

**UNIVERSITE PAUL VALERY
MONTPELLIER III**

**CINÉMA YIDDISH :
CINÉMA IDENTITAIRE
OU
MIROIR DU REGARD
D'AUTRUI ?**

par
Chantal Nicole Catherine MICHEL

Sous la direction de
Monsieur François Amy de la Bretèque, Maître de Conférences

Mémoire présenté et soutenu pour l'obtention de la
Maîtrise d'Etudes Cinématographiques et Audiovisuelles

SEPTEMBRE 1998

SOMMAIRE

	Page
INTRODUCTION	6
PREMIERE PARTIE : CONTEXTE HISTORIQUE ET THÉORIQUE	11
CHAPITRE PREMIER : HISTORIQUE	11
A. Notion de cinéma yiddish	12
B. Brève histoire du cinéma yiddish	13
C. Histoire de production des quatre films à analyser	18
CHAPITRE SECOND : LA NOTION DE L'IDENTITÉ	30
A. Le concept d'identité	30
I. Le « contenu » identitaire	31
II. La <i>réception</i> du « contenu identitaire »	33
B. Délimitation de la notion pour une application au peuple juif	36
CHAPITRE TROISIÈME : DÉLIMITATION DES CATÉGORIES ET METHODE POUR UNE ANALYSE RELATIVE À L'IDENTITÉ	41

DEUXIEME PARTIE : L'ANALYSE DES FILMS	46
CHAPITRE PREMIER : TRADITION RELIGIEUSE JUIVE	47
A. « Niveau » visuel	48
I. Action	48
1. Les fêtes religieuses	49
a) La procession de <i>Hosanna Rabbah</i>	49
b) Rassemblements chez le <i>Tzaddik</i>	51
c) Célébration du <i>Sabbat</i>	54
2. Les moments cruciaux dans la vie	62
a) Mariage	62
b) Mort et Deuil	68
3. Les rituels quotidiens	70
a) Etudes et discussions théologiques	70
b) Prières	73
c) Toucher les <i>mezouzas</i>	74
d) Lavage rituel des mains	76
e) Rite du pain et du sel	77
II. Accessoires	79
1. Bibles et d'autres textes sacrés	79
2. Objets de Culte	81
III. Costumes	83
1. Hommes	83
a) <i>Tallith</i>	83
b) <i>Tallith katan</i>	84
c) <i>Teffilin</i>	84
d) <i>Kittl</i>	85
e) Couvre-chefs	85
f) <i>Caftan</i>	86
2. Femmes	87
B. « Niveau » Sonore	88
I. Dialogues	88
1. Citations et prières	89
a) Citations directes	89
b) Noms et personnages bibliques et talmudiques	91
c) Prières et études	92
2. Commandements	95

III. Personnages	124
1. Caractères non-juifs	124
2. Stéréotype juif : Reb Sender	126
B. « Niveau » sonore	127
I. Allusion à des événements historiques extra-filmiques	127
II. Sentences antisémites	129
III. Observation des personnages juifs : « auto-pitié »	129
CONCLUSION	132
Bibliographie	137
ANNEXE	143
A. Résumés	144
B. Fiches techniques	148
C. Glossaire	150
D. Index	153

INTRODUCTION

Pendant des siècles « la terre promise » par Dieu n'était qu'un symbole pour le peuple juif car, même aux temps bibliques, le territoire habité par ce peuple fut occupé par toute une série d'envahisseurs différents, et le « peuple élu » devait même vivre longtemps en exil, en Égypte et en Babylonie. Depuis ses origines donc Sion, loin d'être une réalité, était plutôt un symbole pour les croyants, car le « pays » des Juifs était le monde entier. Au moment de la destruction du second Temple de Jérusalem, par les Romains, en l'an 70 de notre ère, débuta pour les Juifs la véritable Diaspora.

Les Juifs de la Diaspora se divisent grosso modo en deux groupes, les *Sefardim* et les *Ashkénazim*. Ces noms désignent non seulement l'espace vital qu'occupent ces deux groupes dans le monde, mais ils impliquent également toute une culture et une histoire spécifiques, particulières aux deux branches du peuple juif.

« *Sefardim* » désigne les Juifs dont les racines se situent en Espagne et en Asie Mineure. Dans un sens plus strict, ce terme s'applique uniquement aux Juifs, descendants des Juifs Espagnols sous l'empire des Maures, qui ont préservé des coutumes juives-espagnoles et la langue espagnole qui devint le *ladino* par la suite. Le *ladino* est une langue juive qui s'est formée dans le bassin méditerranéen après l'expulsion des Juifs de l'Espagne en 1492¹. Elle est née d'un mélange de l'ancien espagnol avec notamment des éléments hébraïques, turcs, grecs et italiens².

¹ Gerber, Jane S. *The Jews of Spain: A History of the Sephardic Experience*. New York, Toronto : The Free Press, Maxwell Macmillan, 1992, p. 37

² Patai, Raphael. *Tents of Jacob. The Diaspora – Yesterday and Today*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, Inc., 1971, pp. 120-121

En général, on admet que le monde *séfarade* s'étend de l'Atlantique jusqu'à l'Océan Indien, couvrant notamment les pays islamiques³.

