



**HAL**  
open science

## Hanokh Levin et le jeu des mémoires

Zoé Schweitzer

► **To cite this version:**

| Zoé Schweitzer. Hanokh Levin et le jeu des mémoires. *Comparatismes en Sorbonne*, 2023, 14. <ujm-04561523>

**HAL Id: ujm-04561523**

**<https://ujm.hal.science/ujm-04561523v1>**

Submitted on 27 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

## HANOKH LEVIN ET LE JEU DES MÉMOIRES

Le théâtre de Hanokh Levin (1943-1999), politique et polémique, a l'Histoire contemporaine – de la Shoah à l'actualité israélienne – pour matière principale, sans pour autant constituer un théâtre d'histoire immédiate<sup>1</sup> car Levin ne la met pas en scène de façon directe et référentielle<sup>2</sup>, privilégiant les détours et préférant un mode de référence analogique, sinon allégorique.

Levin commence sa carrière par des pièces farcesques et des sketches, souvent agressifs comme *Reine de la salle de bains* qui provoqua un scandale à sa création en juin 1970<sup>3</sup>. C'est un peu plus tard, au début des années 1980, qu'il se met à réécrire des pièces antiques. Ce geste n'est donc pas le coup d'essai d'un jeune dramaturge qui voudrait prouver sa filiation ou affirmer sa poétique mais une démarche de la maturité émanant d'un auteur expérimenté à la notoriété croissante auprès d'un public qui commence à reconnaître sa clairvoyance politique. Cette nouvelle étape de la création théâtrale peut être envisagée comme le fruit d'une stratégie qui lie constamment politique et esthétique.

Levin réécrit quatre pièces antiques, principalement des tragédies d'Euripide – *Les Troyennes*, *Alceste* et *Ion* – mais aussi *Amphitryon* de Plaute, qu'il connaît également dans la version de Molière. Il emprunte donc à des sources dramatiques bien connues des modernes (*Les Troyennes*, *Amphitryon*, elles-mêmes abondamment réécrites<sup>4</sup>) ou plus originales et connues surtout d'un public averti (*Ion*, *Alceste*), lesquelles sont explicites dès le titre (*Femmes de Troie*<sup>5</sup>) ou le sous-titre (*L'Empereur* et *Tout le monde veut vivre*<sup>6</sup>) ou bien reconnaissables au cours de la lecture (*Le Soldat Ventre-Creux*<sup>7</sup>). Adossé aux œuvres du passé tout en étant toujours ancré dans l'époque contemporaine, l'ambitieux théâtre de Levin explore et exploite des mémoires différentes, éventuellement partagées, et continue de privilégier un propos indirect sur son époque.

L'hypothèse avancée dans cette étude est que le dramaturge ne cherche pas tant, avec ces réécritures, à représenter de manière cryptée ou détournée l'actualité récente, à l'instar d'autres auteurs reprenant une matière antique, qu'à contrer, critiquer, voire modifier la mémoire que ses contemporains ont construit de leur histoire. L'indignation éventuelle des spectateurs ne

---

<sup>1</sup> Je renvoie à la définition qu'en donne Anne Teulade dans *Le Théâtre de l'interprétation. L'histoire immédiate en scène*, Paris, Classiques Garnier, 2021, p. 23-28 en particulier.

<sup>2</sup> Cette affirmation doit être nuancée dans la mesure où רצח / *Meurtre* (1995) par ses personnages et son intrigue renvoie explicitement à la situation israélienne mais il nous semble que précisément la pièce constitue à cet égard un hapax.

<sup>3</sup> Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin. Ensemble sous les canons*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2008, p. 22-29.

<sup>4</sup> Sur les réécritures d'*Amphitryon*, voir par exemple l'ouvrage d'Ariane Ferry, *Amphitryon, un mythe théâtral : Plaute, Rotrou, Molière, Dryden, Kleist*, Grenoble, ELLUG, 2011.

<sup>5</sup> מהזהה על-פי אוריפידס : הנשים האבודות מטרויה. littéralement *Femmes perdues de Troie d'après Euripide*, pièce écrite en 1982 et créée en 1984, dans une mise de l'auteur. Elle est traduite en français sous le titre *Les Femmes de Troie d'après Euripide* par Jacqueline Carnaud et Laurence Sendrowicz, dans *Théâtre choisi III*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2004, p. 91-136.

<sup>6</sup> כולם רוצים לחיות / *Tout le monde veut vivre d'après Alceste d'Euripide*, jouée en 1985 ; על פי אלקסטיס מאת אוריפידס / הקיסר על-פי 'איזון' לאוריפידס / *César d'après Ion d'Euripide*, créée en 1996. Les deux pièces sont publiées en français aux Éditions théâtrales et traduites par J. Carnaud et L. Sendrowicz : la première dans *Théâtre choisi IV*, 2008, p. 5-55 et la deuxième dans *Théâtre choisi VII*, 2018, p. 5-65.

<sup>7</sup> החייל הרזה : littéralement *Le Soldat maigre*, publié en 1999, et traduit en français sous le titre *Le Soldat ventre-creux*, dans *Théâtre choisi IV*, 2006, p. 9-48.

résulte pas, dans ce cas, du détournement de citations et de motifs anciens et familiers<sup>8</sup> mais de la réinterprétation critique qu'ils permettent de l'époque actuelle dont ils dévoilent les mensonges et les travers. Autrement dit, l'intertexte sert à déjouer une mémoire collective nationale et le texte à bousculer les souvenirs et les idées du public. Ce geste de reprise d'une mémoire théâtrale associée à un enjeu politique a une visée esthétique car il contribue à fonder un théâtre national qui ne soit pas un théâtre local sans racines, c'est-à-dire à inscrire ce « jeune » théâtre en hébreu dans une longue mémoire théâtrale partagée.

