été montée de nouveau. Cette fois, dans le cadre d'un projet commun du Département d'études théâtrales de l'Université Hébraïque et du Centre de vie autonome de l'association *Handicapés aujourd'hui*, à Jérusalem. Ont été ajoutées de nouvelles chansons écrites par Or Alter, sur une musique de Youval Brenner, qui a aussi assumé la direction musicale. C'est Smadar Cohen qui était chargée de la production ; Maya Yoggel de la chorégraphie ; Françoise Coriat des costumes, du maquillage et des accessoires ; mise en scène – Nira Moser. Direction artistique : Yehuda Moraly. Cette fois aussi, cette comédie musicale a enchanté le public et démontré que son attrait n'avait pas diminué. A ce jour, les producteurs espèrent réunir un budget qui permettra à la pièce de continuer "sa course" dans les années 2000.

Traduction : Yaïr Biran

Tiré d'une interview avec le Pr Moraly, le 26.1.2011, à l'Université Hébraןque de Jérusalem. Le sujet était la pièce *La Belle et la Bête*.

Pour la reprise au Théâtre du Khan à Jérusalem, en 1985, la chorégraphe Liora Miller coopéra avec Yehuda Moraly. Lors de la création à Alyn en 1981, il n'y avait pas de chorégraphe, et c'est Moraly qui créa la danse des chaises roulantes dans la grande salle de l'hôpital.

19,65 m sur 11,85 m. Ces dimensions incluent la scène sur laquelle le public était assis. Données fournies par Dorine Encel, responsable des Relations publiques de l'Hôpital Alyn (avec d'autres éléments fournis par l'hôpital le 28.4.2001).

Extrait d'un programme conservé par Noa Aharonov. Seuls dיéails fournis : Elie Shay, Kol Ha-Ir, 21.6.85.

Dans une conversation entre nous à l'Université Hébraןque, le 10.4.11, Françoise Coriat me confie qu'elle a créé les accessoires et les décors uniquement pour la représentation à Alyn, en 1981. Les décors et accessoires restés à Alyn disparurent, et pour les reprises de 1984 et 1985, les décors étaient de Nora Melnik, qui y ajouta les ombrelles des chaises roulantes.

Elie Shay, Kol Ha-Ir, 26.1.85.

Dans le dossier de presse de Noa Aharonov. Détails conservés : Sarit Fuchs, Maariv, sans date.

Trouvé dans le dossier de presse de Noa Aharonov. Seul détail qui subsiste sur la coupure de presse, le nom de l'auteur : Noémie Gal.

Extrait d'une interview avec le Pr Moraly, le 26.1.2011.

Interview avec le Pr Moraly, le 26.1.2011.

Jean-Bernard Moraly, "Katamon et le théâtre, Une nouvelle formule de Théâtre politique", Sillages N° 4 (printemps 1981 – Nissan 5741), page 120.

Id, ibid, p. 120.

C'est ainsi qu'il parle de la manière de jouer de Tsipi Fischel, qui incarnait la Belle Marianne, manière qui était par moments pleine d'emphase et de sentiment. Interview avec le Pr Moraly, le 26.1.2011.

Jean-Bernard Moraly, "Katamon et le théâtre…", p. 121.

Shulamit Lev-Aladgem, "Figurants sur le devant de la scène – protestation, fête et subversion dans le théâtre de quartier" (article en hébreu), Haïfa, Editions de l'Université de Haןïa, 2010 ; p. 23.

Id., ibid., p. 18.

Yehuda Moraly, "Antoine Vitez – une révolution copernicienne au théâtre" (hébreu), Bama 120 (1990), p. 62.

Ibid., p. 58.

Ibid., pp. 61-62.

En 1998, la Knesset a voté la *Loi sur l’égalité des droits pour les personnes handicapées,* *5758-1998*. Parmi ses objectifs, exposés au paragraphe 2 : "Cette loi vise à protéger la dignité et la liberté de toute personne handicapée, en consolidant ses droits à une participation égalitaire et active dans la vie sociale sous tous ses aspects, comme de répondre à ses besoins spécifiques d'une façon qui lui permettra une existence la plus autonome possible, dans l'intimité et le respect, et dans l'expression maximale de ses capacités.

On trouvera d'autres précisions sur le changement social et la lutte des handicapés en Israël chez : Saguit Mor, *"Vers une radicalisation des allocations d'handicap total – dilemmes d'une lutte pour le changement social"* (hébreu), Hיatsama bamishpat, 91, 2008, pp. 91-157. Et aussi : Hila Rimon-Greenspan, "Disability Politics in Israel : Civil Society, Advocacy, and Contentious Politics", Disability Studies Quarterly, Vol. 27m Nr 4 (2007), pp. 1-14.

**Jacques Bonnaure**

**YEHUDA MORALY : L’ŒUVRE IMPOSSIBLE**

**A paraître en octobre 2013, chez Metropolis.com, *L'esprit des lettres*.**

On pourrait appeler cela le syndrome de Frenhofer. Dans sa nouvelle *Le chef d’œuvre* *inconnu*, Balzac imagine en effet que Nicolas Poussin aurait rencontré un peintre qui l’aurait invité à admirer ses tableaux, mais en cache un, encore inachevé. Cette *Belle Noiseuse*, doit être son chef d’œuvre. Lorsque Poussin découvre enfin le tableau, il n’y voit qu’un amas informe de couleurs. Frenhofer ne pouvant arriver à le terminer, le détruit et se suicide. Yehuda Moraly évoque ainsi un certain nombre de projets artistiques inaboutis, depuis le Livre de Stéphane Mallarmé jusqu’à l’opéra biblique d’Arnold Schœnberg *Moses und Aron* et émet l’hypothèse, d’ailleurs vérifiée chez Mallarmé et Schœnberg que « l’œuvre impossible » d’un artiste constitue le centre de son œuvre, sa clé. Il se propose ainsi de suivre à la trace l’élaboration et l’échec du projet et de le confronter avec les œuvres abouties « pour montrer comment le projet inachevé éclaire le sens du reste de l’œuvre – en excluant évidemment les inachèvements conjoncturels comme *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, interrompu par la mort subite du romancier.

L’ouvrage de Yehuda Moraly fonde sa réflexion sur trois projets inaboutis de trois auteurs sur lesquels il a déjà beaucoup travaillé et qui ont accompagné toute sa vie intellectuelle : Paul Claudel qui n’a jamais réalisé la quatrième pièce qu’il avait envisagé d’ajouter à la Trilogie des *Coûfontaine*; Jean Genet qui a travaillé pendant près de vingt ans sur un projet intitulé *La Mort*; Federico Fellini enfin avec son *Viaggio di G. Mastorna*, ce film sans cesse ajourné et jamais tourné. Les trois études seront menées selon une méthode identique.

« Ma démarche sera, pour les trois projets, identique. J’essaierai d’abord de reconstituer, à l’aide de brouillons, de témoignages, les différents états du projet inabouti. Cette reconstitution nous rend témoins du processus de la création elle-même, du début de l’idée à son développement, aux différentes versions que le projet connaît, jusqu’à son abandon, ou parfois, ses abandons, puisque l’auteur peut revenir au projet, sous une autre manière, et à nouveau l’abandonner.  
Il s’agira ensuite de repérer dans l’œuvre les échos immédiats du projet, la reprise de certaines images, de thèmes. Enfin, et c’est là le plus difficile, j’essaierai de faire un lien entre le projet abandonné et l’ensemble de l’œuvre qui s’en trouvera éclairée d’une manière nouvelle ».

**Paul Claudel.**

On sait que la Trilogie claudélienne (*L’Otage*, *Le Pain dur*, *Le Père humilié*) évoque l’histoire d’une famille à travers le XIXè siècle, depuis le règne de Napoléon jusqu’à la fin du siècle, à l’époque où le neveu du pape est l’amant d’une merveilleuse Juive aveugle (cécité symbolique représentant l’obstination des Juifs à ne pas voir Dieu en Jésus-Christ). Pour Claudel, l’histoire ne s’arrêtait pas là.

« Dans ma pensée, écrit-il, ce drame [Le Père humilié] n’épuisait pas d’ailleurs la destinée d’une lignée représentative. J’attendais de l’inspiration le cadeau d’un quatrième et dernier événement. Les puissances capricieuses qui président au travers des générations au développement, qu’il s’agisse de réalité ou de fiction, depuis le germe jusqu’à la conséquence, de l’action humaine, me l’ont refusé. Bien des fois, et une fois surtout à la Guadeloupe au cours d’une nuit de déluge qui succédait à un effroyable cyclone, je me suis cru en possession d’une idée. Avec le jour, elle m’a fui. » (Introduction aux représentations du *Père humilié*, 1946).

Dans la pensée religieuse claudélienne, il existe une équivalence du Bien et du Mal, qui sont les deux pôles sur lesquels repose la Grâce. Il semblerait que Claudel ait imaginé un dialogue entre Pensée, la Juive aveugle mourante, et sa fille Sarah, devenue religieuse. Ce dialogue aurait montré l’impossible dialogue entre les deux religions, celle du Bien (le christianisme) et celle du Mal (le Judaïsme) étant entendu que le Judaïsme joue un rôle dialectique en vertu d’un principe de coïncidence des contraires. Le Mal est également béni en ce qu’il est un appel vers le Bien.

Lorque la danseuse Ida Rubinstein fait demander à Claudel le texte d’un spectacle qu’elle mettrait en scène à l’Opéra de Paris, il commence par refuser puis rédige *La Sagesse ou la* *Parabole du Festin* (d’après le livre des Proverbes et les évangiles de Luc et Mathieu), reprise d’un texte déjà rédigé lors de son séjour au Japon. Ce spectacle pour lequel Darius Milhaud a composé une musique ne sera pas donné en version scénique par la commanditaire, pas plus que *l’Histoire de Tobie et de Sara*, également proposée par Ida Rubinstein sur une musique de Stravinsky ni la *Danse des morts* (d’après Ezechiel) dont Honegger composera la musique. Ces œuvres seront inégalement achevées. Seule la *Danse des morts* a effectué une carrière au concert et au disque. En revanche, un autre projet d’Ida Rubinstein, qui aurait constitué l’un des éléments de cette Tétralogie du Mal, aura été mené à bien, *Jeanne d’Arc au bûcher*, créé avec succès en 1938 à l’Opéra de Paris avec la musique d’Honegger. Etrangement, les trois projets bibliques, qui auraient pu rapprocher les écritures juives et chrétiennes, ont été abandonnés. Seul aura été monté celui qui se fondait sur la mythologie historique française. Cet échec est plus longuement évoqué dans un autre ouvrage de Yehuda Moraly, *Claudel metteur en scène* (1). Le cas de *Tête d’or* est plus complexe. La première version de la pièce date de 1889. Dans la mesure où non seulement l’œuvre n’est pas inachevée mais au contraire a été réécrite trois fois. C’est la dernière mouture qui nous intéresse ici.  
Que raconte *Tête d’Or*, ce drame à la fois fulgurant et obscur, écrit par un jeune homme de vingt ans ? Tout commence par le sublime monologue de Cébès, constatant l’absurde de toute chose. Simon Agnel, un paysan est possédé par une force mystérieuse. Le deuxième acte nous le montre devenu Tête d’or, un général prestigieux ayant rendu à son pays épuisé, la force de combattre. Revenu victorieux de la guerre, il tue le vieux roi David pour prendre sa place et chasse sa fille, la Princesse. Au troisième acte, les armées de Tête d’Or sont arrivées au sommet du Caucase. Là, elles vont être vaincues. La Princesse errante, est crucifiée par le Déserteur, un ancien cuisinier du Palais. Tête d’Or mourant a encore la force de délivrer la Princesse et de la couronner.   
La pièce évoque un héros imaginaire qui, devenu général, rend le courage à son peuple, tue le Roi David son adversaire, chasse sa fille, qui est torturée par un cuisinier du Palais. Avant de mourir, Tête d’or libère la Princesse. Ce long drame véhicule de nombreux mythes, de nombreuses considérations philosophiques et politiques bien ancrées dans les mentalités françaises de la fin du siècle. Tête d’or, par certains aspects, est un héros barrésien, nietzschéen également, farouche, énergique, individualiste, antisémite et anti-démocrate. Mais il n’échappera à personne que les lectures bibliques du jeune converti n’ont pas été inutiles. Les correspondances ne manquent pas entre Tête d’or et Saül. Un demi-siècle plus tard, les correspondances sont tout autres. Tête d’or, c’est Hitler. Lorsque Jean-Louis Barrault lui demande l’autorisation de monter la pièce en 1943, il refuse, vraisemblablement pour éviter de justifier le nazisme. Il va donc réorienter le sens de la pièce, non en refusant tout parallèle entre les deux « conquérants » mais en en tirant une leçon de sagesse politique et un message religieux. Le désir de conquête de tous les conquérants n’est que le double d’une réalité supérieure, le désir de l’absolu. Ce désir d’absolu, seule la Princesse, devenue l’Église catholique, pourra le satisfaire.