Le terme d'« *Ashkénazim* » par contre désigne tous les Juifs de l'Europe du Nord et de l'Est. Il apparaît pour la première fois dans la Bible, Genèse 10:3, et I Chroniques 1:6, où il désigne le peuple descendant de Japheth par Gomer. Jérémie (51:27) associe le terme à un royaume près de l'Arménie. En dehors de la Bible, les termes d'*Ashkénaz* ou *Ashkénazim* furent employés pour la première fois au onzième siècle pour désigner l'Allemagne et des Juifs qui y vivaient. Vers la fin du XIII^e siècle le terme prit la signification qu'il a encore aujourd'hui⁴: il désigne les Juifs résidant dans un pays germanique ou ayant émigré de ces pays pour s'établir ailleurs, en général dans les pays d'Europe de l'Est, comme la Lituanie, la Pologne, la Bohême et la Russie⁵. Tout comme les *Sefardim* sont associés aux pays islamiques, les *Ashkénazim* sont liés à un environnement chrétien⁶.

Cette branche du peuple juif connut son apogée aux XVIII^e et XIX^e siècles et encore pendant la première partie du XX^e siècle, jusqu'au moment donc où l'Allemagne nazie extermina cette culture. La langue parlée par les *Ashkénazim* est le *yiddish*. Cette langue, qui est d'ailleurs la langue parlée du cinéma yiddish, était originellement un dialecte d'Allemagne du Sud, adapté par les Juifs⁷ venus de la France⁸ au Moyen Âge. Suite à un climat politique extrêmement antisémite en Europe Occidentale (cf. la peste noire) les *Ashkénazim* se sont, par la suite, déplacés vers l'Est, notamment vers la Pologne, où ils étaient

³ Elazar, Daniel J.: *The Other Jews – The Sephardim Today*, New York : Basic Books, Inc., Publishers, 1989, pp. 14-15; Patai, *op. cit.*, pp. 259-60; Baron, Salo W.: *A Social and Religious History of the Jews*. Vol. IV, New York and London : Columbia University Press, 1957, 1971, pp. 3-4

⁴ Elazar, *op. cit.*, p. 15-17

⁵ Barnavi, Eli (dir.): *A Historical Atlas of the Jewish People – From the Time of the Patriarchs to the Present*. New York : Alfred A. Knopf, 1992, p. 118 et Agus, Irving A. *The Heroic Age of Franco-German Jewry – The Jews of Germany and France of the Tenth and Eleventh Centuries, the Pioneers and Builders of Town-life, Town-Government and Institutions*, New York : Yeshiva University Press, 1969, p. 1

⁶ Elazar, *op. cit.*, p. 17

⁷ Weinreich, Max. *Yidishkayt and Yiddish: On the Impact of Religion on Language in Ashkenazic Jewry*. In: Fishman, Joshua A. (dir.). *Readings in the Sociology of Language*. The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1968, 1977, p. 387

⁸ Barnavi, *op. cit.*, p. 118

accueillis à bras ouverts par le roi⁹. Ce fait, l'installation progressive en Europe Orientale, entraîna un enrichissement du yiddish avec des éléments de plusieurs langues slaves, notamment le polonais et le russe¹⁰ qui s'ajoutaient donc aux éléments dérivés du vieux français et de l'hébreu¹¹. La grande influence de l'hébreu est due à la religion¹², puisque les textes sacrés du Judaïsme sont majoritairement écrits dans cette langue. Comme toute autre langue juive, le yiddish s'écrit en lettres hébraïques de droite à gauche¹³.

La littérature yiddish, dont beaucoup de pièces et romans ont été adaptées à l'écran, connut sa gloire aux XIX^e et XX^e siècles. Des auteurs comme Schalom Asch, Scholem-Aleykhem, Peretz Hirschbein ou Isaac Bashevis Singer ne sont que quelques exemples à citer. Parallèlement à la littérature se développa le théâtre yiddish ; beaucoup d'acteurs et de metteurs en scène ont contribué, plus tard, à l'essor du cinéma yiddish.

A cause de la situation politique extrêmement difficile des *Ashkénazim* en Europe Centrale et Orientale, beaucoup d'entre eux, environ deux millions, sont partis pour immigrer aux Etats-Unis et ailleurs. En Russie notamment, l'antisémitisme des derniers tsars, tolérant des pogromes antisémites, provoqua trois grandes vagues d'émigration¹⁴. Détail important, car le cinéma yiddish s'est souvent inspiré des thèmes d'émigration et d'immigration.

Le cinéma yiddish est un produit de la culture des Juifs ashkénazes, des deux côtés de l'Atlantique. Notre analyse du cinéma yiddish tient compte de ce fait. Elle se limite à un corpus de quatre films, dont deux de production européenne, plus précisément polonaise, et deux de production américaine. Ces films ont tous été réalisés pendant la même période

⁹ *Op. cit.*, pp. 118, 154

¹⁰ Landmann, Salcia. *Jiddisch – Das Abenteuer einer Sprache*. Frankfurt/M und Berlin: Ullstein Materialien, 1986, p. 47

¹¹ Landmann, *op. cit.*, p. 40

¹² Weinreich, *op. cit.* pp. 396 ss

¹³ Landmann, *op. cit.*, p. 27

historique du cinéma yiddish, à savoir celle qui est appelée son « âge d'or »¹⁵. Cette période débute en 1936 en Pologne et dure jusqu'en 1940 aux Etats-Unis. Les deux films polonais étudiés sont *Yidl mitn Fidl*¹⁶ de Joseph Green (1936) et *Der Dibuk*¹⁷, réalisé par Michal Waszynski (1937). Les films américains ont été réalisés par Edgar G. Ulmer et Jakob Ben Ami pour *Grine Felder*¹⁸ (1937), et par Maurice Schwartz quant à *Tevye der Milkhiker*¹⁹ (1939).