Par la mobilisation de souvenirs dramatiques et historiques, qui sont réécrits et réélaborés de façon à appeler à la fois reconnaissance et interprétation de la part du spectateur, le théâtre de Levin met en œuvre des vertus mnémoniques car il se comprend comme un art de cultiver la mémoire et un moyen de favoriser le rappel des souvenirs en vue de la recomposition de leur signification.

Pour réfléchir à ces questions, on se propose de mettre en perspective les quatre réécritures de l'antique avec deux œuvres originales – *Vie et mort de H* (1972)<sup>9</sup> et *Shitz* (1975)<sup>10</sup> – soit six pièces clairement référentielles qui montrent quatre façons de faire usage des vertus mnémoniques du théâtre.

## La réécriture du théâtre antique comme mnémonique

Une première façon de confier au théâtre une vertu mnémonique, la plus simple et la plus évidente, consiste à réécrire une œuvre antique, c'est-à-dire à interpénétrer la mémoire passée et l'actualité présente.

Depuis la Renaissance européenne, la réécriture de tragédie est bien souvent motivée par un contexte particulier, qu'il s'agisse d'un débat d'idées ou bien de la vie politique ou de l'actualité locale. Cette habitude a perduré au XX<sup>e</sup> siècle et l'on peut penser que les spectateurs des années 1970 et 1980 en sont informés, aux deux sens du verbe d'ailleurs : informés *de* cet usage et *par* cette pratique théâtrale. Levin s'inscrit dans cette tradition dramatique : le contexte de leur écriture, la guerre du Liban et ses effets, confère une référentialité évidente et transparente à *Femmes de Troie* et *Le Soldat ventre-creux*. Telle que la pratique Levin, c'est-à-dire une pièce rattachée de façon plus ou moins lâche à une source antique, qui ne fait pas le pari de l'actualisation et porte néanmoins sur l'actualité, la réécriture nous semble constituer un espace de dialogue singulier entre passé et présent qui permet aux spectateurs d'appréhender à nouveaux frais leur propre mémoire. Autrement dit, la métabolisation de la mémoire (antique) servirait de vecteur à une discussion critique de la mémoire (récente).

Dans la réécriture des *Troyennes*, tout a une couleur grecque et rien n'indique explicitement une actualisation et pourtant tout renvoie au présent et à la mémoire des faits récents. En choisissant de réécrire cette tragédie consacrée aux vaincus et aux vainqueurs de

---

<sup>8</sup> On pense, pour un exemple récent, aux critiques suscitées par le *Tartuffe* revu et réélaboré par Georges Forestier dans la mise en scène d'Ivo van Hove dont le dénouement inédit a pu paraître à certains infidèle, sinon irrespectueux, envers l'œuvre de Molière.

<sup>9</sup> מחזה בשתי מערכות, חפץ, littéralement *Hefets*. *Une pièce en deux actes*, traduit sous le titre *Vie et mort de H, pique-assiette et souffre-douleur. Comédie en deux actes*, dans *Théâtre choisi VI*, 2011, p. 7-103. À propos de ce titre, voir le commentaire de la traductrice, Laurence Sendrowicz, « Leidental, Kroum, Lajan et les autres. Traduire le nom des personnages dans l'œuvre de Hanokh Levin », *Équivalences*, n°1-2, 2017, p. 131-143, p. 139-141. Le choix de traduire מחזה par « comédie », et non pièce, constitue une indication générique qui met en valeur la dimension sarcastique et ironique de l'œuvre car elle s'achève à rebours d'une comédie standard avec le suicide du personnage éponyme.

<sup>10</sup> שיץ מחזה מוסיקאלי, traduit littéralement par *Shitz. Pièce musicale*, dans *Théâtre choisi III*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2004, p. 11-90.



guerres gagnées par Israël et renvoie aussi, plus largement, aux enjeux complexes et problématiques des frontières au Proche-Orient. Cependant, l'analogie demeure diffuse et vague car Levin a soin de ne pas créer de correspondances précises entre la situation historique et l'intrigue domestique.

L'écho intertextuel, s'il n'est pas affiché, est pourtant explicite et ce dès la première scène car le vétéran répète son discours en s'adressant à une lanterne, à l'instar de ce qu'avait imaginé Molière. Alors qu'elle représentait naguère la belle Alcmène, l'épouse du général thébain maître du valet, la lanterne figure ici le fils chéri. Levin propose d'emblée un jeu de mémoires subtil entre fiction et réalité, entre France « classique » et Israël familier. Celui-ci se comprend aussi comme une défense et illustration de la qualité mnémonique sinon du théâtre, du moins de la réécriture, dont Molière lui-même est un adepte dans cette pièce et à la suite duquel s'inscrit Levin.