De ces réflexions va sortir un nouveau texte, jamais achevé. Dans cette pièce inachevée, on *répète* *Tête d’or*, des prisonniers d’un stalag répètent la pièce, sous la direction d’un metteur en scène au nom araméen, Simon Bar Yona. Claudel semble avoir hésité entre le Stalag et le camp de concentration, comme en témoigne une lettre à Honegger et comme l’évoque une phrase de Pierre Brunel, dans un article de la *Revue des Lettres Modernes* en 1965 : « Oui, qui sait s’il ne fallait l’effrayante pression des camps et ces gens littéralement fourrés, enfoncés, pétris l’un dans l’autre pour que cède la surface, l’enveloppe qui les séparait et que l’âme, enfin, devienne accessible à l’âme. »

Cette nouvelle version bute essentiellement sur la distribution du rôle de la Princesse susceptible d’être joué à la fois par un garçon de café juif et par Simon Bar Yona (le fils de la colombe = le Christ). Ce problème provoque une sorte de court-circuit métaphysique et le projet sera abandonné dès 1950.

On répète *Tête d‘or*, comme le volet manquant de la tétralogie des *Coûfontaine*, comme les volets inaboutis de la « Tétralogie du Mal » posent le problème, crucial chez Claudel de son rapport au judaïsme. L’auteur avait été dans sa jeunesse d’un antisémitisme extrême. Il évolua à partir des années trente avant de témoigner d’une rare compassion pour les victimes du nazisme, même avant la Guerre. Par la suite, il se réjouira de la création d’Israël. Reste que, même s’il pense qu’il existe un point où les contraires se fondent et s’abolissent, il n’a pas pu aller jusqu’au terme des œuvres qui auraient manifesté cette fusion.

**Jean Genet.**

Pendant une vingtaine d’années, Genet a poursuivi un projet jamais abouti, *La Mort*. Sartre l’évoque dans son *Saint Genet comédien et martyr* et Genet en publie même des *Fragments*. En dépit de l’inachèvement, cette œuvre, en quelque sorte une réponse à Sartre, irriguera sa production ultérieure. Ces *Fragments* sont au nombre de trois. *Fragments d’un discours*, *Le Prétexte*, *Fragments d’un second discours*. Le deuxième a pour objet l’impossibilité progressive de la création, une condamnation au silence liée à un « prétexte », sa liaison avec un jeune amant. Chez Genet, l’homosexualité est souvent liée à une rêverie funèbre et un désir d’anéantissement, qui se réalisera à l’intérieur même du texte inabouti, que Genet s’est refusé à montrer et qui ne sera pas retenu dans l’édition de ses œuvres complètes. On retrouvera cependant des préoccupations identiques dans divers textes ultérieurs, un brouillon intitulé *Les Folles*. La correspondance avec son agent et traducteur Bernard Frechtman montre souvent la pénible confrontation avec cette œuvre projetée qu’il envisage maintenant comme un diptyque intitulé *La Mort* composé d’un texte en prose et d’un cycle de sept pièces. Un autre texte, *Peur de mourir*, se rattache au même réseau thématique, évoquant l’autodestruction de l’œuvre, qui devrait emporter son créateur dans ce que Yehuda Moraly qualifie d’apothéose-chaos. Si le projet de *La Mort* n’a pas été réalisé en tant que tel, ne se serait-il pas infusé dans l’œuvre réelle, les quatre pièces d’un côté (*Les Bonnes*, *Le Balcon*, *Les Nègres*, *Les Paravents*), les divers écrits politiques ou théoriques d’un autre, composant d’un certaine manière ce double Traité du Bien et du Beau, double critique radicale de la morale et de l’esthétique aboutissant, en une somptueuse *coincidentia oppositorum*, à une abolition des frontières entre les principes contraires du Mal et du Bien, du Laid et du Beau.

**Federico Fellini.**

Le thème de l’impuissance créatrice était déjà présent chez Fellini dans *8 ½*. Quelques années plus tard, le cinéaste réalise un scénario et prépare un nouveau film (*Viaggio di G.Mastorna*). Alors que tout est prêt pour le tournage, il abandonne le projet, dont le scénario a cependant été publié en 1995, après sa mort. Il existe certainement des causes conjoncturelles à cet abandon, dissensions entre Fellini et le producteur De Laurentis, maladie du cinéaste. Ce *Viaggio* évoque l’itinéraire d’un violoncelliste qui, à travers divers épisodes, s’éloignerait de l’Enfer pour atteindre une sorte de paradis de l’indifférence, à travers des décors étranges, parmi des créatures irréelles. Yehuda Moraly montre sans difficulté comment divers éléments de ce scénario plusieurs fois remis se retrouvent dans d’autres films, *Toby Dammit* (1968), *Ginger et Fred* (1985), *La Voce della Luna* (1990) ainsi que le court-métrage *Fellini, a director’s notebook* (1969), tourné pour une chaîne de télévision américaine, et à un moindre degré (un décor, un élément narratif) dans *Roma*, *Prova d’orchestra* ou *La Citta delle donne*. Au-delà des ressemblances, ces films jalonnent l’itinéraire spirituel de Fellini, qui se libère progressivement de la tutelle de l’Eglise et envisage un Au-delà différent de celui que la tradition catholique lui a proposé (de ce point de vue, il se rapproche de Genet qui envisageait un Au-delà particulier où se confondraient dans la mort les valeurs contraires. Chez le cinéaste italien, cette abolition/confusion de contraires se fait au prix d’une sorte d’au-delà du bien et du mal et d’une indifférenciation finale des valeurs.

Comme chez Claudel, comme chez Genet, au moment où il va dire une chose essentielle, et figurer l’abolition des frontières entre judaïsme et christianisme, entre Bien et Mal, entre Ici-Bas et Au-delà, le créateur s’arrête, comme frappé de paralysie.

La remarque est en fait de première importance, par ce qu’elle nous découvre sur les mécanismes de la création. Toutefois, Yehuda Moraly ne se limite pas à étudier deux auteurs et un cinéaste qui l’auront accompagné pendant toute sa vie. Comme il le note dans sa conclusion, « les trois sujets qui ont été traités dans ce texte ne l’ont été qu’à titre d’exemple. Il faudrait étendre ce début de recherche à un cadre plus vaste, idéalement collectif et interdisciplinaire : musique, poésie, art, philosophie ». Et de convoquer le mythe d’Orphée : s’il regarde Eurydice enlevée aux Enfers et comprend la cause profonde de son art. Dans une légende chinoise, un peintre s’épuise à peindre un dragon, qu’il finit par réduire à une ligne sur la page blanche. Il a peint non le dragon mais son essence. Encore cette ligne est-elle de trop car le point limite de l’art c’est le néant.

A travers les trois études sur Claudel, Genet et Fellini se profile donc, en filigrane, une théorie tragique de la création.

**1.** PUFC, 1998, pp.191-255.

**Marcel Dubois**

***Compte-rendu de Claudel, metteur en scène La frontière entre les deux mondes* *Presses universitaires franc-comtoises, 1998.***

Tout au long des années 50, à l'époque où la collaboration de Paul Claudel et de l'acteur Jean-Louis Barrault a été la plus fructueuse et la plus brillante, le comédien français a bien voulu honorer de son amitié bienveillante et fidèle la communauté dominicaine de Saulchoir, alors couvent d'études de la Province de France. Le souriant responsable de ce lieu tout à fait particulier était l'un des étudiants du studium, aujourd'hui décédé, le Père Jacques Laval. Par sa singulière ouverture d'esprit et par une admirable sensibilité à toutes les formes de l'expérience artistique, le Père Laval apportait une dimension originale à la rigueur scolastique de notre formation. Reprenant ici un des jeux de mots dont il avait le secret, je dirai qu'il était habité par le souci d'introduire « la clé des chants » dans notre univers quelque peu austère et abstrait. Ceci nous a valu aussi bien des concours conventuels de poésie que des expériences artistiques exceptionnelles : expositions de peintres contemporains, concerts de quatuors classiques, lectures ou conférences sur le théâtre. Je me souviens en particulier d'une lecture intégrale de la *Phèdre* de Racine où Jean-Louis Barrault jouait et mimait tous les rôles, nous faisant découvrir les secrets de la langue et de la dramaturgie de Racine. C'est à l'occasion de ces rencontres que j'ai entendu de la part de Jean-Louis Barrault, cette étonnante déclaration : « Mon maître Paul Claudel ». Il y avait dans le ton simple et péremptoire de cette affirmation à la fois la marque d'une affectueuse gratitude et d'une connivence professionnelle. Certes, la fréquentation de l'oeuvre de Claudel, la lecture de son *Journal* et des *Mémoires improvisés* m'avaient introduit à la découverte de son génie, mais je dois avouer que les travaux et le livre récent de Yehuda Moraly m'ont aidé à en découvrir l'ampleur et la profondeur. La mise en scène, par Claudel lui-même, du verbe prophétique qui inspire son oeuvre, révèle en effet une capacité toujours jaillissante et inépuisablement renouvelée d'accueillir, d'expliciter, de préciser l'intuition originelle. En 1935, alors qu'il travaillait, dans l'enthousiasme, pour Ida Rubinstein, à la rédaction de *La Sagesse*, il confie dans une lettre à sa fille Reine :

J'ai toutes sortes d'idées de mimique et je crois que je vais me faire professeur de cet art. Ce sera un nouvel avatar du vieux Protée.

Le mime est en effet une des capacités de son génie. Mais il aurait pu dire la même chose de son intérêt pour la mise en scène. C'est aussi un avatar de son génie protéiforme. Yehuda Moraly entreprend de saisir Paul Claudel « en acte de créer » non seulement une oeuvre écrite mais un drame à travers les entremêlements d'une aventure humaine dont l'ultime signification est divine. C'est pourquoi, explique l'auteur :

Chez Claudel, une idée de mise en scène, jaillie à l'occasion de la réalisation d'une pièce, provoque l'écriture d'un nouveau texte. Seul le rêve scénique permet de comprendre la genèse du texte théâtral.

