

**LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Préface et postface de Dora Wasserman, Montréal, Éditions Jeu, 1996, 168 p., ill.**

Leanore Lieblein

Numéro 19-20, printemps–automne 1996

Esthétiques nouvelles

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041305ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041305ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Lieblein, L. (1996). Compte rendu de [LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Préface et postface de Dora Wasserman, Montréal, Éditions Jeu, 1996, 168 p., ill.] *L'Annuaire théâtral*, (19-20), 239–242.  
<https://doi.org/10.7202/041305ar>

**LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre yiddish à Montréal*. Préface et postface de Dora Wasserman, Montréal, Éditions Jeu, 1996, 168 p., ill.**

Dans un livre admirablement conçu et à la présentation typographique soignée, Jean-Marc Larrue brosse un brillant historique du théâtre de l'une des nombreuses communautés culturelles de Montréal. Tant pour la qualité du papier, la précision de l'œil de caractère que pour l'excellente reproduction et l'imaginatif agencement d'une impressionnante sélection de photos, il convient de féliciter Les Editions Jeu d'avoir publié un beau volume qui témoigne, à sa face même, de la sensibilité, de la compréhension et de l'esprit de collaboration qui ont présidé à son élaboration. La disposition en colonnes parallèles des textes français et anglais (yiddish, français et anglais pour les préface et postface) permet de cerner les traits identitaires d'une communauté, par le biais de sa dramaturgie et de la relation artistique de celle-ci aux autres communautés montréalaises.

Pour les profanes en la matière, Larrue présente d'une façon agréable à lire un survol de la vie des Juifs en Europe orientale et de l'immigration juive en Amérique du Nord à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en expliquant brièvement le rapport de la langue yiddish à la culture juive. Même si l'engouement pour le théâtre se manifestait au sein de la culture juive sous la forme de mascarades et de divertissements qui, à l'occasion

de la fête du *Pourim* (Fête des Sorts), connurent leur essor au Moyen-Âge, l'accession au professionnalisme était tributaire d'une libéralisation des restrictions régissant la vie des Juifs dans la Russie tsariste des années 1860. Le progrès du théâtre yiddish fut toutefois entravé en raison des pogroms ultérieurs qui forcèrent des communautés entières, artistes de théâtre inclus, à fuir le pays.

Dans un tel climat d'instabilité, le théâtre yiddish ne pouvait se soustraire aux fonctions sociale et symbolique dont il était investi. Il servit à illuminer la grisaille d'une morne existence et à redonner courage et fierté à un peuple persécuté; mais, du fait de l'enracinement au sein de la communauté d'idées libérales éclairantes et d'une immigration vers des environnements nouveaux et plus libres, il servit également à présenter à la communauté des images de son avenir. Par exemple, dans *The Jewish King Lear* de Jacob Gordin (pièce d'abord jouée à New York en 1892 et à de multiples occasions par la suite), la vertueuse benjamine est laïque et possède une formation universitaire, tandis que ses sœurs aînées pratiquent la religion orthodoxe... et l'hypocrisie. En fin de compte toutefois, comme le souligne ironiquement Jean-Marc Larrue, le théâtre yiddish se vit assigner encore une autre fonction, une fois établi dans le «Nouveau Monde»:

Car ce théâtre, qui avait servi et qui servait encore d'outil de survie et de résistance face à l'oppression tsariste, allait être utilisé comme rempart contre un fléau moins brutal mais tout aussi dévastateur que les pogroms: l'assimilation! (p. 35)

À son arrivée à Montréal, via Londres et New York, le théâtre yiddish trouva naturellement pignon sur la «Main», où la première vague d'immigrants juifs de Russie s'installa vers les années 1880. À l'été de 1913, malgré la propension des acteurs à se déplacer, Montréal comptait trois troupes yiddish professionnelles passablement stables. Les années vingt virent s'instaurer, dans la foulée de ces trois compagnies, des représentations en yiddish de temps à autre sur une demi-douzaine de scènes secondaires, de même qu'une série de tournées régulières de troupes venues de New York et d'Europe.

Les premières représentations commerciales en yiddish eurent lieu en 1897 au Monument National, qui venait d'être construit par la Société Saint-Jean-Baptiste, et marquèrent le début de rapports avec l'institution qui allaient se poursuivre durant cinquante ans et même au-delà:

La conjoncture fit donc que le foyer culturel national des Canadiens français devint aussi celui d'une autre communauté menacée par l'assimilation, celle des Juifs (p. 54).