Le travail de l'intertexte s'avère donc différent dans les deux réécritures, et avec lui la sollicitation de la mémoire des spectateurs : à la lisibilité apparente – et ouvertement critique – de la réécriture de la tragédie d'Euripide succède, quinze ans plus tard, une œuvre toute en demi-teinte et en mélanges, plus opaque, faisant écho de manière plus floue à plusieurs aspects de la politique israélienne. Le dispositif mnémonique s'avère ainsi sensiblement différent : alors que la réécriture de 1982/1984 engage à revisiter la mémoire des faits militaires immédiats, celle de 1999 invite à une prise de distance plus globale avec une mémoire nationale partagée.

Dans *Femmes de Troie* et *Le Soldat Ventre-Creux*, Levin se sert de la mémoire textuelle et des jeux analogiques que celle-ci permet pour inviter son public à faire un pas de côté pour opérer une forme de décentrement par rapport à ses propres représentations ce qui apporte de nouvelles perspectives d'interprétations. Ce dispositif, relativement simple et susceptible de caractériser toute réécriture théâtrale historicisée, se trouve complexifié par la manière originale qu'a Levin de multiplier les échos analogiques.

## **Réécritures non actualisantes : bénéfice (mnémonique) des flous interprétatifs**

Une deuxième façon de confier au théâtre une vertu mnémonique, chez Levin, consiste à jouer des lectures et des schémas herméneutiques en vue de bousculer les analogies traditionnelles et de faire vaciller les interprétations. Cette stratégie, tendanciellement provocatrice, ce qui n'est pas pour déplaire à un dramaturge rompu aux scandales, s'observe dans ce même corpus de réécritures, *Femmes de Troie* et *Le Soldat Ventre-Creux*. Cela illustre ainsi la cohérence d'un projet théâtral que nous déplaçons successivement pour les besoins de l'analyse.

Par son contexte d'écriture et de représentation, *Femmes de Troie* se prête à des analogies avec des faits ponctuels, la violence incontrôlée des soldats contre Polyxène évoquant, par exemple, le massacre de Sabra et Chatila (1982)<sup>16</sup>, comme avec la politique militaire d'Israël. Levin n'est d'ailleurs pas le seul à s'emparer de cette pièce d'Euripide. *Les Troyennes* a intéressé, ainsi que ses réécritures, y compris celle de Sartre, d'autres auteurs et metteurs en

---

<sup>16</sup> Philippe Zard, « Euripide au Moyen-Orient : une mission de bons offices. Lecture des *Femmes de Troie* (1984) d'Hanokh Levin », dans *Modernités antiques. La littérature occidentale et l'Antiquité gréco-romaine dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle*, dir. V. Gély, S. Parizet et A. Tomiche, s. l., Presses universitaires de Paris Ouest, 2014, p. 413-431, p. 422. Il en va de même pour la satire contre les démagogues énoncée par Cassandre à Ulysse.

scène israéliens de la même époque<sup>17</sup>. Cet intérêt partagé accrédite l'idée d'une convergence perçue entre la fable antique et l'histoire présente.

Est-ce à dire que la pièce est susceptible de recevoir une lecture allégorique, que les Israéliens seraient les Grecs d'aujourd'hui et les Palestiniens comparables aux Troyens ? Dans l'affirmative, compte tenu de la représentation des uns et des autres chez Euripide et plus encore chez Levin, qui met l'accent sur la cruauté des vainqueurs et la faiblesse des vaincus, la réécriture présente une dimension critique et politique très nette. La critique devient franchement polémique si l'on considère que cette analogie en rappelle et contredit une autre, inverse et plus ancienne, qui associait les juifs martyrisés et déportés aux vaincus troyens, et partant leurs bourreaux, brutes sanguinaires et infanticides, aux vainqueurs grecs. Grâce à la distance entre l'époque représentée et le présent, que ne résorbe aucune actualisation, la réécriture se trouve dotée d'une indistinction historique qui permet d'entendre plusieurs mémoires différentes de manière simultanée. En suggérant ainsi qu'il existe une forme de disjonction au sein de la même communauté entre mémoire passée et mémoire immédiate, la réécriture apparaît comme une provocation mnémonique, dont l'enjeu consiste peut-être à amener les spectateurs à réévaluer les politiques récentes et le récit qui en est donné et qu'ils s'en font.

Il s'agit également d'inviter à une réflexion politique de fond. La pièce de Levin n'est en effet pas réductible à une lecture allégorique présentiste, qu'elle n'encourage d'ailleurs pas, en évitant soigneusement les embrayeurs allégoriques avec l'actualité. Cette version très sombre des *Troyennes* propose, en revanche, sans nul doute une critique globale de la guerre, dont porte trace l'histoire de bien des pays, et pas seulement Israël, et que dénonçait déjà Brecht dans *Mère Courage*, créée à Zurich en 1941. C'est tout d'abord l'héroïsation des combattants et du combat qui est mise à mal dans *Femmes de Troie*. Les soldats, déchaînés à la vue de la chair juvénile offerte au sacrificateur, violent et démembrant la docile et courageuse Polyxène<sup>18</sup>. Le chef vainqueur fait preuve d'une cruauté sadique en demeurant insensible aux lamentations bouleversantes et atemporelles de l'enfant comme au cri d'impuissance de sa mère que le dramaturge donne ici à entendre<sup>19</sup>. La loi de la guerre n'est que férocité pour Levin et le vainqueur n'est que le plus fort. Barbares, l'exécution d'Astyanax et le sacrifice de Polyxène sont également inutiles car ils ne contribuent pas à la paix et ne servent pas une cause politique. Les dieux, d'ailleurs, ont disparu, signe qu'il n'existe pas de caution extérieure et supérieure de la guerre<sup>20</sup>. C'est donc à une critique de la supposée nécessité de la guerre<sup>21</sup> et de la justification de ses morts qu'invite cette réécriture de la tragédie d'Euripide et l'on peut considérer, comme Nurit Yaari, que la pièce porte un « message pacifiste général et universel<sup>22</sup> ». La mémoire théâtrale de la chute de Troie se trouve ainsi mise au service d'une critique globale, politique et morale, du recours à la violence par l'État, qui percute les récits glorieux comme les justifications politiques. À travers ces voix de femmes captives et singulièrement le monologue déchirant d'Hécube qui conclut la pièce, *Femmes de Troie* offre aussi un point de vue genré sur la guerre, rappelant aux spectateurs et tout particulièrement aux spectatrices qu'elles en sont les premières victimes.