Comme l'a dit excellemment un des recenseurs qui a accueilli le livre de Yehuda Moraly dans le Bulletin de la Société Paul Claudel :

Nous sommes loin d'un auteur qui émaillerait son expérience de la mise en scène de conseils ponctuels sur la manière de jouer ses oeuvres.... Le dessein de Claudel « metteur en scène » se confond avec celui de Claudel poète.

A ce titre, le livre de Yehuda Moraly, nous introduit à un regard décidément nouveau. Il se propose en effet comme une véritable encyclopédie, historique et littéraire tout ensemble sur le programme et l'intention de « Paul Claudel, homme de théâtre ». Il sera désormais impossible de jouer, de citer ou de commenter le théâtre de Claudel sans se référer à cette exégèse fondamentale.

Ainsi, dans le livre de Yehuda Moraly, Claudel apparaît-il d'abord non comme un homme de lettres mais comme un « prophète sur qui l'esprit est tombé. » Ce poète-ambassadeur que Claudel lui-même définissait comme « un homme qui est professionnellement hors de tout » et dont le domicile « est de n'être pas chez lui », Yehuda Moraly essaie de le traquer, de légation en consulat, de consulat en ambassade, de découverte en découverte. Sa vocation diplomatique lui donne l'obligation de parcourir l'univers et il enregistre à chaque étape nouvelle des expériences qui enrichissent sa vision du monde et de la destinée humaine :

Tant d'oeuvres diverses l'ont reçu et tant de gens disparates l'ont accueilli !

Le livre de Yehuda Moraly fait le bilan de ces multiples découvertes. Ainsi permet-il de reconnaître certains de ceux avec qui Claudel a collaboré et qui ont partagé ses intuitions. C'est d'abord le musicien Darius Milhaud, un ami, qu'il emmène avec lui comme secrétaire lorsqu'il est nommé à Rio. C'est en connivence avec lui qu'il entreprend ses premières recherches sur l'accord entre la musique et le texte dans la mise en scène de l'oeuvre théâtrale. Ce sera, plus tard, dans la même ligne, en Belgique, la fructueuse rencontre avec les *Choeurs* *Renaudins* et l'oeuvre de Paul Collaer et de Madeleine Renaud-Thévenet. Ce sera, enfin, *La Danse des morts* et *Le Livre de Christophe Colomb*, la collaboration avec Arthur Honegger qui comble les désirs de Claudel. On découvre dans le même milieu théâtral, les personnalités féminines qui entouraient ou encourageaient Claudel. Et d'abord celle que Claudel appelait Margotine ou la Fée rouge, la décoratrice. Yehuda Moraly a publié les maquettes de plusieurs de ses projets pour *La Sagesse*. On retrouve maintes traces de cette présence affectueuse et fidèle, tantôt rayonnante et tantôt douloureuse, toujours accueillie comme un réconfort, tout au long de la vie de Claudel. On découvre aussi Eve Francis, dont Claudel appréciait le style prosodique de la lecture de ses textes, l'actrice Carmen Duparc en qui il reconnaissait une exceptionnelle interprète du difficile rôle de Mara. Rappelant ces vivantes présences, je ne puis que souligner avec insistance, la manière respectueuse et délicate avec laquelle Yehuda Moraly évoque la personnalité d'Ida Rubinstein, la « Princesse lointaine » dont il avait pressenti la noble et haute figure, tant dans ses rôles au théâtre que dans le témoignage de sa vie antérieure. Une contemplative farouchement solitaire dans le monde du spectacle. Ayant eu le privilège de l'approcher quand elle fréquentait le Saulchoir, je ne puis que confirmer son jugement. C'est elle, d'ailleurs, qui aidera Claudel à définir la mise en scène comme un « un art à trois visages ». C'est en effet la mystérieuse synthèse entre la poésie, la musique et la danse que Claudel cherchera inlassablement à réaliser.

Il n'est nullement étonnant, dés lors, qu'en dépit du titre donné à l'ouvrage*, Claudel metteur en scène*, la première partie du volume soit consacrée à « Claudel chorégraphe ». On y lit en particulier une analyse assez détaillée de *L'Homme et son désir*, un ballet écrit par Claudel et Milhaud pour Nijinsky, sous l'influence du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, par les ballets russes de Diaghilev qui avaient littéralement enthousiasmé le poète français (Nijinski, qui avait tragiquement sombré dans la folie, ne dansera jamais ce ballet).

Yehuda Moraly rapporte à ce sujet le travail du « petit groupe » de Pétropolis qui est demeuré pour Claudel un modèle qu'il a longtemps rêvé de reproduire. Dans le calme d'une petite cité résidentielle, Claudel le poète, Darius Milhaud le musicien, Audrey Parr la dessinatrice des décors et des costumes, travaillent ensemble à la réalisation du drame plastique dont le danseur sera la vedette.... En 1935 Claudel rêvait encore à une telle réunion de talents, souhaitant y associer Ida Rubinstein... Ce projet n'a jamais pu se réaliser. Yehuda Moraly souligne d'autre part, ce qui est métaphysiquement plus important, que *L'Homme et son désir* est en fait un projet de théâtre total et que dans un sens c'est déjà *Le Soulier de Satin*. Il fait remarquer avec beaucoup de justesse que Claudel est revenu sans cesse dans son oeuvre, sous diverses formes et à divers plans, sur la tragédie qui a partagé sa vie à Fou-Chéou, et plus profondément sur le drame de l'amour impossible. *L'Homme et son désir*, *L'Ours et la lune*, *La Femme et son ombre* sont inspirés d'un conte chinois, *La Lanterne aux deux pivoines*, que Claudel a connu très tôt (1909) et qu'il n'a publié qu'en 1942. Le personnage principal est le fantôme d'une femme morte, qui vient dans la nuit séduire un jeune homme. Cette figure est le fantôme de la femme absente, défunte, enfuie ou disparue, elle est le symbole de toutes les femmes, désirées ou absentes dont Claudel a eu le désir.

Toute l'oeuvre de Claudel, toute sa correspondance, tout son théâtre, en particulier *Le Soulier de satin* et *Le Partage de Midi*, nous ont dit et redit que cette présence d'une femme aimée, qu'il s'agisse de Rosalie Vetch, d'Audrey Parr ou d'Eve Francis, d'Ysé ou de Prouhèze, demeure dans la mémoire de son coeur terriblement vivante. Il n'arrive jamais à s'en débarrasser, même si dans le cas de la « Fée rouge », ce lien affectif s'est peu à peu transcendé en lien spirituel.

Mais si impérieux et si absolu qu'il soit, l'amour de l'homme et de la femme n'est pas la seule révélation de cet attrait pour le bonheur, il n'est pas la seule expérience de la brûlure qui blesse inexorablement le coeur de l'homme. C'est la même impatience de l'absolu qui frappe le coeur de tous les interpellés, Tête d'Or, Jeanne d'Arc, Christophe Colomb. C'est cette nostalgie du départ, cette même impatience obstinée qui le fait partir pour l'Ouest inconnu et mystérieux. Son aventure devient celle de tout homme que le monde ne satisfait pas. L'Amérique devient une image de l'autre monde. L'appel du Nouveau monde est l'appel de l'Autre monde.

Nous touchons ici la signification la plus profonde du sous-titre mystérieux que Yehuda Moraly a donné à son livre : « La frontière entre les deux mondes ». L'ultime frontière, c'est celle qui unit et sépare à la fois le théâtre et son message, le signifiant et le signifié. Ce que la mise en scène doit faire percevoir à travers le spectacle, c'est l'Au-delà qui est le seul vrai, le réel apparent, lui, n'est que le double, une ombre de la réalité spirituelle. A la frontière entre les deux mondes, le poète-voyant explique par une mise en scène distancée du réel, les signes de l'Au-delà. Le personnage de l'Explicateur équivaut à la présence, sur la scène, de Claudel lui-même. A peine déguisé, le poète, à la frontière entre les deux mondes, nous explique le sens de la Création. La fonction du théâtre et de l'art est fondamentalement pédagogique.

Certes, il y a du mal dans le monde. Tout le théâtre de Claudel s'ouvre sur une sorte de scandale et de stupeur devant la souffrance. Violaine est recluse, aveugle et lépreuse. Jeanne d'Arc est livrée aux flammes, Christophe Colomb achève sa vie dans un absolu délaissement, la misère et le dénuement. L'amour même est payé par la souffrance et la douleur. Prouhèze sait que son amour est une épée à travers le coeur de Rodrigue. Le glaive de Tristan sépare Ysé et Mesa. Parmi le désert des âmes, à travers la misère et la cruauté du monde, fondant son espérance sur la parole de Dieu, Claudel entreprend une glorification du Mal. Celui-ci est vaincu par l'Amour et le Sacrifice. Le Mal est nécessaire au Bien.

Sans la souffrance, il n'y aurait pas de charité.

Ayant traduit Eschyle, Claudel a été frappé par la cohérence à la fois historique et métaphysique de sa tétralogie. Yehuda Moraly utilise le même mot pour rendre compte de ce qu'il appelle la tétralogie du Mal. Il pense de même, avec raison qu'on peut résumer sous ce thème unique plusieurs pièces de Claudel. Il en voit le modèle le plus achevé dans la série des textes que Claudel a écrits entre 1934 et 1938 pour Ida Rubinstein : *La Sagesse ou la Parabole du festin, Jeanne d'Arc au bûcher*, *L'Histoire de Tobie et de Sara* et *La Danse des morts*. Ecrites les unes à la suite des autres, les quatre oeuvres ont le même thème. Il s'agit toujours de justes dont les souffrances sont données en spectacle. Tout commence par le chaos. L'absurde règne. Tout finira à la fin par un chant en choeur des élus, un « sanglot dans l'émerveillement », c'est-à-dire, à la fin des temps, la compréhension du plan divin. Le sacrifice répare le monde. Il élève du niveau terrestre au niveau céleste. Eclate alors le choeur final, le choeur du monde à venir, que tous, juifs et chrétiens voient comme un choeur de louange, le multiple s'unissant dans la reconnaissance du Créateur. Le Temple détruit est devenu le Temple futur dans le monde à venir. Claudel, et Yehuda Moraly après lui, évoque la possibilité de présenter ces quatre pièces, ensemble, dans un même spectacle, car elles délivrent le même message. C'est d'ailleurs le mouvement même de l'aventure personnelle et de la théologie de Claudel, dont une autre tétralogie, celle des quatre journées du *Soulier de Satin* et de la confession du *Partage de midi*. Il est une tétralogie qui n'est pas terminée et qui demeure ouverte comme « une carrière ouverte à la rêverie », c'est celle qui va de *L'Otage* au *Pain dur* et au *Père humilié*. Quel est le destin de l'enfant de Pensée de Coufontaine ?