N. B. : Trois des quatre films sur lesquels nous allons baser notre analyse proviennent d'enregistrements de 3sat, une chaîne germano-autstro-suisse, diffusés à l'occasion d'une série sur le cinéma yiddish. *Yidl mitn Fidl* a été enregistré le 6 mars 1992, *Der Dibuk* le 13 mars 1992 et *Tevye der Milkhiker* le 27 mars 1992. *Grine Felder* est une copie achetée au *National Center for Jewish Film*, Brandeis University, Waltham, Massachusetts.

La limitation du corpus à « l'âge d'or » du cinéma yiddish s'explique par la qualité technique et artistique de ces films, comparée à l'ensemble du cinéma yiddish parlant. Cette période du cinéma yiddish fut d'importance égale dans les deux pays, la Pologne et les Etats-Unis, ce qui justifie leur part équilibrée dans le corpus. Par ailleurs, les films choisis ont connu, à l'époque, un succès énorme parmi le public ashkénaze, ils ont même attiré l'attention d'un public non-juif.

Puisque le cinéma yiddish est un phénomène socio-historique, c'est-à-dire qu'il est le résultat d'un cadre historique strictement délimité, qu'il a été essentiellement produit

¹⁴ Baron, Salo W. *The Russian Jew Under Tsars and Soviets*. New York: Schocken Books, 1964, 1987, pp. 69 ss, et Gitelman, Zvi. *A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present*. New York : YIVO Institute for Jewish Research, 1988, p. 16

¹⁵ Goldman, Eric Arthur. *Visions, Images, and Dreams – Yiddish Film Past and Present*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1979, 1983t.

¹⁶ Traduction littérale: "Yidl avec son violon". N. B. : Tous les titres de films figurant dans les annotations sont des traductions littérales.

¹⁷ "Le Dibuk"

¹⁸ "Champs Verts"

¹⁹ "Tevye le laitier"

pour répondre à l'aspiration des *Ashkénazim* de voir leur vie transposée à l'écran, une analyse purement narratologique et sémiologique doit s'effacer derrière une analyse prenant en compte des aspects sociologiques ou psychologiques de ce cinéma.

Par conséquent, nous allons étudier la question si ce cinéma sert comme moyen de renforcement, d'affirmation de l'identité juive (ashkénaze), ou s'il reflète plutôt le regard que portent les non-Juifs sur les Juifs. Il est dès lors nécessaire de jeter d'abord les bases d'un cadre théorique qui permettra ensuite de dégager la notion de « cinéma yiddish » et de placer les films du corpus dans leur contexte historique (réel et cinématographique). En outre il importe de clarifier, de se mettre d'accord sur la notion de « l'identité » ainsi que sur son application au peuple juif (Première Partie).

Cet outillage permettra ensuite de procéder à l'analyse proprement dite des quatre films (Seconde Partie).

PREMIERE PARTIE :

CONTEXTE HISTORIQUE ET

THEORIQUE

Nous avons choisi de travailler sur un sujet qui est largement méconnu. Beaucoup ignorent même l'existence du cinéma yiddish et, par conséquent ne connaissent rien de son histoire, de son développement, ou encore de la période de son existence.

Il faut donc, dans un premier temps, dégager la notion de cinéma yiddish, pour ensuite procéder à un rapide historique de ce cinéma qui permettra de situer, dans leur contexte historique, les films à analyser. Ce premier chapitre sera clos par un exposé plus détaillé du corpus, de l'histoire de production, ainsi que des différents réalisateurs.

Dans un second temps, il s'agira de mettre sur pied « l'outil de travail » nécessaire à une analyse filmique sous l'angle socio-psychologique qu'est *l'identité* (Chapitre Second) et de délimiter le travail d'analyse proprement dite (Chapitre Troisième).

CHAPITRE PREMIER : HISTORIQUE

Les chroniqueurs et les critiques n'accordent au cinéma yiddish qu'une place infime, ils ignorent pratiquement son existence ; le corpus de ce cinéma est trop petit et la thématique des films beaucoup trop spécifique et spécialisée, destinée à satisfaire un « public-élite ». Les plus grands historiens occidentaux du cinéma négligent le cinéma yiddish dans

leurs ouvrages²⁰. Seul Jerzy Toeplitz mentionne brièvement son existence²¹. Environ 130 films de fiction et 30 courts-métrages furent produits, entre 1910 et 1941, en yiddish, dans essentiellement quatre pays : les Etats-Unis, la Pologne, l'Union Soviétique et l'Autriche²². La distribution, les budgets et le nombre de spectateurs étaient extrêmement restreints. Il n'est donc guère étonnant que ce cinéma soit méconnu.

A. Notion de cinéma yiddish

Les rares auteurs qui ont écrit sur le cinéma yiddish le définissent surtout par la langue parlée (ou utilisée pour les intertitres) dans les films²³. Dietmar Pertsch p. ex. met l'accent sur l'importance du public parlant yiddish ainsi que le choix des sujets et des lieux des films. Quant aux sujets, il le limite aux environnements juifs dans l'empire austro-hongrois, la Russie et la Pologne²⁴.