Par cette critique tous azimuts de la guerre, Levin prolonge et poursuit les *Troyennes* d'Euripide. Cette fidélité à l'œuvre antique, plus manifeste dans cette réécriture que dans aucune autre du dramaturge israélien, peut aussi se comprendre comme un hommage à la pensée

---

<sup>17</sup> Nurit Yaari, *Between Jerusalem and Athens. Israeli Theatre and the classical Tradition*, éd. cit., p. 189.

<sup>18</sup> Hanokh Levin, *Les Femmes de Troie*, op. cit., quatrième épisode, p. 106-113, p. 112.

<sup>19</sup> *Ibidem*, sixième épisode, p. 117-123, p. 120.

<sup>20</sup> Cette modification est également relevée et commentée par Philippe Zard, op. cit., p. 414-415.

<sup>21</sup> À cet égard, Levin rejoint la position de Brecht dans *Mère courage*.

<sup>22</sup> Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, éd. cit., p. 36.

du Tragique grec et une invitation à cultiver la mémoire des Anciens. La mnémonique tragique favorise la lucidité du moderne et permet, en l'occurrence au dramaturge et aux spectateurs qui le suivent, de s'extirper des illusions d'une vision présentiste, dépourvue de mémoire.

On retrouve dans *Le Soldat Ventre-creux* le même dispositif dramatique : la multiplication des analogies rend inopérante une lecture univoque et s'avère propice à révéler les complexités du présent et les discontinuités de l'Histoire.

Il est possible d'analyser de différentes façons la spoliation dont Ventre-Creux et Ventre-à-terre sont victimes à cause de Ventre-Plein<sup>23</sup>. Affamé, privé de famille et de maison, ces deux personnages font écho au Palestinien chassé de sa terre, mais ne sont-ils pas aussi une allégorie du Juif spolié par les nazis et leurs avatars, et plus largement de toute personne volée et expulsée par des brutes et des ennemis ou encore par des conflits armés et des catastrophes écologiques<sup>24</sup> ? Indiquant des états et des statuts, indépendamment de toute référence culturelle ou historique, les noms des personnages confortent cette polysémie qui contribue à la complexité de l'œuvre et au succès de Levin auprès de publics très variés<sup>25</sup> et qui, accessoirement, motive une lecture éthique de son œuvre. Cette ambiguïté foncière est, bien sûr, facilitée par un univers dépourvu d'ancrage référentiel. Aurait-elle, toutefois, été aussi opérante sans la présence du substrat antique e qui offre un cadre herméneutique propice aux échos historiques et aux hypothèses ?

Levin exploite les potentiels analogiques induits par le geste de la réécriture pour proposer des associations troubles et flottantes qui sont vectrices de réflexions politiques et historiques originales. Cette mémoire théâtrale réélaborée et densifiée par l'Histoire que mobilise le dramaturge en appelle, de manière symétrique, à l'activité mnémonique des spectateurs. Fidélité à une tragédie antique ou bien invention à partir d'une matière définie, la réécriture peut aussi prendre chez Levin la forme d'une variation, dont la source est tout à la fois indiquée au spectateur mais délaissée par le dramaturge ; cette pratique médiane permet une troisième modalité mnémonique.

## **Réécritures interrompues : vertus mnémoniques de la rupture de mémoire littéraire**

Il est remarquable que dans deux des quatre réécritures de pièces antiques, Levin conserve en grande partie la trame originale mais lui adjoigne un dénouement opposé à celui écrit par Euripide. Il en va ainsi dans *Tout le monde veut vivre*, réécrit d'*Alceste*, et dans *L'Empereur*, fondé sur *Ion*. La modification du dénouement est rendue patente par la convocation des deux sources dans le sous-titre et s'avère éclatante, tant rien ne se termine comme chez le Tragique Grec : la survie d'Admète se fait au prix de la mort d'un innocent que nul Héraclès ne sauve et Ion n'est pas recueilli par sa mère ou par une autre famille. Propre à surprendre des spectateurs connaissant les œuvres d'Euripide, ces dénouements malheureux sont assez conformes aux attentes créées par les traumatismes contemporains. Notre hypothèse est qu'en faisant se succéder, voire se frotter, deux régimes de mémoire, l'un mythologique et l'autre historique, la fiction théâtrale suscite une réflexion mnémonique.

---

<sup>23</sup> Littéralement : החייל הרזה « le soldat maigre », החייל השמ « le soldat gros » et החייל הזוחל : « le soldat rampant ».