On sait que malgré son rêve et son désir, Claudel n'a pas reçu l'accord de ce qu'il appelle son conseil intérieur. On pressent d'ailleurs et on partage l'attente du dénouement que souhaiterait Yehuda Moraly : « Un Christ recouronnant le Judaïsme crucifié. »

Le lecteur chrétien de ce beau livre ne peut que reconnaître la fidélité de l'auteur au message de son modèle et de son maître. On retrouve dans ce volume la même espérance et le même enthousiasme qui entraînaient Claudel des misères du temps, à L'Alleluia du Royaume, du chaos de ce monde à l'apothéose du monde futur, des épreuves du temps à la paix de l'éternité. Yehuda Moraly, homme de théâtre et philosophe est un fidèle témoin de la certitude toute biblique qui animait Claudel. Pour ma part, j'y ajouterais simplement ce verset de Saint-Paul aux Philippiens, qui résume si bien le mystère de la souffrance et de la Croix :

Le connaître, Lui, la puissance de Sa Résurrection, la participation à Ses souffrances, Lui ressembler dans Sa mort dans l'espoir de parvenir à la Résurrection des morts. (Phil 3, 10)

J'ai commencé ces quelques lignes en rappelant la gratitude de Jean-Louis Barrault, metteur en scène, à l'égard de Paul Claudel, metteur en scène. C'est au même témoin que je ferai appel pour conclure cette recension. On se souvient de l'amère déception que fut pour Claudel la conclusion négative de sa retraite à Ligugé. Il a trouvé une consolation et un service de Dieu dans le théâtre et la poésie. C'est ainsi qu'il a réalisé un rôle de serviteur et de témoin. Ceci nous aide à percevoir quelque peu le rôle et la vocation de Yehuda Moraly, metteur en scène et homme de théâtre. Le meilleur traducteur allemand de Claudel, le cardinal Urs von Balthasar, a écrit un admirable commentaire patriotistique qu'il intitulait *Liturgie cosmique*. Ce titre traduit adéquatement le propos de *Claudel, metteur en scène*. Une anecdocte dont les protagonistes sont réunis à présent « sous les ailes de la Shekhinah » nous aidera à le comprendre. Louis Jouvet, le grand homme de théâtre, est mort en 1950. C'est le Père Jacques Laval qui a célébré, en l'église Saint-Sulpice, à Paris, la messe de ses funérailles. Jean-Louis Barrault y assistait avec une intensité toute particulière. A la fin de la cérémonie, il a simplement dit au Père Laval : « En vous regardant célébrer la messe, je pensais : "C'est cela que j'aurais dû être." » Cette brève remarque peut nous aider à comprendre le rôle quasi-religieux de tout metteur en scène : être intermédiaire de la Parole, cérémoniaire de la liturgie cosmique. N'est-ce pas le rêve secret de Yehuda Moraly ? Souhaitons-lui d'y être fidèle Lettre de Paul Claudel à sa fille Reine du 4 mai 1935, citée dans Jacques Depaulis, *Paul Claudel et Ida Rubinstein*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Besançon, 1994, p.49.

Yehuda Moraly, *Claudel metteur en scène, la frontière entre les deux mondes*, Annales littéraires de l'université de Besançon, p. 338, note 34.

Jacques Parsi, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, n° 154-155, p. 21.

Paul Claudel, *Un dernier salut à Arthur Rimbaud*, Oeuvres en prose, Gallimard, Paris, 1975, p. 521.

Paul Claudel, "Offertoire" dans *La Messe là-bas*, *Oeuvre poétique*, Gallimard, Paris, 1957, p. 497.

*Idem*.

*Idem*.

Paul Claudel, *L'histoire de Tobie et de Sara*, première version, *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1965, p. 1544.

Yehuda Moraly, *Claudel metteur en scène,* op. cit., p. 312.

**CHARLOTTE SZLOVAK**

**MORALY, MULTIPLE, UNIQUE**

J’ai connu plusieurs Moraly, je parle de celui qui s’est appelé Jean-Bernard, puis Yehuda : Janus à facettes, comédien, metteur en scène, écrivain, dramaturge, théoricien, professeur, érudit, comique et tragique, fou et raisonnable, exubérant et accablé, hyperactif et paresseux, beau et laid, sérieux et futile, généreux et économe, frivole et grave, religieux et superstitieux, drôle, déroutant, provocateur, charmant, irremplaçable.

Nous nous sommes rencontrés en 1969, au Théâtre de la Cité universitaire à Paris, acteurs – c’est beaucoup dire - d’une pièce de Paul Claudel,  *La Sagesse ou la Parabole du festin*, que devait diriger Victor Garcia, prodige du théâtre venu d’Argentine. Une vingtaine de jeunes gens (le chœur), nus sous quelques drapés, psalmodiaient le texte, accompagnés de tirs de mitraillette et de hurlements de sirènes de police, traînant et poussant à travers le plateau la carcasse d’un chalut portugais, les pieds, les mains et le reste du corps hérissés d’échardes.

Victor Garcia aurait aimé retirer les planches sous nos pieds, et nous laisser choir dans le vide.

À défaut, il évitait systématiquement les répétitions, y déléguant quelques subalternes.  On disait qu’il passait ses nuits à arpenter en pleurant les rues de Montparnasse. Il réapparut à 36 h de la première, et, après avoir embrassé chacun sur la bouche, reprit tout en main au cours d’une répétition ininterrompue de jour comme de nuit. Il ne fait aucun doute que cette entrée en matière théâtrale convenait à merveille au tempérament exalté de Jean-Bernard.

L’été qui suivit, Jean-Bernard me rejoignit avec une amie commune, Chantal, dans la petite cité balnéaire de Saïdia, au Maroc oriental, où je passais une partie de l’été. Quand ils arrivèrent, ils voulurent explorer toutes les ressources locales, auxquelles nous ne prêtions pas attention.

Jean-Bernard, à l’orée d’une vie d’écrivain de théâtre, entreprit de faire de l’hôtel-restaurant que tout le monde appelait *chez Paco*, son Grand-Hôtel de Balbec. La terrasse de l’établissement, qui ne donnait pas sur la mer, mais sur la rue principale, fut déjà l’objet d’une grande déception.

Il arrivait vers 11 heures, s’installait à un angle d’où il pouvait apercevoir la mer, et commandait d’un ton impatient un thé, du papier et de quoi écrire. Les garçons effarés répondaient qu’ils avaient de quoi remplir sa note, et riaient entre eux de ce client peu commun qui voulait écrire en vacances au lieu de déguster la kémia de haricots de mer servie en apéritif.

Le samedi soir, il y avait dancing en plein air sur la place Mispoulet, où twists, rock ‘n roll et tangos se succédaient aux accents d’un orchestre local. Cette platitude affligeante désespéra Jean-Bernard. Il voulut organiser des chorégraphies contemporaines, auxquelles se seraient prêtées quelques rencontres récentes, séduites par son abord direct et son imagination débordante. Le projet, présenté au responsable, rencontra un refus outré et violent. D’autres idées de mise en scène sur la plage durent aussi être abandonnées. Jean-Bernard trouva les vacanciers de Saïdia timorés, rétrogrades, et d’un ennui désespérant.

Quoique dans la vie Jean-Bernard-Yehuda paraisse souvent excessif, son jeu au théâtre peut être d’une sobriété remarquable, comme dans  *Don Juan ou Le festin de pierre*, de Molière, monté en 1974 au Théâtre d’Ivry, et dans lequel il interprétait à la fois le père et le spectre. Alors que la scène requiert souvent l’outrance des expressions et des sentiments, je me souviens que sa voix basse, ses gestes limités, contraints, donnaient à ses personnages un relief dramatique inouï.

À l’opposé des *Catcheuses*, sa première pièce écrite en 73, qu’il a jouée lui-même, dans laquelle les rôles interchangeables de mère et fille ennemies accouchant successivement l’une de l’autre explosaient dans une hystérie familiale et un amour-haine ravageur et étourdissant. Lorsqu’il jouait ce spectacle, Jean-Bernard enseignait dans le nord de la France ; après sa journée de cours, il prenait le train pour Paris - les TGV n’existaient pas -, arrivait au théâtre, se maquillait, jouait sa pièce avec toute l’énergie et la fougue requise, puis reprenait le dernier train du soir ou celui de 5h du matin. Un rythme d’athlète.

Plusieurs années après son départ en Israël, il est revenu un jour, entouré de ses fans étudiants, pour une lecture de *Gimpel l’idiot*, adapté de I. B. Singer, au théâtre de la Bastille, à Paris.

Le professeur Moraly jouait tous les rôles, de Gimpel à la prostituée-fiancée, du rabbin aux matrones et aux villageois, précisant dans le même élan les réglages de lumière ou l’envoi des musiques, au cours d’une soirée hilarante et grandiose.

J’ai toujours regretté qu’il ait décliné l’invitation de Bernard Pivot à présenter en 1988, à l’émission *Apostrophes*, son livre sur Jean Genet,  *La vie écrite*, qui venait de paraître.

J.B.-Yehuda aurait fait « un tabac », et le lendemain, le livre se serait arraché comme des petits pains chauds dans toutes les librairies. Mais l’émission était en direct le vendredi soir, à l’heure du shabbat, et il n’est pas question de parler travail à ce moment-là, même sur un plateau de télévision.

Il peut paraître paradoxal ou étrange que J.B.-Yehuda ait passé tant d’années, vivant en Israël, à étudier et explorer le théâtre de Claudel et de Genet. Je hasarde une hypothèse : la langue de ces deux écrivains est sculptée, ciselée dans des styles d’une très haute exigence. C’est le travail sur ces deux stylistes français du théâtre qui a peut-être représenté pour J.B.-Yehuda le véritable exil, avec la jouissance que peut produire le franchissement d’une frontière, non seulement pour le corps, mais dans la langue, dans la grammaire, dans l’énonciation. Entouré d’une langue autre, l’hébreu, qui est aussi celle de la religion dans laquelle il venait vivre, Yehuda, dans son travail intellectuel, s’est isolé non pas dans sa langue maternelle, mais dans celle, d’une exigence presque inaccessible, de ses pères de théâtre.

Voici ce que Jean-Pierre Sarrazac, Professeur émérite - Université Sorbonne Nouvelle, essayiste et auteur dramatique, ancien assistant de B. Dort, m’a écrit :

De Jean-Bernard Moraly, que puis-je dire ?, sinon que je m'en souviens comme un camarade extrêmement vivant, d'une turbulence toute intérieure. Il incarnait, dans notre promotion d'étudiants, à la fin des années soixante, autour de 68, le pôle artaudien amoureux qu'il était d'un théâtre lyrique et subversif dans sa forme, de Claudel à Genet (sa première pièce - si je ne m'abuse - *Les Catcheuses* en témoigne). Nous avions souvent des échanges à l'écart de la tribu, lui et moi - qui devais passer à ses yeux pour le "brechtien". Je n'avais pas encore découvert Strindberg, qui m'occupe depuis des décennies.

Des "décennies"...  Tout cela remonte à plus de quarante ans. Depuis, je n'ai eu de signe de Moraly qu'à la mort de Bernard Dort. il s'était imaginé que Bernard était le propriétaire de la villa ("palazzino") toscane qu'il ne faisait, en vérité, que louer un mois l'été ; il imaginait que cette villa pourrait devenir, après la mort de Bernard, une fondation pour auteurs de théâtre !.. Un erreur qui en dit long sur les facultés imaginatives intactes de Jean-Bernard, sur son enthousiasme et son goût de l'utopie concrète (à la Ernst Bloch) !