Le cinéma yiddish se définit donc premièrement et principalement par la langue parlée dans les films. Le yiddish étant la langue parlée des Juifs en Europe Centrale et Orientale, est aussi porteur et symbole de toute une tradition, d'un mode de vie, d'une philosophie, d'un mode de pensée, bref, d'une tradition ashkénaze. La définition donnée par Pertsch nous semble donc tout à fait acceptable. Pourtant nous proposons de l'élargir quant au sujet et aux lieux des films, car une bonne partie des films produits en yiddish traitent de l'émigration ou de la nouvelle vie aux Etats-Unis. Fait connu, l'émigration des juifs ashkénazes vers les Etats-Unis et d'autres pays s'était extrêmement intensifiée vers la fin du

²⁰ P. ex. Sadoul, Georges. *Histoire du cinéma mondial – Des origines à nos jours*. Paris : Flammarion, 1972, 1990 et Jeanne, René et Ford, Charles. *Histoire illustrée du cinéma*. Paris : Robert Laffont, Marabout Université, 1947, 1966

²¹ Toeplitz, Jerzy. *Geschichte des Films*. Berlin: Henschelverlag, 1972, 1984, vol. 3, pp. 378 s

²² Goldberg, Judith N. *Laughter through Tears – The Yiddish Cinema*. London and Toronto : Associated University Presses, 1983, p. 17

²³ P. ex. Goldman, *op. cit.*, p. xvii

XIX^e siècle. Les films ont donc répondu au besoin du public ashkénaze de reprendre l'histoire vécue ou rêvée par la plupart d'entre eux. Par conséquent, le topos de l'émigration et de l'immigration ne peut pas être négligé dans une définition de ce cinéma.

Avant de procéder à l'analyse du corpus choisi, il est nécessaire de le situer par rapport à l'histoire du cinéma yiddish.

B. Brève histoire du cinéma yiddish

Cette histoire se caractérise surtout par deux phénomènes. D'abord il faut insister sur la grande influence du théâtre yiddish qui se manifestait par l'adaptation de nombreux classiques du théâtre yiddish, p. ex. des pièces de Peretz Hirschbein, Schalom Asch, An-Ski, Scholem Aleichem et d'autres. En outre, la majorité des acteurs et des metteurs en scène de ce cinéma venaient des nombreuses troupes yiddishes.

D'un autre côté il faut considérer la constante interaction du nouveau monde avec l'ancien. En effet, suite à la vague d'émigration des *Ashkénazim* vers les Etats-Unis, le public ainsi que le monde artistique du cinéma yiddish étaient divisés en deux. Par conséquent, les films furent toujours distribués sur les deux continents, et les artistes yiddishes des deux côtés de l'Atlantique travaillaient souvent ensemble.

L'histoire du cinéma yiddish se laisse diviser en cinq phases²⁵ : la première allant de la naissance du cinéma yiddish jusqu'à la première Guerre Mondiale (1911-1914), la seconde englobant la guerre jusqu'à l'invention du son (1915-1928), la troisième allant jusqu'en 1935, regroupant les débuts du cinéma yiddish parlant ; la quatrième phase,

²⁴ Pertsch, Dietmar. *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen - Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1992, p. 196

considérée comme l'âge d'or du cinéma yiddish, commence avec la production de *Yidl mitn Fidl* en 1936 et s'arrête brusquement en 1940, un an après le début de la Seconde Guerre Mondiale ; finalement la cinquième phase regroupe la production après 1940 jusqu'à nos jours.

Le premier film à thématique juive est *L'khaym*²⁶. Ce film a été produit par les studios de *Pathé* en 1910 à Moscou. Il fut réalisé par Kai Hansen à partir d'un scénario d'Alexander Arkatov. Ce film mélodramatique raconte durant 10 minutes environ (quatre bobines), l'histoire du mariage malheureux de la jeune Rachel avec le riche Abraham. Ce film a donc été produit par des non-Juifs répondant ainsi à la soif des Juifs russes de voir leur histoire transposée à l'écran²⁷. Il eut beaucoup de succès en Russie, également en Europe et aux Etats-Unis où on en loua le caractère authentique de la représentation de la vie juive en Russie²⁸. *L'khaym* a été produit afin de répondre de manière métaphorique – pour échapper à la censure- aux pogromes antisémites tolérés par le gouvernement tsariste, pogromes qui connurent leur point culminant en 1910²⁹.

La raison d'être du cinéma yiddish était de satisfaire un auditoire ciblé, juif-ashkénaze, qui voulait voir des films à thématique juive. Aux Etats-Unis un certain Sidney M. Goldin découvrit l'énorme potentiel économique que constituait la masse des immigrés ashkénazes qui ne parlaient que le yiddish. Il fournissait à ce public des films³⁰ reflétant les problèmes qu'entraînait (et entraîne) le processus d'assimilation ; le thème était pratiquement toujours le même : une histoire d'amour entre une Chrétienne et un Juif (ou

²⁵ Cette division est faite, avec quelques divergences mineures, par Goldberg, *op. cit.*, et Goldman, *op. cit.*

²⁶ "Bonne chance".

²⁷ Hoberman, Jim. *Bridge of Light – Yiddish Film between Two Worlds*. Philadelphia : Temple University Press, 1991, 1995, p. 14 et Goldman, *op. cit.*, p. 1

²⁸ Goldberg, *op. cit.*, p. 30

²⁹ Goldberg, *op. cit.*, pp. 28-29 et Layda, Jay. *Kino - A History of the Russian and the Soviet Film*, Princeton : Princeton University Press, 1960, 1983, pp. 24 et 48-49

³⁰ Par exemple *Nihilist Vengeance* ("La vengeance nihiliste"), *The Heart of a Jewess* ("Cœur d'une Juive") ou encore *Bleeding Hearts* ("Cœurs saignants"), tous de 1913.

l'inverse), les problèmes qu'une telle situation entraîne au niveau familial, avec cependant un happy-end obligatoire³¹.