<sup>24</sup> Faut-il lire dans cette ambiguïté référentielle un trait récurrent du théâtre de Levin ? Au sujet de cette même ambiguïté dans *L'Enfant-Rêve*, voir le propos d'Anne-Françoise Benhamou, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 164-165.

<sup>25</sup> Cette pièce, par exemple, a été jouée en Israël, au Akko Festival (Saint-Jean d'Acre) dans une mise en scène de Tal Brenner (2016) mais d'abord en France au Théâtre de la Tempête (Paris) dans une mise en scène de Véronique Widock (2013).

La démarche poétique de Levin a de quoi étonner : si l'enjeu était de dénouer l'action par une fin funeste, il eut été plus simple, en effet, de reprendre une tragédie qui s'achevait « mal », à l'instar des *Troyennes*, que de choisir *Alceste* et *Ion*, soit deux tragédies à fin heureuse, ce qui est relativement rare parmi les tragédies conservées. Il faut alors postuler que l'enjeu ne porte pas seulement sur le dénouement mais aussi sur la composition et la rupture avec l'œuvre source dont la mémoire, fictionnelle, est initialement sollicitée puis déjouée.

Une telle entreprise se comprend d'abord sur un plan dramatique. Elle permet à Levin de surprendre les spectateurs tout en créant un dénouement conforme à la *doxa* tragique contemporaine qui fait de la conclusion funeste une composante de la tragédie. Cette déviation de l'issue heureuse en une fin fatale suit la recommandation aristotélicienne relative au surgissement de la violence au cœur des alliances (la mère mutile son fils, l'épouse son mari). Elle aboutit à une situation particulièrement sinistre et pathétique, chaque pièce s'achevant sur la défaite d'un enfant innocent victime de la cruauté des puissants. L'écart entre l'œuvre initiale et sa réécriture est manifeste. Ce nouveau dénouement semble également mettre en lumière un changement de régime épistémologique entre spectateurs grecs antiques, capables d'adhérer à une issue heureuse, et israéliens contemporains, éprouvés par les traumatismes de l'histoire récente et partant peu susceptibles de croire à un bonheur providentiel, qu'Aristote, déjà, jugeait avec sévérité quand il prenait la forme d'un *deus ex machina*.

Dans la réécriture de Levin, le comte Pozna, est sauvé certes, cependant rien ne se passe comme chez Euripide : son Admète ne doit sa survie ni au sacrifice de sa femme<sup>26</sup>, ni à un quelconque geste généreux, mais au meurtre d'un enfant innocent. Sur la scène arrive en effet, de façon imprévue, un petit cireur pauvre que le Comte trompe en lui offrant de prendre sa place : cet assassinat indirect, accompli avec un froid cynisme, fait frémir jusqu'à l'ange de la mort lui-même et conclut la pièce. Pozna est sauf, mais qui s'en réjouit ? Rendu possible par le hasard, ce dénouement constitue une rupture brutale avec les attentes des spectateurs, façonnées par le souvenir d'une tragédie à fin heureuse, comme avec la tonalité irréaliste et souvent scabreuse d'une pièce ironique. Il apparaît, en revanche, en pleine continuité avec la mémoire des spectateurs, tant la scène fait surgir le souvenir de la Shoah, dont la mort de l'enfant, innocent et leurré, pourrait être l'une des allégories.

Le même schéma est à l'œuvre dans *L'Empereur* qui ne reprend pas le dénouement heureux d'*Ion* : ici, l'enfant est mutilé par celle en laquelle il avait placé toute son espérance, sa propre mère, et il reste un serviteur dédié au travail le plus pénible. Illustration de la cruauté humaine et signe de la force des rapports de domination, le martyr de l'enfant prouve aussi la vanité de l'espoir et la possibilité du pire. L'enjeu d'une telle fin n'est pas seulement dramatique, il est aussi dramaturgique et poétique. En effet Levin renverse le modèle initial de la reconnaissance *in extremis*, si loué dans *La Poétique*<sup>27</sup> et dont *Ion* offrait un exemple, pour celui d'une reconnaissance *a posteriori*. Ici, la mère découvre que l'enfant qu'elle a fait émasculer n'est autre que son propre fils, elle a donc fait le malheur de celui-là seul dont elle voulait le bonheur : l'effet produit est intensément pathétique. Rappelant lointainement le mythe d'Œdipe, ce dénouement imaginé par Levin est certes plus banal que celui d'Euripide, mais aussi il est peut-être plus crédible... Réactivation d'une mémoire critique, la réécriture s'avère propice à une élaboration d'ordre poétique.

La mémoire de l'antique se trouve ainsi recomposée par une fin originale qui met à la mal la vraisemblance mythologique et rappelle, jusque dans l'accumulation même des effets violents, les horreurs innombrables de l'Histoire. Difficilement supportable dans une pièce qui n'édulcore rien, mais cohérent du point de vue de l'intrigue et doté d'effets tragiques

---

<sup>26</sup> Est-il opérant de l'appréhender comme un féminicide consenti ?

<sup>27</sup> Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Le Seuil, 1980, 14 54a7.

indéniables, ce dénouement n'est pas gratuit et ne saurait être mis sur le compte de la complaisance pour le morbide ou de l'attrait pour le scandale. L'intérêt, sinon l'obsession, de Levin pour la violence, jusque dans ce qu'elle a de plus cru et outré, paraît bien plutôt indissociable d'une conception anthropologique et philosophique qui trouve sa forme la plus optimale dans l'art dramatique car celui-ci parvient à saisir ensemble présent et mémoires.