**Katy Bisraor Ayache**

**Moraly. Juif, contestataire, pionnier**

"J'ai quitté l'Algérie, son flot de plaintes, ses tragédies, ses fêtes, ses rites et son insouciance. Fier, fougueux, débordant, j'ai 16 ans et j'embrasse Paris. Les arts, les bords de Seine, l'amphithéâtre, la Sorbonne, les cafés, la création enragée et frénétique. Je deviendrais homme d'écriture, comédien de théâtre dans la ville libre, libertine et cosmopolite. "

Et il se passionne pour le  *"Le maître fou".* Osant, piétinant les consensus, il s'élève contre Sartre et ses légendes trompeuses écrites sur Jean Genet. Comme un puzzle éparpillé, sous sa plume, *le "délinquant devenu écrivain"* décrit par Sartre redevient *"l'écrivain, l'érudit prêt à tout pour réaliser son œuvre".* Il y aura aussi les extravagantes catcheuses et le singulier combat de deux travestis à la fois, mère et fille, guignols et pathétiques. Et *La cantatrice* *chauve* d'Eugène Ionesco, *La planète des singes*, Claudel***, Metteur en scène, L****a frontière entre les deux mondes****.*** Encore la créativité qui explose. Des aventures, des écrits, du théâtre, des succès, des voyages, un tourbillon comme une spirale enivrante, avec de sourds relents d'une fin inexorable.

Un jour, et peut être que ce jour a duré des semaines, des mois, des années, ses pensées ont vagué vers d'autres horizons. Par sursauts. Comme l'éclair qui disparaît, puis revient encore et encore avant l'orage. Comme le désir qui éprend en quelques secondes, s'évanouit, puis revient en vague et ébranle. Et si être Juif était autre chose que de lointains souvenirs d'enfance. Plus qu'une identité de naissance, du hasard. Plus qu'une vague attache culturelle, vite dite, vite oubliée.

Les journées s'écoulent et petit à petit, mise à nue, l'identité juive l'interpelle. Mais le rebelle ne voulait devenir ni un "intellectuel juif, français et à la mode", ni un de ces artistes juifs qui traversent l'histoire de l'art et de l'écriture. Surtout aller jusqu'au bout. Toucher, sentir, palper, vivre Israël. L'Israël qui a dominé l'ange. Promise, n'était-elle pas la terre où vivaient les Juifs. La terre qui dans l'histoire a vomi les peuples tour à tour et aussi la culture qui était devenu sienne.

"Et si l'aventure inouïe et théâtrale des hommes de la Bible devenait mon aventure. Et si Israël était la terre du futur, de mon futur. Le lieu où quelque chose se passera. D'exaltant, d'utopique, d'inattendu. Je n'ai pas encore lu les écrits du Rabbin Nahman de Braslav. Pourtant au fond de moi, dans les profondeurs de mon âme, je devine que l'être juif est un homme qui s'élève sans cesse, passe "de niveau à niveau", un pionnier robuste et inlassable. Et ce combat l'homme le gagnera en terre d'Israël. Je veux cette victoire. Cette terre sera celle de mes descendants, à moi qui croyais que seuls mes écrits et ma plume resteraient dans l'histoire. Je sais que là sera le rendez-vous avec l'éternité. "

Et il y a aussi les étendues sans limites du désert, la magie de Jérusalem, le soleil et la gaieté insouciante des Israéliens, comme celle des hommes de son pays natal. Et l'Université, laïque, ashkénaze, élitiste, s'interroge sur ce jeune homme brillant et charismatique, écrivain et homme de théâtre français né en Algérie au profil juif et en fait son professeur. Les étudiants se passionnent pour la différence, l'intelligence colorée, le toupet, le talent, la virtuosité des mots, des gestes, du cœur.

Il s'était passionné pour Claudel et Genet, il se passionne désormais pour Herzl et s'enthousiaste comme un jeune adolescent devant son premier roman d'amour, sur le roman prophétique d'*Altneuland*. Et le théâtre juif, lui le rebelle ne l'a pas voulu intellectuel, bon chic - bon genre. Juif était redevenu le théâtre, il le voulait venir des tripes, du ventre, crier les turbulences, hurler sans craintes, et transcender l'histoire biblique. Aller jusqu'au bout du burlesque de Pourim, de la divinité de Pâque. Comme l'étude talmudique, le théâtre juif devait questionner, faire rire, étonner, surprendre, transcender.

Et si le théâtre était aussi une thérapie. Il se mit, alors, à mettre en scène des infirmes, difformes, laids, attendrissants, puissants, inoubliables et époustouflants de vie. A Jérusalem, le théâtre devient scène de la vie, raconte les réalités anguleuses du quotidien en les exhibant sans honte et avec pudeur.

Avec ses allures de professeur, de rabbin et d'artiste, il n'a eu crainte d'ancrer son quotidien sur les collines de Judée, dans le fief de la bourgeoisie religieuse, coincée dans des carcans ingérables imposés par les idéologies plaquées sans merci sur l'histoire juive. A la fois suspicieux et admiratifs, les hommes de son village ont compris que le Juif de génie échappe aux définitions. Il poursuit son chemin de pionnier et de contestataire, "de niveau en niveau" sur l'échelle de la vie.

**Yehuda Moraly dans la presse littéraire**

**Extraits critiques**

**« *Les Catcheuses* »**

**De Jean-Bernard Moraly.**

Drapée dans une robe longue de strass, une femme–idole accouche debout. Elle hurle, gémit, vocalise. L’enfant naît : c’est déjà une femme en robe longue. La mère et la fille, monologuant, dansant, chantant, vont se livrer corps et âme à un délire d’enfantement, d’amour, de crime, de viol. L’une sur l’autre. Jusqu’au moment où la mère rentrera à son tour, complètement, dans le ventre de sa fille. Mais le cycle va reprendre, c’est sûr.

Le spectacle, où la nursery, le music-hall, les draps, l’opéra, les diamants, la foudre, font une corrida endiablée, est à la hauteur du délire du texte.

Le tout est plutôt percutant. L’auteur, Jean-Bernard Moraly, et les deux acteurs (des hommes, sans aucun chichi), Jean-Claude Durand et Daniel Mesguich, ne manquent pas d’audace. Mesguich a assuré aussi la mise en scène. Il est difficile d’applaudir sans réserve à l’exploit de ces trois garçons.

Jean-Bernard Moraly a vingt-cinq ans. Il a assimilé les acquisitions du théâtre actuel. Il prépare une thèse sur Claudel, il a fait un bon travail sur Genet.

*Les Catcheuses* prouvent qu’il a assimilé aussi les recherches psychanalytiques les plus neuves sur la naissance, la mort, l’accouchement, l’infanticide, les implications de ces actes avec l’être, le paraître, etc.

Avec *Les Catcheuses*, Moraly invente un jeu par lequel des « instincts » du théâtre, les mouvements spontanés ou les « oublis » du théâtre, interviennent ex abrupto dans l’enfantement vécu. Comme si l’opérette pouvait devenir un vecteur de la gynécologie. Comme si le théâtre, livré à son inconscient, pouvait entrer dans la mêlée de la vie et de la mort, débloquer leurs interdits.

Moraly voit loin, et il est secondé par une faculté d’écriture extraordinaire. Il utilise le langage comme un jeu d’orgues gigantesque auquel il fait donner les sons et les sens qu’il veut, en polyphonie, en veux-tu en voilà, c’est étourdissant.

**(Michel Cournot,** **Le Monde, Décembre 1973)**

**A Chaillot, les poupées ne meurent jamais.**

Moraly est juif, religieux, pratiquant : faire du théâtre, en avait-il le droit ? C’est avec cette question en tête toujours qu’il va sa vie désormais, son chemin. De texte en texte, d’expérience en expérience : il vit en Israël où il assume pleinement sa vocation d’homme de spectacle en même temps qu’il enseigne. Il invente de nouvelles formes, de nouvelles relations avec la représentation. Il lit ses pièces lui-même, commentant, soumettant ses propres textes à son incroyable ironie.

Il a tout écrit, du loufoque et du tragique, un opéra (pour piscine), une comédie (rock). *Tombeaux de poupées* est un beau projet, sombre, austère, profond. Un spectacle sans équivalent comme l’est Moraly lui-même.

**(Armelle Heliot, Le Quotidien de Paris, jeudi 27 octobre 1983)**

**Abdelkader dans le tombeau de Moraly.**

Dans la chambre 25, à l’Hôtel des Bains de Vichy, l’amant de La Callas sème du cyanure sur les Obé de la cantatrice. Elle l’égorge avec des lames Gillette. En pleine agonie, l’amant avoue : il n’est pas prof de judo. La diva n’a pas la force de demander un Vichy-fraise à la réception, elle s’écroule. Non, Maria Callas n’est pas morte à Vichy. Mais aux Antilles où une main assassine la jette parmi les trois mille porcs qui vont à l’abattoir en hurlant « croui, croui ». La police conclut à un accident. Non, la Callas n’est pas morte ainsi. La scène se passe dans un zoo. Enfermée dans une cage, la diva regarde les amis de l’art lyrique lui jeter les cailloux. Un médecin s’approche, elle hurle, il lui fait une injection, elle meurt. Les Amis saluent. Va-t-on l’empailler ?

Ces trois cadavres de La Callas font partie du cimetière des « pauvres petites mortes » de Jean-Bernard Moraly. Une nécropole fleur bleue, divine, diaprée où le tombeau de Milou figure en bonne place. Les défunts déguisés en poupées s’offrent un remake de leur agonie. Devant son tombeau, Marcel Cerdan caresse « avec insistance » le genou droit de Marilyn. Dans un sous-marin, la reine d’Angleterre téléphone à Lacan pour lui parler des fantômes du KGB.

La mort de Louis XIV vient visiter le roi : « I am the mother of William Shakespeare ». Que répond le roi ? “Pose ta jupe, viens foutre le feu à mes moulures ». Plus tard, Madame Chocorêve, caissière chez Mammouth met en déficit le rayon confiserie. Louise, reine de la jungle, écrit une dernière lettre à Tarzan dans le sous-sol de l’Exotic où elle travaille comme dame-pipi : « On m’a dit que tu joues du tam tam dans les stations de sports d’hiver ». Elle se suicide au Fly-Tox, « c’est mieux que la Tour Eiffel » confie-t-elle à son Tarzan d’amour.

L’auteur des ces *Tombeaux de poupées* vit aujourd’hui en Israël où il n’écrit plus de pièces que sur commande. Il y a dix ans, l’une de ses premières pièces, *Les Catcheuses*, avait joliment secoué ses nombreux spectateurs. Depuis, je n’avais plus de nouvelles de Moraly que par ouï-dire. On l’avait vu à Londres croiser un gitan planté d’un couteau et se réfugier chez une prostituée poète, faire son service militaire à Rio, devenir comédien chez Debauche et Mehmet, prof de lettres dans la banlieue d’Arras où, debout sur son bureau, il faisant ses cours en imitant Médrano et Sarah Bernhardt.  
Dans une école d’ingénieurs, il avait tourné en trois jours la rencontre de Blanche-Neige et de Karl Marx sur un bateau ou quelque chose comme ça. D’autres vous diront qu’il menait rue Delambre une vie ascétique, écrivant jour et nuit les pieds agrippés à une peau de singe. Tous parlent de lui avec exaltation. Ils ont raison : les textes de Moraly destinés au théâtre sont de haute volée.  
L’une de ses amies, Karen Abdelkader, a eu envie de propager la parole pailletée de Jean-Bernard. Comme elle est plasticienne, avec quelques amis elle a inventé des poupées, des toiles, des bocaux, des colonnes, des pierres tombales où s’infiltrent en voix *off* (Gastaldi, Mézières, Boutte, Boisson, Bertin, Presle, Degliamme, Vitez, etc.) les apartés de Moraly. Elle a aussi eu la mauvaise idée de confier la mise en scène à Pierre Attrait qui dirige sans humour aucun le jeu d’Héloïse Mignot. Les couloirs et recoins assez pourris du Palais de Chaillot arpentés par la Grande Veuve rattrapent bien des choses. Ce qui est, somme toute, très Moraly.