Par la suite, jusqu'à l'invention du son en 1928, ont été produits quelques « classiques » du cinéma yiddish muet, tel que le film soviétique *Yidishe Glikn*³², réalisé par Aleksander Granowski en 1925. Cette production ne fut cependant pas très volumineuse, ce qui s'explique par les problèmes politiques et économiques que connut la jeune Union Soviétique à la suite de la révolution de 1917³³, et par la situation créée, aux Etats-Unis quelques années plus tôt, par la fondation de Hollywood³⁴ qui sonnait le glas pour bien des producteurs indépendants. Même si la majorité des fondateurs de Hollywood étaient des Juifs, l'intérêt de produire des films « minoritaires » était faible³⁵. Par ailleurs, l'art yiddish était toujours dominé par le théâtre de la côte Est. A cette époque très peu de films yiddishs ont été produits, dont *Tsebrokhene Hertser*³⁶, de Maurice Schwartz, en 1926, thématissant l'immigration des Juifs aux Etats-Unis³⁷.

La période après l'arrivée du parlant jusqu'en 1935 est toujours marquée par une production assez faible de films yiddishs. Aux Etats-Unis le marché est dominé alors par des films que Jim Hoberman a classés comme *shund* (c'est-à-dire médiocres)³⁸. Ce « cinéma » est caractérisé par et des budgets très petits et des efforts minimes. Le « roi » incontesté de cette période était Joseph Seiden. Il a produit une série de mélodrames³⁹ sans

³¹ Goldberg, *op. cit.*, pp. 35ss

³² "La chance juive"

³³ Sadoul, *op. cit.*, p. 181 et Leyda, *op. cit.*, pp. 111 ss

³⁴ Sadoul, *op. cit.*, p. 104: Le premier studio hollywoodien fut construit en 1908 par Selig.

³⁵ Goldman, *op. cit.*, p. 30

³⁶ "Coeurs Brisés"

³⁷ *Op. cit.*, p. 31

³⁸ *Op. cit.*, pp. 205 ss

³⁹ Par exemple *Mine Yidishe Mame* ("Ma mère juive") et *Eybike Naronim* ("Fous éternels"), tous deux de 1930

grande valeur, tous réalisés par Sidney Goldin⁴⁰. Et il a redistribué, sous couvert de nouveautés, des films yiddish muets partiellement sonorisés⁴¹.

Le cinéma yiddish de cette époque, en Union Soviétique, se réduit à une série de films de propagande, « démontrant » l'intégration des Juifs, par exemple *Noson Beker Fort Aheym*⁴² réalisé par Boris Shpis en 1932. Cette œuvre met en valeur les qualités d'assimilation du système politique soviétique. *Horizon, the Wandering Jew*⁴³, le premier film sonore réalisé par Lev Kouléchov⁴⁴, traite de façon assez mélodramatique le sujet de l'acceptation des Juifs en tant qu'hommes égaux sous le régime communiste⁴⁵.

« L'âge d'or » du cinéma yiddish débute en Pologne avec la production de la comédie musicale *Yidl mitn Fidl*. Cette quatrième période du cinéma yiddish est caractérisée par une extrême fertilité et un très grand niveau artistique et technique réussissant même à attirer un public non-juif⁴⁶. *Yidl mitn Fidl* avait un tel succès, même aux Etats-Unis, un an plus tard, qu'il déclencha une sorte d'avalanche d'enthousiasme quant à la réalisation d'un cinéma yiddish de bon niveau. Joseph Green, le réalisateur principal et producteur de ce film devait par la suite produire encore trois autres films yiddish⁴⁷. D'autres films importants sont *Der Dibuk* de Waszynski, Pologne 1937, *Tevye der Milkhiker* de Maurice Schwartz, USA 1939, ou encore les quatre films d'Edgar G. Ulmer réalisés aux Etats-Unis.

La Guerre mit fin au cinéma yiddish. Les quelques tentatives de réanimation entreprises après 1945 ont toutes échoué. Les nazis d'un côté, le processus d'assimilation aux

⁴⁰ Goldman, *op. cit.*, pp. 56 ss

⁴¹ Hoberman, *op. cit.*, pp. 183 ss

⁴² "Nathan Becker rentre chez lui"

⁴³ "Horizon, le Juif errant"

⁴⁴ Leyda, *op. cit.*, pp. 288 et 297

⁴⁵ Goldberg, *op. cit.*, p. 71

⁴⁶ Voir p. 18

⁴⁷ Voir p. 20

Etats-Unis de l'autre ont « éliminé » le public de ce cinéma ; la grande culture juive-ashkénaze disparut pendant et avec la guerre⁴⁸.

Pas un seul film yiddish ne fut produit entre 1940 et la fin de la guerre. Cette dernière marque donc une coupure nette dans la production de ce cinéma ; ce cinéma était pratiquement mort à ce moment-là. En Europe, plus de six millions de juifs avaient été exterminés par l'Allemagne nazie. Goldberg a pu constater que, dans des termes cruellement économiques, cela signifie une perte énorme de spectateurs potentiels pour ce cinéma minoritaire. Aux Etats-Unis, d'autre part, le secteur du public potentiel s'est rétréci également: les deuxième et troisième générations de Juifs ashkénazes immigrés ne parlaient pratiquement plus la langue de leur parents ou grand-parents⁴⁹; ils ne manifestaient plus d'intérêt pour un cinéma si nostalgique. Ne subsistaient comme personnes intéressées que des gens âgés, mais ce cercle de fidèles déjà très restreint, devait, pour des raisons évidentes, se rétrécir de plus en plus⁵⁰.