Effectivement, Larrue trouve de nombreux points de contact entre les théâtres yiddish et francophone et leurs publics, depuis leur goût commun des premières années pour les spectacles de variétés et de burlesque jusqu'à une exploration parallèle, au cours des années vingt, des nouvelles tendances théâtrales tant par les Compagnons de la Petite Scène que par les Yiddish Players, en passant par l'amitié durable entre le dramaturge et auteur québécois Gratien Gélinas et le directeur de théâtre et acteur new-yorkais Maurice Schwartz, et par la mise en scène en langue yiddish, en 1992, de la pièce *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Gélinas allait aussi prodiguer par la suite, sous de nombreuses formes, ses appuis au groupe de théâtre yiddish amateur, encore à ses premiers balbutiements, de Dora Wasserman. Une fascinante paire de photos, qui montre l'acteur yiddish Menasha Skulnick (circa 1935) et le comique québécois Olivier Guimond fils (circa 1940) dans des positions, des habits et des expressions presque identiques, donne une idée du degré d'hybridation alors atteint.

À Montréal, le théâtre yiddish servait de plaque tournante aux tendances du théâtre moderne. S'identifiant surtout au début à une sorte de cabaret-théâtre hautement tributaire de la musique et de la danse — un élément qui à ce jour continue de le caractériser —, le théâtre yiddish au fil de ses tournées s'est enrichi au contact du naturalisme d'Ibsen, de Zola et du Théâtre Libre d'Antoine, et des innovations en matière d'interprétation et de mise en scène prônées par Meininger en Allemagne, Stanislavski et Nemirovitch-Dantchenko en Russie et, plus tard, par Meyerhold:

Alors que les Américains découvraient le naturalisme et s'y risquaient avec prudence, les artistes yiddish se tournaient vers le constructivisme et l'expressionnisme! (p. 81)

Vers les années cinquante, toutefois, il apparut à plus d'un que la mort du yiddish en tant que langue et culture était imminente, encore que cette disparition largement annoncée avait bénéficié d'un sursis avec l'immigration de survivants de l'holocauste parlant le yiddish dans les années qui suivirent la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le secret de la survivance du théâtre yiddish à Montréal a résidé non pas dans l'activité professionnelle, qui avait déjà commencé à voir fondre son auditoire, mais dans une tradition parallèle de spectacles amateurs présentés dans les écoles, les bibliothèques, les «YMCA», les groupes communautaires et les synagogues. L'exposé que fait Larrue de

cette riche tradition atteint son point culminant lorsqu'il évoque le travail accompli par Dora Wasserman, formée à Moscou, dont les connaissances, le savoir-faire, l'énergie et l'engagement ont fait en sorte de métamorphoser un théâtre d'amateurs, fait aussi bien par des enfants que par des adultes, en des prestations de qualité supérieure. Son Yiddish Theatre Group, fondé en 1957 conjointement avec la Jewish People's Schools Graduates' Society, devint autonome dix ans plus tard et se vit doter d'un toit permanent lorsqu'il devint le Yiddish Theatre du Saidye Bronfman Centre for the Arts. Il a depuis fait des tournées internationales, remporté des prix et ouvert ses portes à de nouveaux auditoires grâce à l'acquisition récente d'un système de traduction simultanée vers le français et l'anglais.

L'exposé agréable à lire et solidement étayé de Jean-Marc Larrue, farci de faits intéressants et d'étonnantes anecdotes, n'est en rien amoindri par la curieuse mais bénigne imprécision (dans le *Livre d'Esther*, le roi Assuérus tombe amoureux d'Esther après, et non avant d'avoir répudié son épouse), ou par la maladresse de la traduction vers l'anglais (par ex., «evoluted» au lieu de «evolved» ou «making up» au lieu de «layout»). Sa plus importante contribution réside dans son exploration du théâtre en tant que mode d'expression d'une communauté. Dans les tensions entre les tendances populaire et élitiste du théâtre yiddish, on trouve le reflet de l'histoire et des divisions internes de la communauté elle-même. Larrue montre comment le théâtre yiddish a toujours été caractérisé par sa marginalité créatrice. Dans les années vingt,

il vivait à cheval sur un océan et suspendu entre deux mondes dont il subissait le flux et le reflux, tantôt d'est, tantôt d'ouest. Le théâtre yiddish était avant tout le théâtre du mouvement et de la dispersion: le théâtre de l'exil (p. 63).

Le théâtre yiddish de Montréal, encore aujourd'hui, continue d'être façonné par son interaction avec la culture qui l'entoure, ainsi que par les théâtres francophone et anglophone avec lesquels il a partagé les mêmes tréteaux.

*Département d'anglais*  
*Université McGill*

LEANORE LIEBLEIN  
(Traduction: Jean-Guy Laurin.)