**(Jean-Pierre Thibaudat, Libération, 2 novembre 1983)**

***Tombeaux de poupées.***

Le projet, s’il n’est pas neuf, est intéressant : faire de la mort un spectacle. Faire de l’organisation spectaculaire de la mort (cimetières, tombes, tombeaux, mausolées, allées à l’abandon ou entretenues comme des jardins à la française) matière à spectacle. Le projet, s’il n’est pas neuf, repose sur la personnalité forte et très originale d’un écrivain : Jean Bernard Moraly. « Tombeaux de poupées » ou « Pauvres Petites Mortes » ce sont d’abord des textes. Des voix. Voix de femmes imaginaires, voix de vies imaginées. Voies et vies de femmes mortes. Destins. Quelques hommes se font entendre aussi : Marcel Cerdan qui parlerait de Marilyn, Louis XIV, « Baronne H. », homme déguisé en femme et qui photographiait les cadavres dans les morgues. Il y a même le chien Milou qui pleure après son maître… Textes divers, à l’écriture serrée, belle et drôle. Moraly comme tous ceux qui prennent au sérieux la vie (et la mort), qui en savent le prix et le plaisir, n’exerce rien sans humour. Un humour radical et noir, qui sait se faire léger, discret. Cela donne aux textes une qualité de mélancolie très particulière, cela donne un charme un peu amer et tendre à l’entreprise… A Chaillot, dans le dédale de couloirs, de corridors, d’escaliers, de paliers, de larges vestibules, dans la majesté grandiloquente d’une architecture froide, inutilement somptueuse, on a installé, comme autant de stations d’un étrange chemin de croix, ces tombeaux de poupées.

**…**

A chaque station, un comédien, une comédienne dont la voix a été enregistrée se fait entendre : de superbes acteurs qui disent fort bien les textes gonflés de sucs rares de Moraly (de Boutté à Micheline Presle, ils sont formidables). Dans ce voyage, un homme silencieux (Pierre Attrait, le metteur en scène) et une femme belle et séduisante – on la suit d’ailleurs !- (Héloïse Mignot) nous guident. Cette femme parle, intervient. Grande veuve : elle aussi reste dans le joli pathétique. Elle manque l’humour Moraly ! Dommage ! Dommage surtout que ces promenades se fassent avec tant de pèlerins : une centaine de pauvres spectateurs qui avancent à grand peine et ne parviennent pas à écouter vraiment les voix, les textes ni même à voir vraiment. Cela interdit toute idée d’enfermement. Toute peur. Dommage aussi ! « Spectacle-Exposition », disent ses concepteurs. On devrait pouvoir aller, seul, à l’aventure, sans guide. Avec pour seules contraintes sa mémoire et sa propre angoisse : comme dans les cimetières !

**(Armelle Heliot, Le Quotidien de Paris, 4 novembre 1983)**

**Itinéraire de Jean-Bernard Moraly.**

Des routes, des pays, des hommes qui traversent des chemins – le soleil, le sable, l’Algérie. Un monde français en Orient. Désorientation. Le départ. Le refus. Mais l’empreinte. Au-delà de la raison.

« J’ai été fou de l’Algérie. Parce qu’il y avait un mélange de pipi et de vanille. Alger c’est une ville un peu comme Alexandrie. C’est un pays qui me correspond bien. Une espèce de mélange un peu baroque de choses très différentes ».

Un lieu qu’on abandonne car l’histoire le dicte. Quelles traces peut-il laisser : la vérité intrinsèque de l’espace ou ce qui dans le lieu rejoint l’homme, son être, ses passions, son futur, sa vérité.

« Dès que je pense à l’Algérie, je pense à l’opérette. Pour moi l’Algérie, c’est l’Opéra d’Alger où on allait tous les jeudis avec ma grand-mère en chaise roulante ».

…

Souvenirs. Te souviens-tu de l’Algérie des bombes. *« Des bombes, de l’OAS, des manifestations de mai 58. Je me souviens d’un pied »*. D’un pied ? *« Oui, nous avions trouvé dans la pharmacie de mon père un pied. Un pied dans une chaussure blanche »*. Reconnaître dans la mort le spectacle. Trouver dans la tragédie, le comique. La vie à travers un regard tendre et cynique.

…

Le théâtre Khan de Jérusalem vous accorde sa confiance. Gimpel Tam - Bashevis Singer, Critiques multiples et enthousiastes. Début.

Le Palais de Chaillot consacre l’Israélien que vous êtes devenu. *Tombeaux de poupées* des textes de stars mortes pour le théâtre, une promenade qui conduit de Callas au Petit Chaperon Rouge, présenté en automne 1983. L’envers du « retour ».

Votre cœur balance donc toujours entre Paris sournoisement présent et la religion de vos pères qui parle à votre âme. Deux espaces qui se contredisent souvent tant dans leur essence que dans leur quotidienneté. Jérusalem vous convaincra-t-elle que seul un choix donnera à vos écrits et à votre foi l’authenticité ?

« Ma tentation, c’est de monter des pièces françaises. Je rêve de monter des pièces françaises. Et constamment je résiste et je me dis non – non – ne montons pas Genet ou Savoir ou Vauthier ou Claudel. Montons uniquement du théâtre juif et créons un théâtre juif. C’est la seule chose de portée internationale qu’on puisse faire. Monter des textes étrangers, c’est toujours resterprovincial ».

**(Le Monde Sépharade, 1984)**

**« Ulysse, multiple en artifices ».**

Jean-Bernard Moraly, innombrable en artifices. Car cet homme est un farfadet, un feu-follet, un djinn, sur tous les points en même temps, où brille sa flamme claire, et disparu au moment même où vous pensez le saisir. Universitaire, il est l’auteur d’une thèse brillante sur « Le procédé du théâtre dans le théâtre de Jean Genet », d’une autre, non moins lumineuse, sur « Claudel metteur en scène, l’emploi du chœur », d’une troisième, de philosophie celle-ci, sur « L’interdiction de la représentation ». Puis, au moment précis où sa carrière paraît s’établir, le voilà qui bondit en Israël, où il la poursuit dans une autre langue, sur d’autres thèmes.

Comédien, élève de Lecoq, il travaille avec Victor Garcia, Antoine Vitez, Jacques Roch, Karen Abdelkader, interprète ses propres pièces, inventant un style de jeu où se rencontrent le mime, la bouffonnerie, la sincérité toujours mêlés de fougue, d’inattendu cocasse et qui aurait fait le bonheur du grand cinéma comique américain du temps du « muet » et jusqu’à celui de Laurel et Hardy.

Metteur en scène, d’un coup de baguette magique, il fait surgir le palais des fées de trois bouts de vieux pneus peints, couverts de tulle vaporisé d’or, de paillettes et d’une plume de plumeau, il anime les infirmes, qu’il met à jouer en chaise roulante *La Belle et la Bête* sous forme de comédie musicale, fait proliférer Bashevis Singer dont il tire, des deux pages de Gimpel, des chants, des danses, des musiques, une ravissante jeune fiancée laide, la lune, le soleil et une foule de péripéties que Singer lui-même n’aurait pas soupçonnées. Le voilà, à présent, qui rêve d’un théâtre rémunérateur et hygiénique, théâtre amaigrissant, où les interprètes payeraient une somme définie pour chaque kilo perdu au cours d’une représentation.

Auteur dramatique, il fait rencontrer dans ses pièces le père et le fils Strauss (des valses) avec le Père… de la psychanalyse, met le feu à la Reine d’Angleterre, qui se voit obligée de descendre en sous-marin pour éteindre le brasier, fait entrer la fille dans le ventre de sa mère, entraîne en camion, comme vous allez le voir, des strip-teaseuses difformes à travers toute la France, dans un itinéraire qui fait pâlir celui du Capitaine Fracasse, qu’il suit. Je ne finirais pas de dire les trouvailles étourdissantes de cet auteur en pleine liberté, car Jean-Bernard Moraly, c’est quatre idées à la seconde, l’imagination débridée, « l’imagination au pouvoir ».

De fait, sans le vouloir et sans le savoir, Jean-Bernard Moraly, d’un bond de clown, tombe net, à pieds joints en plein cœur de la poésie.

**(Jeannine Worms, Avant-Scène, 1986)**

**Le feuilleton de Bertrand Poirot-Delpech, de l’Académie française**

***Jean Genet, la vie écrite*, de Jean-Bernard Moraly**

**Le pouvoir du Beau.**

…

Peu d’écrivains ont à ce point brouillé les pistes et encouragé les légendes sur leur compte. L’Assistance, la maison de correction, la Légion étrangère, les travestis espagnols, les prisons d’Europe, Pigalle, l’errance, les valises portées aux terroristes : tout, de cette vie de cavale, a pris en mythes, à cause des romans d’allure autobiographique (*Miracle de la rose, le Journal du voleur, Notre-Dame-des-Fleurs, Pompes funèbres*) et par la grâce des protecteurs augustes, Cocteau puis Sartre, qui y avaient intérêt.

Jean-Bernard Moraly propose une première mise à plat de ces falsifications. Moraly est docteur en études théâtrales, aujourd’hui professeur à Jérusalem, et auteur de pièces – *les Catcheuses*, *Sissi en enfer, le Tombeau des poupées, Strip*. Il a retrouvé des lettres, des témoins, des traces. Il s’en sert d’une manière qui aurait plu à Genet : sans brutalité, en connivence avec ce qui compte d’abord chez un poète, ses œuvres.

…

Au terme de son enquête, moins policière que de critique génétique, Jean-Bernard Moraly reconstitue une espèce d’ « agenda imaginaire » qui fait légèrement double emploi mais situe bien les périodes successives, les découragements, le détail des rencontres, publications et spectacles. (Sur le montage des *Nègres*, créé en 1959 au Théâtre de Lutèce par Roger Blin et repris ces jours-ci en Aquitaine, on se reportera à *Les Nègres au port de la lune*, dossier riche, notamment, des notes au metteur en scène).

…

Mais le premier tri de Jean-Bernard Moraly a le mérite d’arracher Genet aux légendes et de dégager l’axe de ses convictions. Celles-ci se révèlent moins politiques qu’esthétiques. Parlant des *Panthères noires* à Michèle Manceaux, et refusant d’évoquer son théâtre, il affirmait sombrement en 1970 : « *Je crois que Brecht n’a rien fait pour le communisme, que la Révolution n’a pas été provoquée par le Mariage de Figaro, de Beaumarchais. Que plus une œuvre est proche de la perfection, plus elle se renferme sur elle-même. Pis que çà, elle suscite la nostalgie.*»

Et pourtant, Genet aura poursuivi toute sa vie – et il continue de nous recommander - l’exploration des pouvoirs du Beau ; comme s’il n’avait pas eu le choix de s’en détourner.