Quelques semi-documentaires en yiddish retraçant le destin des Juifs pendant la guerre, furent produits en Pologne⁵¹. Exemple *Mir Lebn Geblibene*⁵², réalisé par Natan Gross en 1947. Et aux Etats-Unis, en 1949 Joseph Seiden essaya en vain de faire revivre le cinéma yiddish de fiction avec *Got, Mentsh un Tayvl*⁵³ en 1949⁵⁴.

Le cinéma yiddish sombra dans l'oubli ; ce n'est qu'aux années 1970 que, à l'initiative d'organismes comme le YIVO et la *Rutenberg and Everett Yiddish Film Library*, de sérieux efforts ont été entrepris pour sauver les différents films⁵⁵. Le dernier film

⁴⁸ Goldberg, *op. cit.*, p. 21

⁴⁹ *Op. cit.*, p. 116

⁵⁰ Goldman, *op. cit.*, p. 156

⁵¹ *op. cit.*, pp. 147-148

⁵² "Nous les survivants"

⁵³ "Dieu, l'homme et Satan"

⁵⁴ Hoberman, *op. cit.*, p. 336

⁵⁵ Goldman, *op. cit.*, pp. 158ss

tourné en yiddish semble être *Toi Ivan, moi Abraham*, une production française, réalisé par Jolande Zauberman en 1993.

C . Histoire de production des quatre films à analyser

I. Yidl mitn Fidl

1. La production

Au milieu des années trente la production cinématographique polonaise était tombée à un niveau très bas. Pourtant il existait un public potentiel. Joseph Green, un Juif polonais et immigré américain décida alors de produire lui-même des films yiddish, tout d'abord pour un public polonais, mais pouvant être montrés également aux Etats-Unis⁵⁶. Il s'était fixé le but de produire des films yiddishs d'une grande qualité technique (contrairement aux productions précédentes), à sujets juifs, mais accessibles à tous, c'est-à-dire sans stéréotypes, ni clichés, seulement folkloriques. Il exigea en outre de bons dialogues en yiddish, une musique et un jeu d'acteurs de qualité, ainsi que de l'humour⁵⁷.

Pour les quatre films qu'il réalisa entre 1936 et 38 en Pologne, Green engageait toujours un co-réalisateur: Jan Nowina-Przybylski pour *Yidl mitn Fidl* et *Der Purimspiler*⁵⁸, Konrad Tom pour *Mamele*⁵⁹ et Leon Tristan pour *A Brivele der Mamen*⁶⁰.

⁵⁶ *Op. cit.*, pp. 89-90

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ "Le farceur"

⁵⁹ "Petite maman"

⁶⁰ "Une lettre à la mère" ; Goldman, *op. cit.*, p. 90

Green tournait notamment en Pologne en raison du coût de production très bas et de l'existence, sur place, d'un énorme potentiel d'acteurs dû au grand nombre de troupes yiddish⁶¹.

Pour *Yidl mitn Fidl*, il engagea Molly Picon pour le rôle principal. Madame Picon était alors déjà une star du théâtre yiddish⁶². Green se déplaça exprès à Paris pour la rencontrer, il lui proposa la somme de 10.000 \$ pour son rôle⁶³. Elle et son mari Jacob Kalich acceptèrent, bien que Green n'eût pas encore de véritable scénario. Ce fut finalement Konrad Tom qui l'écrivit, d'ailleurs dans une préoccupation évidente de mettre en valeur la star⁶⁴. Les chansons furent également écrites exprès pour elle, par Itzik Manger, écrivain folklorique connu.

Green avait en tête de filmer la vie dans le *shtetl*, comme l'avaient déjà fait les films soviétiques des années 20. Surtout il voulait, pour le tournage, des endroits originaux et non des reconstructions. Finalement il devait tourner pendant 10 jours à Kasimierz nad Wislan qui, d'ailleurs, avait déjà vu le tournage d'un autre film yiddish⁶⁵. C'était un petit *shtetl* moyenâgeux ; le roi Casimir y avait vécu avec son épouse juive. Le reste du tournage a été effectué pendant cinq semaines dans un studio à Varsovie⁶⁶.

Yidl mitn Fidl a coûté approximativement 50.000 \$⁶⁷, somme assez élevée pour l'époque, mais très vite le film dégageait du bénéfice, rien qu'avec sa distribution en Pologne où il sortit en septembre 1936⁶⁸. Ce film a été distribué dans beaucoup de pays et est considéré comme un des meilleurs films yiddishs, en tout cas son succès a été remarqua-

⁶¹ *Ibidem*

⁶² Hoberman, *op. cit.*, p. 69

⁶³ Goldman, *op. cit.*, p. 90

⁶⁴ Hoberman, *op. cit.*, p. 238

⁶⁵ Goldman, *op. cit.*, p. 91: *Der Lamedvovnik* réalisé par Tourkow en 1925

⁶⁶ *Op. cit.*, p. 92

⁶⁷ Goldberg, *op. cit.*, p. 105 et Hoberman, *op. cit.*, p. 241

⁶⁸ Hoberman, *op. cit.*, p. 241

ble⁶⁹. Distribué à New York dès le début 1937⁷⁰, il était à l'affiche des plus grandes chaînes de cinéma, Loew, York et United Artists⁷¹. L'énorme succès du film devait par la suite déclencher une véritable vague de productions de films yiddishs de qualité. Fait remarquable, en avril 1938 il est même sorti en Allemagne nazie, d'abord à Berlin, puis dans d'autres villes allemandes⁷².