En trompant les attentes des spectateurs, en écartant toute intervention de la providence et en mobilisant des régimes mnémoniques différents, suscitant par là-même une forme d'inconfort, ces deux réécritures invitent à se défier des certitudes de la mémoire et encouragent l'examen critique.

Le jeu avec la mémoire fictionnelle porte également sur le rôle des personnages féminins. Alors que les pièces antiques montraient avec Eurydice et plus encore avec Alceste des victimes dociles, les deux femmes chez Levin se rebellent et exercent à leur tour une grande violence en émasculant leur adversaire, qui son mari, qui son prétendu rival : la cruauté ne saurait être plus genrée.

Est-ce par souci de vraisemblance psychologique ? L'hypothèse n'est guère convaincante, tant le théâtre de Levin est a-psychologique. Une forme de misogynie de l'auteur ? L'argument ne paraît guère plus probant au regard d'autres pièces, par exemple *Femmes de Troie*<sup>28</sup>. La raison est peut-être davantage du côté de la composition de l'intrigue : le sacrifice gratuit de sa vie comme l'acceptation sans réserve du viol ne manquent-ils pas de motivation ? En aristotélien<sup>29</sup>, Levin réintroduit une forme de corrélation nécessaire entre les faits : le crime entraîne une vengeance et le sacrifice suppose une contrepartie. Il en résulte une transformation profonde des intrigues : la Reine violée souhaite le châtiment son agresseur et Madame Pozna ne consent, brièvement, à mourir pour son mari qu'en échange de son émasculatation. Plus largement, les pièces montrent que la violence n'est jamais sans conséquence : l'homme violent ne trouve aucun soutien auprès de ses serviteurs ou de sa famille, pire la jeune fille brutalisée devient criminelle à son tour. Est-il pertinent d'appréhender ces logiques de violence comme une façon de renvoyer à la situation contemporaine telle que la conçoit Levin, voire comme une forme d'avertissement sur les dangers inhérents à l'usage de la violence ?

En agréant à une intrigue connue un dénouement funeste, aux antipodes de ce qui était attendu par l'amateur de tragédie grecque, mais en accord avec les événements représentés dans la pièce comme avec la mémoire traumatique du public israélien des années 1980-1990, ces deux pièces invitent les spectateurs à réexaminer le souvenir qu'ils ont de l'histoire récente. Le dialogue entre les mémoires que créent les réécritures, déceptives et inventives tout à la fois, est relayé et soutenu par le traitement non psychologique des personnages, qui, rappelant la distanciation brechtienne, invite les spectateurs à une prise de distance envers leur propre histoire. On comprend alors que la qualité mnémorique de ces œuvres de Levin est le fruit d'une mémoire du théâtre, qui syncrétise Euripide, Aristote et Brecht en particulier.

En alliant des références à des œuvres anciennes et des allusions à l'histoire récente, Levin crée une dynamique qui, grâce à des décalages et des ruptures, invite les spectateurs à un regard critique. Confiant dans la puissance politique du théâtre, le dramaturge conçoit des œuvres dérangementes, voire subversives, parce qu'elles mettent en cause la lisibilité de l'Histoire et

---

<sup>28</sup> Les personnages féminins sont loin d'être homogènes et systématiquement positifs chez Levin : Glenda Abramson, par exemple, souligne que les personnages féminins cruels et tyranniques sont particulièrement nombreux (*Drama and Ideology in Modern Israel*, Cambridge UP, 2006 [1998]).

<sup>29</sup> Sur cette proximité de fait avec le Stagiritte, je me permets de renvoyer à mon étude « Succession, hasard et causalité dans les réécritures d'Euripide par Hanokh Levin », à paraître sur le site internet du CEREdI.

l'uniformité des mémoires : la mémoire dramatique, que porte haut le geste de la réécriture, a pour corollaire la perturbation des représentations de l'Histoire.

Si elle est manifeste dans les réécritures, cette qualité mnémonique ne leur est toutefois pas réservée : elle trouve aussi à se déployer dans des œuvres originales qui mobilisent également cette épaisseur temporelle propre à favoriser l'essor de différentes mémoires. C'est ainsi une quatrième modalité qui apparaît dans ce corpus élargi. Elle consiste dans l'insertion d'un élément qui, en renvoyant à une autre histoire et à une autre temporalité, vient brouiller la cohérence référentielle et chronologique de la pièce pour susciter une réflexion sur l'histoire récente et le souvenir qu'on garde

## Réécriture de souvenirs communs et appels à la mémoire collective

La dernière modalité que nous avons repérée réside dans l'insertion ponctuelle de souvenirs empruntés à la mémoire collective : en perturbant, discrètement, la linéarité de l'intrigue et la cohérence de l'Histoire, ceux-ci troublent l'univers fictionnel et créent des échos singuliers et inattendus qui mobilisent l'attention, de sorte qu'un travail d'interprétation est requis.