**(Bertrand Poirot-Delpech, Le Monde, mai 1988)**

**Textes inédits**

***Le Tombeau des Beaux-arts (extraits)***

**Le Tombeau de Giselle**

*Dans un aquarium flotte une énorme femme habillée en danseuse. Couronne de fleurs d'amandier, large tutu blanc, chaussons de pointes au bout des cuisses monumentales.  
Il y a, fixée à l'aquarium, une petite manivelle reliée à un pal, qui permet aux spectateurs d'agiter l'eau, et d'imprimer un vague mouvement d'oscillation au cadavre.*

J'ai déballé tous mes cadeaux. Ceux que Maman m'avait offerts, dans le temps. *Le Ratounet de l'Opéra*, un roman enchanteur signé par une danseuse de l'Opéra de Berlin. *Les Chaussons volants, Les Techniques de la danse*, dictionnaire illustré. Oui, j'ai toujours rêvé d'être danseuse. J'en ai pris, des cours. Mais c'est toujours la même histoire. Je m'embrouille dans tout, je me trompe dans les enchaînements, on me déteste vite. Des années, à la lueur du néon, j'ai courbé le dos, tendu les bras, plié la jambe. À Cannes, chez Rosella. Dans un grenier, chez Zozo Parsifal. Chez Madame Romanoir, à Montreuil, *Pédagogie et chorégraphie*, un complexe de studios à l'échelle départementale. À Neuilly, chez Gligli Karaté. J'attendais toujours la rencontre décisive ! Je courais les cartomanciennes pour savoir quand je danserai au Bolchoï. Personne n'a jamais cru à mes dons.

Aujourd'hui, j'ai cinquante ans. Je vais peut-être laisser tomber l'entraînement. J'ai grossi. Parce qu'entre temps, pour vivre, je suis devenue caissière à Mammouth. Entre deux clients, je pique des Chocorêves dans le présentoir. Hop, un petit Chocorêve fourré praline. Le temps que ça fonde, la reine d'Angleterre me félicite : "On acclame un port de tête tel que le vôtre, Mademoiselle". Un autre Chocorêve. Les maîtres du Ballet russe me font danser seule pour étudier ma technique. Drapée de soie dans la nerveuse atmosphère des répétitions de Togo Ouest, je m'envole. Le présentoir est vide. Je passe aux Bichocos fraise. Amours, amours, gerbes de fleurs, longs télégrammes qu'on jette sur ma table, plus je rêve, plus je grossis. Je ne me produis plus qu'à la caisse. Ma bouche est le trou noir devant lequel danse une sarabande de calories. Tournez, Chocos vanille, bondissez, Chocorêves, valsez, lipides ! Rien que du sucré, rien que du gras !   
On m'a jetée de chez Mammouth, à cause du déficit rayon confiserie. Maintenant, je fais des ménages dans un magasin de fournitures pour animaux. À longueur de temps, dans les grands aquariums, je vois flotter de fausses algues. Les algues rouges et bleues, elles remuent, elles me parlent, elles me disent : "Viens danser avec nous, cent cinquante kilos, même marcher, tu ne peux plus. Au fond de l'eau tu seras Giselle, le grand Cygne du Lac, contrat illimité, chorégraphie d'avant-garde. Les coraux t'applaudissent dans les magnifiques Théâtres des profondeurs."   
Alors, bien que ce soit mon anniversaire, bien qu'on y parle de la Thaïlande et de ses magiques ballerines, ce soir je n'irai pas Salle Pleyel. Tant pis pour les relations que j'aurais pu m'y faire. Tant pis pour les grands chorégraphes. Je vais ouvrir tous les robinets de la douche. Je vais sortir de l'armoire mon tutu des grands jours et puis, quand tout sera fini, musique, le rideau s'ouvre. L'eau bouge, l'eau s'agite et moi, enfin, enfin, je danse.   
Élégantes méduses, thons bleus, baleines de l'Océan Indien, je suis la danseuse, toute blanche, c'est moi l'étoile dans l'immense ballet sous la mer. Une danse si belle, si triste. Une danse calme, toujours la même, jamais la même.

**Le Tombeau de Jean-Paul Sartre**

*Une soucoupe volante jouet. Le spectateur, face à l'écran, manie le volant de son engin et le guide parmi des batailles cosmiques.   
Le texte est chanté à l'intérieur du casque de cosmonaute ou projeté sous le spectacle des fusées qui explosent.*

Le rédacteur du Nouvel Observateur :

Sartre ! Sartre ! Monsieur Jean-Paul Sartre ! Le peuple mondial est perdu ! Les Sphinx ont révélé aux sirènes la clé des souterrains qui mènent à la chambre à coucher de l'existence- même. Les morts attaquent ! Je les ai vus avec leurs piques, dans leurs soucoupes volantes.

Des milliardaires en caleçon s'envolent sur des pyramides spatiales pleines à craquer cinglant en direction de Vénus !

Adieu, Jean-Paul ! Ils feront de nos Théâtres des cercueils en état d'apesanteur.

Jean-Paul Sartre (dans sa fusée en flammes) :

Les commandes de ma fusée ne répondent plus. Mon château spatial en flammes explose avec une infinie lenteur. Seul, sur le pont, affalé sur un canapé géant, moi, Jean-Paul Sartre, j'agrippe une bouée de sauvetage en criant **:** "Au secours ! Au secours !" Un flot de feu sur lequel rien ne flotte jaillit de ma liste de publications où je cherchais un dernier clip pour éblouir les sirènes !"

Jacques Lacan (dans une autre fusée en flammes):

Allo, la reine d'Angleterre ? Oui, c'est Jacques Lacan. Je vous téléphone de ma soucoupe volante. Aidez-moi, je vous en supplie. Il n'y a qu'à vous que je puisse dire vraiment tout !

Des sirènes du Hamas viennent d'envahir mon appareil. Mon rêve de cette nuit ? J'ai rêvé de vous, Majesté. Dans quelles circonstances ? Si vous croyez que j'ai le temps ! Ils m'éventrent ! Ne touchez pas au téléphone, sales morues !

Majesté, retenez-moi une chambre à l'hôpital Rothschild ! Comment, impossible, la veille de Yom Kippour ? Je suis prêt à faire un pacte avec Bernard-Henri Levy ! Je lui donnerai tous mes talismans hindous ! Le trésor secret de Sigmund Freud !

Au secours ! Prévenez le gouvernement mondial ! Téléphonez à l'Institut de Psychanalyse. Envoyez à la rescousse les pêcheurs de perles du carnaval de Rio, oui tous, et s'ils n'ont pas le téléphone, faites-leur des signaux de fumée !

Allo, Majesté, c'est fini. J'agonise et avec moi le monde entier. Non, pas avec mon stylo. Au secours ! Ils me font avaler mon...

Le rédacteur du Nouvel Observateur (explosant) :

Les morts attaquent !

*Jean-Paul Sartre pleure en grec. Chant des Sphinx. On égorge l'univers.*

**Le Tombeau de Jane, reine de la jungle**

*Les sous-sols de l'Exotic Bar*

Cher Tarzan,

Au moment où tu liras cette lettre (mais jamais tu ne la liras puisque tu n'existes pas, moi non plus, ou à peine) elle sera morte, ta Jane, ta reine de la jungle, ton orchidée de la grande clairière, tu te souviens Tarzan ? Tout cela est bien fini.

Ta gueule, Chita, guenon du coeur ! Je ne veux plus penser à ce que fut ma vie, le Congo Belge, le télégramme du roi des éléphants, et cette route, je le sais qui ne mène vraiment nulle part ! Tout est de ma faute ! et chaque fois qu'un homme descend aux toilettes, je me cache derrière mon tricot. Si c'était toi, Tarzan ? Si c'était toi, si beau ? Ma fuite t'a rendu fou. On m'a dit que tu joues du tam-tam dans des stations de sport d'hiver. On t'a vu, tuberculeux, vendre des colliers près des gares. Moi, depuis trente ans je travaille à l'Exotic Bar, au sous-sol. Un goût de sable dans l'agenda, je me dissous. Je rêve toujours, je rêve, dans des odeurs de jungle et de zoo et bien que j'aie cessé d'y croire, le printemps est tout de même dur à passer. On dit que l'air est doux dehors. On dit que ça chatouille le coeur ! Meurtrie, cassée, bleuie, bouffie, rongée tordue, brûlée, pourrie, finie, je crie sans aucun mot, tricotant une écharpe : "Tombent sur moi des baobabs lourds comme des baobabs ah que la nuit vienne m'ensevelir, la nuit ! De plus en plus en noire sous ma peau, de plus en plus profonde !"

Le patron m'a donné du produit pour tuer les cafards. Les toilettes en sont pleines l'été. Alors, tchao les murs ! Ce soir, j'avale mon passeport. Un bon coup d'insecticide dans les gencives, je vais mourir reine du printemps. Fly Tox, c'est mieux que la Tour Eiffel, ça me rappellera les géants papillons du soir qu'on a peints sur les panneaux de l'Exotic Bar et la fresque splendide où tu me fais valser au bout d'une liane au dessus des cabines du téléphone interurbain.

Ta dévouée,

Jane, reine de la jungle

***Paix totale après de longs combats***

*Projet d’un cycle de Théâtre juif*

Un théâtre spécifiquement juif naîtra lorsque se sera constitué un groupe de comédiens dont la culture sera double : théâtrale et juive. Ce projet a pour objet la formation d’un tel groupe. Les répétitions de ces pièces et le contact prolongé qu’elles supposent avec l’univers juif, avec ses légendes, sa musique, sont aussi importantes que les représentations.   
Chaque spectacle serait suivi d’une étude. Sans abandonner leur personnage, chaque acteur commente, pour les spectateurs qui le voudraient bien, un texte de la Torah, du Talmud, des Midrachim, de la Hassidout qui expliquerait un aspect de la fable. L’histoire de Gimpel prolonge un texte d’Osée où le prophète reçoit l’ordre d’épouser une prostituée. Elka, c’est Israël, cette épouse infidèle qui, après de nombreuses épreuves, reviendra à son premier époux, pour de secondes noces, définitives. *Les Jours du Messie* citent à plusieurs reprises un texte d’Ezéchiel qu’il faudrait lire et expliquer, au moins dans son sens premier. Chaque texte est ici suivi de quelques propositions d’études. C’est surtout aux acteurs que ce programme profitera. Pouvoir expliquer un texte suppose qu’on l’ait soi-même compris et étudié.   
On peut rêver à certains publics, dynamiques, qui prolongeraient le spectacle et l’étude par des histoires qu’ils inventeraient eux-mêmes. Là encore les comédiens pourraient intervenir, aider le public à créer, ajoutant à leurs fonctions (dorées) de danseuses du ventre de l’imaginaire, celles, moins égocentriques, d’institutrices et d’accoucheuses. Une pièce large, sans scène, une cabane, avec un toit de feuillages, ou bien une ruine, vraie ou bâtie pour l’occasion, où se mêleraient spectateurs, acteurs, musiciens, abriterait le spectacle. Trois soirs de suite, on viendrait entendre ces trois textes, hommages à trois auteurs juifs, Isaac Bachevis Singer, Abraham Goldfadhen, Yehuda Loew Peretz. D’un soir à l’autre, des personnages, des situations, se font écho. Un peuple se métamorphose. Le Juif de la Diaspora, tordu (« Jacob » signifie « tordu ») deviendra Israël (dans Israël, il y a « yachar », droit). Le fils de Hanania et de Miriam, dans la troisième pièce, est l’annonce d’un monde nouveau.