2. Le réalisateur principal

Green - de son vrai nom Greenberg - naquit en 1905⁷³ à Lodz, en Pologne. A l'âge de 15 ans il entra dans une école de théâtre⁷⁴, puis, à partir de 1918, continuait ses études de théâtre à Berlin. Des tournées avec la « Vilna Troupe » lui firent parcourir l'Europe. En 1924, avec la même troupe, il se rendit à New York où il devait travailler d'abord avec « Unzer Teater », plus tard avec le « Schildkraut Theater » et le « Yiddish Art Theater » de Maurice Schwartz. Accompagnant Schildkraut il se rendit en 1925 à Hollywood pour y rester un an et demi. Il joua dans quelques films, entre autres comme figurant dans *The Jazz Singer*⁷⁵. Joseph Green était alors acteur, mais il commença très vite à s'intéresser à la production cinématographique. De retour à New York il quitta la troupe au début des années trente pour entreprendre une carrière cinématographique.

Il travaillait alors en tant qu'acteur dans des « productions » de Georg Roland⁷⁶. Ces productions, à tout prendre, n'étaient qu'un coup commercial. Roland achetait d'anciens films muets et les « transformait » en films parlants en ajoutant tout simplement une histoire-cadre sonorisée. Pour cela il avait recours à des acteurs yiddishs contemporains. De la sorte il avait « produit », en 1932, *Joseph in the Land of Egypt*, puis *Yidische*

⁶⁹ Goldman, *op. cit.*, p. 92 et Hoberman, *op. cit.*, p. 235

⁷⁰ Goldman, *op. cit.*, p. 111

⁷¹ Goldberg, *op. cit.*, p. 107

⁷² Hoberman, *op. cit.*, p. 254

⁷³ Goldberg, *op. cit.*, p. 66; selon Hoberman, il est né en 1901; *op. cit.*, p. 236

⁷⁴ Hoberman, *op. cit.*, p. 236

⁷⁵ *Ibidem*

*Tockhter*⁷⁷, *Avrom Ovinu*⁷⁸ et *A Vilna Legend* en 1933. Joseph Green qui alors s'appelait encore Greenberg faisait partie de ces acteurs contemporains⁷⁹.

La rémunération du travail de Green avait été une copie de *Joseph*, film qu'il distribua en 1933 en Pologne où il eut d'ailleurs un énorme succès⁸⁰. Ce fut là sa première activité au niveau de la production / distribution de films. Par la suite il achetait les droits d'exploitation relatifs à d'autres films⁸¹. Après un autre séjour aux Etats-Unis, Green en 1936⁸² retourna dans son pays natal où il distribua *Bar Mitzvah*⁸³ de Lynn avant d'entreprendre la production de *Yidl*⁸⁴. A ces fins il fonda une société de production avec des filiales à Varsovie et à New York qu'il nomma Greenfilm⁸⁵.

Après *Yidl mitn Fidl* Green s'engagea tout de suite dans le travail pour son prochain film, *Der Purimspiler*, qui sortit en 1937. Malgré une distribution des rôles plutôt bonne (avec, notamment comme héros, Zygmund Turkow), ce film ne connut pas le même succès que *Yidl mitn Fidl*⁸⁶.

En 1938, Green tourna encore deux autres films yiddishs, *A Brivele der Mamen* et *Mamele*, le dernier avec Molly Picon dans le rôle principal. A l'occasion de l'invasion allemande Green dut quitter la Pologne. Il n'a plus tourné de films après. Il est mort le 20 juin 1996 à New York.

⁷⁶ Mortimer D. Sikawitt ou Samuel Goldstein, selon Goldberg; *op. cit.*, p 67

⁷⁷ "Une fille juive"

⁷⁸ "Abarahm notre Partriarche"

⁷⁹ Goldman, *op. cit.*, p. 70

⁸⁰ Goldberg, *op. cit.*, p. 67 et Hoberman, *op. cit.*, pp. 223, 236-237

⁸¹ Goldman, *op. cit.*, p. 89

⁸² En 1935, selon Hoberman; *op. cit.*, p. 223

⁸³ "Bar Mitzvah", à savoir la fête célébrant la maturité d'un garçon juif à son treizième anniversaire.

⁸⁴ Goldberg, *op. cit.*, p. 104 et Hoberman, *op. cit.*, p. 237

⁸⁵ Goldberg, *op. cit.*, p. 105 et Hoberman, *op. cit.*, p. 237

⁸⁶ Goldman, *op. cit.*, p. 102

II. Der Dibuk

1. La production

Der Dibuk range parmi les productions cinématographiques yiddishs les plus populaires. Ce film a été réalisé dans un des plus grands studios en Pologne, la *Sfinks*, il est sorti d'abord à Varsovie, sous-titré en polonais⁸⁷.