Une première stratégie consiste à interpoler un élément biblique dans le monde tragique grec : de cette rencontre entre deux univers culturels familiers, mais dotés chacun de leurs résonances propres, naît une disjonction propice à une prise de distance réflexive. Ainsi, dans la mise en scène de *Femmes de Troie*, le geste de Talthybios lorsqu'il s'empare d'Astyanax rappelle la ligature d'Isaac : le personnage « a enlevé Astyanax à Andromaque et, d'un long mouvement continu, il le jette sur son épaule, comme si l'enfant était un agneau de sacrifice. Une telle image, évoquant le sacrifice d'Isaac, est profondément ancrée dans la mémoire collective israélienne<sup>30</sup>. » Par cette insertion d'une mémoire biblique au sein d'une intrigue antique qui fait écho à la situation contemporaine, Levin réalise une « manipulation de la mémoire collective » selon les termes de Nurit Yaari<sup>31</sup>.

Un autre effet d'entrechoquement historique est créé par l'insertion de souvenirs d'une mémoire partagée, plus ou moins récente dans des œuvres non datées, voire non référentielles. Il peut s'agir des souvenirs traumatiques de la Shoah dont la présence tragique induit une profondeur temporelle et perturbe le régime émotionnel. Par exemple, dans *Tout le monde veut vivre*, l'exécutant de la mort demande pitié pour son fils à l'ange exterminateur, son maître<sup>32</sup> : la supplique est « immédiatement reconnaissable par n'importe quel spectateur israélien à partir des témoignages des survivants de l'Holocauste<sup>33</sup> ». Dans le contexte non réaliste et à dominante farcesque de la scène, cette réplique crée une rupture, apportant tout à la fois un intense accent pathétique, une densité de réel et une épaisseur chronologique. L'évocation « des couronnes en or<sup>34</sup> » dont le père redoute qu'elles lui soient arrachées de la bouche par un hypothétique gendre vénal et amoral renvoie-t-elle à la même mémoire ? C'est aussi à l'émigration en Argentine des communautés ashkénazim, dont Levin est issu, qui a lieu au début

---

<sup>30</sup> Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, éd. cit., p. 100

<sup>31</sup> *Ibidem*. Cette analyse de Nurit Yaari est reprise par Philippe Zard (art. cit., p. 418). Ce même épisode biblique avait déjà été réécrit par Levin dans un sketch éminemment provocant au tout début de sa carrière (1970), dont un extrait se trouve dans *Théâtre choisi III*, éd. cit., p. 197-199, car Abraham s'y montrait prêt à tuer par obéissance dans un écho manifeste au procès d'Eichmann (1961) et à la Shoah (sur ce rapprochement, voir P. Zard, art. cit., p. 418).

<sup>32</sup> Hanokh Levin, *Tout le monde veut vivre*, éd. cit., scène 3, p. 11 : « Ayez pitié, ce n'est qu'un enfant... (*il pleure*) Un enfant... ».

<sup>33</sup> Nurit Yaari, *Between Jerusalem and Athens*, éd. cit., p. 288.

<sup>34</sup> Hanokh Levin, *Shitz*, op. cit., p. 30.

du siècle, que fait écho cette pièce lorsque le même personnage du père de famille évoque son départ en Argentine pour y devenir commerçant de viande bovine<sup>35</sup>. Ces souvenirs enchâssés qui renvoient à une mémoire partagée rappellent aux spectateurs la communauté qu'ils composent et par là ce qui les lie. La mnémonique théâtrale aide ainsi à interroger la permanence de cette communauté et de ses aspirations, et cette interrogation se trouve exacerbée lorsque la pièce propose, à travers une intrigue à l'actualité évidente, une vision déceptive, voire critique du présent comme c'est le cas dans *Shitz*.

Un détail, si menu soit-il, peut aussi être perçu par les spectateurs comme hautement mnémonique au point d'irradier dans toute la pièce et d'engager sa compréhension globale. C'est une telle lecture qu'a suscitée, par exemple, l'âge de la jeune fille de *Vie et mort de H* car il correspond à celui de l'État d'Israël lorsque la pièce est écrite et créée, soit vingt-quatre ans en 1972. Il est remarquable que l'analogie politique et avec elle la possibilité d'une lecture allégorique de cette famille dysfonctionnelle dont la fille gâtée et égoïste martyrise ses parents et pousse au suicide son cousin soit proposée par les lecteurs et les spectateurs eux-mêmes<sup>36</sup>. La qualité mnémonique du théâtre est si éclatante qu'elle se passe ici d'intercesseur, tire sa légitimité des œuvres passées du dramaturge (notamment *Reine de la salle de bain*<sup>37</sup>) et trouve sa justification dans la cohésion idéologique et les interrogations politiques des spectateurs, disposés à penser que la pièce leur parle de l'histoire de leur pays.