Chaque pièce est liée à un événement du calendrier juif. *Gimpel le Simple* c’est Pourim, le carnaval juif. *Les Jours du Messie* montrent, comme Pâque, une sortie d’Egypte. *La Musique* est liée à Souccot. Le choix minutieux de Rav Khia (il recherche un mari pour sa fille) évoque la longue recherche du cédrat nécessaire à la fête. Et les quatre couples de la pièce correspondent aux quatre espèces de plantes, aux quatre sortes de juifs, réunies dans la cérémonie du loulav.

Les acteurs. Ce serait une famille qui organise la fête, avec ses vieillards, ses enfants, ses infirmes, peut-être. Il faudrait refuser dans le choix des comédiens la beauté stéréotypée des acteurs jeunes et dynamiques tels qu’ils bondissent partout, si frais. Sexe et compétition, les rapports qui se créent d’habitude dans d’autres groupes de théâtre ne pourraient pas (il me semble) se reproduire ici. Tenter de créer dans le groupe lui-même des rapports autres que ceux de nos sociétés, folles de jeunesse et de beauté.

Le théâtre d’aujourd’hui meurt du dégoût qu’il éprouve, idiotement, pour le mot « adaptation ». Que sont *Faust*, *Hamlet*, *Don Juan*, *Phèdre*, *Les Fourberies de Scapin*, sinon des adaptations ?   
Le théâtre ne réside pas dans l’invention du sujet mais l’utilisation des mythes anciens, de sujets éculés, de situations toujours les mêmes. Le théâtre renaîtra lorsqu’on pourra librement s’inspirer de tel ou tel texte, lui répondre. Le théâtre juif, en particulier, doit d’abord s’inspirer de ces océans de textes inconnus, sombrés dans l’oubli, les milliers de pièces de théâtre yiddish qui se décomposent (littéralement) dans les bibliothèques, des romans que plus personne ne publie.

Les costumes. Oublier *Le Dybouk*. Retrouver le prodigieux mélange de styles qu’on voit dans les vieux films sur Jérusalem, dans les dessins d’Abel Pann, ou qu’on devine dans n’importe quelle scène de rue, à Sfad ou Méa Shéarim. Ou alors, tout le monde en blanc.

Si, tout de même, la pièce doit être jouée sur une scène, que le décorateur évite absolument l’évocation « stylisée », comme on dit, des lieux où se déroule l’action. Chercher un espace qui ait une âme. La première version de *La Musique* a été jouée dans une maison en ruines, dont les deux étages étaient reliés par des escaliers de pierre à demi démolis. Au deuxième étage, des fenêtres, qui donnent sur les arbres d’un jardin. Au premier niveau, une sorte de hall, censé communiquer avec l’étage au-dessous. Au cours des spectacles, la ruine se couvrirait de fleurs, de feuilles, de toutes sortes de fruits qui semblent germer, jaillir, pousser des murs. Les deux premières pièces se présentent comme des opérettes. *La Musique* pourrait être un opéra. Peu à peu, au fil des trois soirées, la musique submerge tout. Comme si elle n’était qu’une autre expression de cette lumière nouvelle où doit baigner le monde à venir.

Acteurs et musiciens sont mêlés. Il faudrait mettre en scène cette interaction. Comme dans le théâtre indien, un musicien peut venir jouer sous le nez de l’acteur qui gémit, ou qui s’esclaffe. Une spectatrice tourne gentiment les feuilles de la partition.

**Gimpel le Simple (Théâtre Khan)**

GIMPEL

Vous mangerez de la salade, vous mangerez du chou-fleur, vous mangerez de l’oie rôtie, ou bien des cailles. Mais vous ne mangerez pas de pain !

LE FILS DE L’INSTITUTEUR

Il n’y aura pas de pain ?

GIMPEL

Non ! Et moi, je ne suis plus boulanger.

LE FILS DE L’INSTITUTEUR

Tu n’es plus boulanger ?

GIMPEL

Je ne suis plus boulanger ! Je n’habite plus Frempol ! J’ai fait mon temps ici.

TOUS

Où vas-tu, Gimpel ?

GIMPEL  
Les uns et les autres, vous m’avez tellement raconté d’histoires sur le monde, je veux savoir ce que c’est.  
*(Il pose sa pioche et part. Les habitants restent bouche bée, sous la neige, et le suivent des yeux. Quand il est très loin, ou très haut dans le théâtre, il se retourne et crie.)*

GIMPEL

Oubliez qu’il a jamais existé un Gimpel !

**Le temps valse avec ses filles**

*(Gimpel sort de scène et revient aussitôt, poussé par trois nouveaux personnages : le Temps (smoking, grand sablier dans le haut-de-forme)* *et ses deux filles, portant toutes sortes de produits de maquillage. On fait asseoir Gimpel, l’air hagard, au milieu de la scène et les deux filles du Temps commencent à le maquiller.)*

LE TEMPS

La lente mais inéluctable métamorphose de tout ? Bonjour ! Vous m’avez reconnu ! Je suis le Temps ! Avec mon sablier et ma grande barbe blanche, tel qu’on me représente, moi l’indicible, sur les calendriers et les boîtes de fromage ! Et permettez-moi de vous présenter mes deux filles, Mademoiselle Olga Broubenstein et Diane of the Ritz ! Les plus grandes maquilleuses du monde ! Elles vont, en un clin d’œil, faire gagner vingt ans à Gimpel, à l’aide de leurs bâtons magiques !

*(Les deux filles du Temps transforment petit à petit Gimpel en vieillard.)*

OLGA BROUBENSTEIN

Tableau 36 ! L’Europe à la fin du XIXe siècle.

DIANE OF THE RITZ  
Gimpel arrive à Lublin, à Prague, à Berlin, à Paris ! Pour expier par ses souffrances, les péchés d’Elka, il mendie son pain à la porte des grands magasins ! Il dort sur les bouches de métro qu’on vient à peine d’inaugurer !

LE TEMPS (*numéro de metteur en scène*)

Un peu plus de rides autour des yeux ! Plus de blanc sur les sourcils ! Du noir sur les dents, s’il vous plaît !

DIANE OF THE RITZ

Tableau 73 ! Les débuts du sionisme ! Début du cinéma !

OLGA BROUBENSTEIN

Gimpel veut s’embarquer pour la Palestine mais on lui vole son billet. Il erre pieds nus dans la neige de Sibérie !

LE TEMPS

La barbe maintenant, grisâtre. Qu’allons-nous faire de ses cheveux ? Il les perd ! Deux-trois touffes crasseuses, qui pendent.

OLGA BROUBENSTEIN

Tableau 296 ! Les Ballets russes ! L’électricité est installée dans les villes !

DIANE OF THE RITZ

Gimpel s’électrocute.

LE TEMPS

N’oubliez pas les mains, c’est très important. Et la bosse, évidemment.

OLGA BROUBENSTEIN

Varsovie, Londres, Berlin, vous le connaissez, c’est le Juif errant, avec sa poussette, où sont ses biens !

GIMPEL

J’ai traversé Sodome, Gomorrhe, Babel ! J’ai travaillé dans les usines de Caïn !

DIANE OF THE RITZ

Fermez la bouche, je ne peux pas faire mon travail.

GIMPEL

On m’appelait Noé et, comme un oiseau du ciel, je parcourais le monde en criant : « Où ? Où ? » « Qui ? Qui ? »

OLGA BROUBENSTEIN

*Gimpel le Simple*, tableau final ! Les dernières forces de Gimpel l’abandonnent ! Il ne peut plus marcher davantage.

GIMPEL

On m’a raconté bien des histoires, bien des mensonges, mais plus je vieillis, plus je vois qu’il n’y a pas de mensonge. Si la chose ne s’est pas passé le jour, elle s’est passée la nuit, en rêve. Si ce n’est pas arrivé aujourd’hui, ça arrivera demain, dans un an, dans cent ans. Plusieurs fois je me suis dit : « Ca c’est vraiment impossible ». Et puis, j’entends que la chose s’est passée, quelque part.

LE TEMPS (*il met en scène l’extrême vieillesse du personnage*)  
Plus chevrotante la voix ! Avec des montées brusques dans des tons très aigus ! Ta jambe droite ne fonctionne plus ! La gangrène lentement se propage à travers tout ton corps.

DIANE OF THE RITZ

Gimpel s’est laissé tomber dans un terrain vague. Là, il attend la mort.

LE TEMPS

Et en attendant que le décor soit prêt, mes filles et moi allons interpréter pour vous la grande valse du Temps !

(*Ils chantent et dansent autour de Gimpel transformé en vieillard.*)

LE TEMPS

C’est la grande valse du Temps

Le maquilleur du Néant

Faire vieillir, c’est mon métier  
Il n’y a besoin de me payer.

LES FILLES

Il vous maquille les oreilles

On dirait deux vieilles feuilles de chou

Voici les premiers cheveux blancs

Des rides profondes et des bajoues.

GIMPEL

Du bleu sur le nez !

Du mauve sur le cou !

Du noir sur les lèvres !

Du jaune sur les joues !

TOUS

C’est bientôt le démaquillage,

De vous il n’y a plus rien du tout.

Plus de rides, plus de visage

C’est la mode dans le grand trou.

**La Musique**

*France Culture,1992,Aspeclaria, 2006, 2013.*

*(La Femme de mes rêves apparaît, portant plusieurs paniers à provisions, dont elle sort de la farine, de l’huile, des légumes. Elle cuisine sur un petit réchaud, installée parmi les spectateurs.)*

LA FEMME DE MES REVES

Généreuse ! Patiente ! Dévouée ! Imaginaire ! Les fils électriques n’ont pas de secret pour moi ! Fine cuisinière ! Spécialités japonaises ! Tartes aux fruits ! Mélomane !

*(Elle pétrit la pâte des gâteaux tout en faisant des claquettes).*

Je sais jouer de plusieurs instruments, le piano, la harpe, le violon ! Diplômée de plusieurs universités ! Un grand sens des affaires ! Je tape à la machine à la perfection ! Je brode des petites merveilles en discutant des prix avec les fournisseurs ! J’ai étudié l’acrobatie au Cirque de Moscou ! La physique nucléaire à San Francisco !

*(Elle jongle avec les carottes)*

Frugale ! Fidèle ! Pieuse ! Gaie comme un pinson ! Rapide comme l’éclair ! A la fois très drôle et supérieurement cultivée ! Modeste ! Econome, bien sûr ! Infatigable ! Bref, je suis l’épouse idéale, telle que se l’imagine l’auteur de cette pièce, toujours célibataire. Il a arraché la page que je récite et se promène avec.

Et comme, pour le même prix, j’ai étudié l’Art dramatique à l’Actor’s Studio, la pantomime avec Etienne Decroux, que je récite les fables à merveille, il a choisi mon personnage pour accompagner ses péripéties auxquelles il craint que vous ne compreniez rien. Les premières scènes sont un peu lentes, mais c’est exprès. Ca me donnera le temps de vous servir à boire. Et si il y a quelque chose qui vous échappe, n’ayez pas peur, demandez-moi. Je suis là pour ça. Les toilettes sont à droite en sortant. Je suis de fer. Je suis increvable. Je suis supernaturelle. Mon vrai nom, c’est Superwoman.

*(Elle met au four les gâteaux qu’elle a préparés pendant son monologue. Après s’être essuyé les mains pour ne pas salir les manettes, elle met au point l’éclairage du tableau suivant).*