Si ce personnage de jeune femme gâtée jusqu'au dévoiement moral, qu'on retrouve dans *Shitz* en 1975, peut apparaître comme une allégorie du jeune État, la figure de l'enfant sacrifié, parfois assassiné, si récurrente dans le théâtre de Levin et singulièrement dans ses réécritures de l'antique où il est tantôt un héritage d'Euripide (Astyanax) et tantôt une invention du contemporain (le cireur de *Tout le monde veut vivre*), rappelle l'Holocauste dont il est l'une des figures emblématiques. L'analogie est rendue très opérante dans cette réécriture d'*Alceste* du fait des noms. Les patronymes des personnages évoquent des noms ashkénazim et l'Europe centrale par la présence du son [tsky] ou par la correspondance du nom du personnage principal, Pozna, sur la racine duquel est créé celui des membres de sa famille, avec la ville polonaise de Poznań. Le personnage du bourreau est, en outre, désigné par sa fonction car מַבֵּטְקִי [mavetsky] vient de מַבֵּט [mavett], « mort » auquel a été rattaché le suffixe יִטְסְקִי [tsky] et précédé d'un prénom qui ne correspond à aucun mot hébreu à consonance dure et peu hébraïque יִאֵר [iar]<sup>38</sup>. À l'instar des bourreaux nazis, ce personnage tue sans la moindre émotion, y compris un jeune innocent et y compris sans nécessité, ce qu'illustrent les deux infanticides, placés à l'ouverture (scène 3) et à la conclusion de la pièce (dernière scène). La lecture analogique se trouve néanmoins brouillée pour au moins trois raisons : la tonalité générale de la pièce, plus grotesque que sérieuse et plus parodique que pathétique, la forte présence d'un substrat mythologique peu politique et l'absence de référentialité de la réécriture, que soulignent costumes et décors délibérément factices. Elle est peut-être même minée par la distribution des personnages : en effet, le père du premier enfant assassiné n'est autre que l'acolyte du meurtrier, lui-même tueur et amateur de morts violentes et de cadavres. La pièce semble ainsi paradoxalement encourager la mnémonique tout en récusant une approche analogique qui ferait de l'Histoire une matière qu'on peut circonscrire. L'enjeu se situe peut-être sur un autre terrain, plus réflexif et méthodologique : c'est à une manière de voir et d'analyser, en étant animé par l'exigence de

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>36</sup> Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, éd. cit., p. 29-30.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>38</sup> מַבֵּטְקִי יִאֵר / « Von Trépas » dans la traduction de Jacqueline Carnaud et Laurence Sendrowicz. Cette coloration germanique s'explique à la fois par le son de יִאֵר [iar] et par la couleur centreuropéenne commune aux noms des différents personnages. Je remercie beaucoup Laurence Sendrowicz pour ses explications précieuses.

comprendre, que le théâtre de Levin invite, aux antipodes d'un dramaturge dogmatique transmettant un « message » sous forme d'allégorie mythologique.

En perturbant la cohésion de l'univers fictionnel par l'introduction d'un élément qui renvoie à une mémoire collective partagée, qu'elle soit traumatique ou non, ancienne ou très récente, le dramaturge engage le spectateur à reconsidérer la communauté dont il est membre et à se ressaisir de son Histoire. Tout en jouant des contrastes, voire des discordances, Levin se garde bien d'imposer une interprétation de l'Histoire et, à cet égard, cette quatrième modalité mnémonique ne diffère pas des précédentes, mais il propose, en revanche, une approche du réel faite de distance critique et de circonspection qui peut définir une méthode. On comprend, dès lors, que le théâtre soit le médium privilégié de Levin car il est une fiction sans point de vue surplombant qui appelle un travail d'interprétation et dont la qualité mnémonique peut être exploitée sans verser dans l'écueil d'une parole univoque et assertive.

Mise en œuvre de quatre manières différentes, à la faveur notamment des réécritures de l'antique, la possibilité mnémonique se trouve thématifiée dans les œuvres par la présence de protagonistes à la mémoire hypertrophiée ou atrophiée lors du dénouement : Ventre-Creux récuse tout oubli et se veut le garant d'une mémoire intacte et perpétuelle, tandis qu'Hécube, à l'inverse, fait l'objet d'une amnésie subite et radicale lorsqu'elle devient l'esclave d'Hélène, sans qu'on sache bien s'il s'agit d'un choc traumatique ou d'un choix vital. Leur radicalité fait contraste avec la composition même de leur personnage dramatique, qui est le fruit d'un mélange, comme avec la poétique de Levin. Celle-ci, toute en association de mémoires et d'inventions, consiste précisément à accommoder le passé et le présent et vaut, à ce titre, illustration et défense d'un art de cultiver la mémoire. Ces continuités, déplacements et contrastes, situés à différents niveaux, problématisent la mnémonique, au double sens d'art de cultiver la mémoire et de moyen de faciliter la conservation des souvenirs, et la propriété mnémonique du théâtre, du point de vue de la création comme de la réception. En encourageant la mémoire et en associant l'amnésie à l'aliénation, le théâtre de Levin se place sur un terrain esthétique mais aussi éthique, qui lui confère sa nécessité et sa légitimité. Le dramaturge, les acteurs et les spectateurs sont amenés à partager et élaborer conjointement ces mémoires hétérogènes grâce à une poétique qui favorise les passerelles entre la scène et la salle. Les vertus mnémoniques dont la pièce est dotée s'avèreraient ainsi utiles au théâtre lui-même : grâce à elles, il peut contribuer à la cohérence de la cité en la dotant d'une mémoire commune et en renforçant sa cohésion mémorielle lors de la représentation théâtrale. Et il se trouve ainsi porteur d'une efficace politique. Reste à déterminer dans quelle mesure la qualité mnémonique de ce corpus, indissociable de sa réception par un public, est réservée à un *hic et nunc* ou bien s'avère transférable dans d'autres temps et espaces. S'il est certain que Levin écrit pour un public historiquement et géographiquement situé, on peut toutefois penser, à l'aune de son succès en traduction, qu'il est exportable, non seulement parce qu'il mobilise des références partagées, littéraires et historiques notamment, mais aussi parce que les questions soulevées ne sont propres ni à un pays ni à une époque : mnémonique, ce théâtre vaut *memento*.

Zoé SCHWEITZER  
Université Jean Monnet