Alter Kacyzne, « l'exécuteur littéraire » d'An-Ski, fut engagé pour écrire le scénario, ensemble avec Mark Arnshteyn. Henekh Kon composa la musique, tandis que sa femme, Judith Berg, assura la chorégraphie des scènes de danse. C'est elle d'ailleurs qui danse la « danse de la mort »⁸⁸. Meyer Balaban, un historien juif connu, assura le travail de conseiller historique. Les acteurs venaient de différents théâtres polonais, toute l'équipe était polonaise à l'exception de Jacob Mestel et de George Roland, Américains tous les deux⁸⁹. Le tournage des scènes intérieures eut lieu pendant cinq semaines aux studios de la *Sfinks*⁹⁰. Les scènes extérieures ont été réalisées à Kasimierz (lieu de tournage aussi pour *Yidl mitn Fidl*)⁹¹.

La première du film fut le 25 septembre 1937 au *Sfinks*, une des plus grandes salles à Varsovie ; il restait à l'affiche pendant presque trois mois. D'ailleurs, le film connut du succès non seulement chez la population juive mais également auprès d'un public non-juif⁹².

C'est au *Continental Theater* à New York où *Der Dibuk* eut sa première américaine le 27 janvier 1938. Il y restait pendant sept semaines.

⁸⁷ Hoberman, *op. cit.*, p. 277

⁸⁸ *Op. cit.*, p. 281

⁸⁹ Goldberg, *op. cit.*, p. 112

⁹⁰ Goldberg, *op. cit.*, p. 113 et Hoberman, *op. cit.*, p. 283

⁹¹ Hoberman, *op. cit.*, p. 283

⁹² *Ibidem*

La critique du film était extrêmement partagée. A côté d'auteurs qui en faisaient un véritable triomphe on rencontre des critiques qui le dénoncent comme kitsch catastrophique⁹³.

2. Le réalisateur

Michal Waszynski (nom d'origine: Wachs) naquit en 1904 à Volhynia, en Ukraine. Il était juif, mais ne parlait pas le yiddish⁹⁴. Considéré en Pologne comme enfant prodige il a travaillé dans presque tous les genres cinématographiques. Après le lycée il poursuivait des études dramatiques et théâtrales à Kiev. Lui même a prétendu avoir étudié à Moscou avec Stanislavsky et à Berlin avec Murnau. Il débuta dans la production cinématographique polonaise comme assistant de Szaro. Il a réalisé un très grand nombre de films, mais *Der Dibuk* est considéré comme son chef d'oeuvre⁹⁵.

III. Grine Felder

1. La production

Grine Felder est la première production américaine de haut niveau après la sortie de *Yidl mitn Fidl*. Les producteurs Roman Rebush et Ludwig Landy avaient, à ces fins, fondé, avec un des réalisateurs du film, Edgar G. Ulmer, la compagnie de production *Collective Film Producers*⁹⁶. *Grine Felder* est une adaptation d'une pièce de théâtre, écrite par Peretz Hirschbein, écrivain yiddish très connu à l'époque⁹⁷. L'auteur lui-même a collaboré

⁹³ Hoberman, *op. cit.*, p. 284

⁹⁴ *Op. cit.*, p. 282

⁹⁵ *Ibidem*

⁹⁶ Hoberman, *op. cit.*, p. 247

⁹⁷ D. Lifson. *The Yiddish Theatre in America*. New York : Thomas Yosselhoff, 1965, p. 96

au scénario rédigé par George Moskov. Les acteurs se recrutèrent pour la plupart dans les théâtres yiddishs de New York, *l'Artef* et le *Yiddish Art Theatre*⁹⁸.

Le budget, selon Ulmer, s'élevait, à 30.000 \$, somme probablement exagérée. Le financement du film fut en tout cas assez délicat, et un nombre considérable de personnes durent figurer comme investisseurs⁹⁹. Dès le début, il fut présenté sous-titré en anglais pour attirer également un public non-Juif¹⁰⁰.

Le film fut tourné pendant seulement 5 à 8 jours au New Jersey, après six semaines de répétitions, sur les terres d'une petite ferme qui avait déjà servi pour la production de *The Girl from Poltavka*, autre film réalisé par Ulmer¹⁰¹.

La première eut lieu le 12 octobre 1937 en présence de Peretz Hirschbein au *Squire Theater* à New York¹⁰². Son succès fut immense ; il restait à l'affiche du *Squire* pendant huit semaines¹⁰³.

En effet, *Grine Felder* est considéré comme un tournant, une espèce de « borne », marquant le début d'un cinéma yiddish américain meilleur¹⁰⁴.

2. Les réalisateurs

Jacob Ben-Ami est né le 23 décembre 1890 à Minsk, en Russie¹⁰⁵ ; il est mort en 1977¹⁰⁶. A l'âge de 18 ans, il rencontre Peretz Hirschbein à Odessa et l'aide à fonder la « Hirschbein Troupe » dans laquelle il aura une activité d'acteur et de metteur en scène¹⁰⁷.

⁹⁸ Voir ouvrages de Hoberman, Goldberg et Goldman, *op. cit.* et Sandrow, Nahma. *Vagabond Stars - A World History of Yiddish Theater*. New York : Limelight, 1986,

⁹⁹ Hoberman, *op. cit.*, p. 248

¹⁰⁰ Goldman, *op. cit.*, p. 112

¹⁰¹ Goldman, *op. cit.*, p. 115 et Hoberman, *op. cit.*, p. 248

¹⁰² Hoberman, *op. cit.*, p. 249

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 250

¹⁰⁴ Goldman, *op. cit.*, p. 116

¹⁰⁵ Lifson, David S. : *The Yiddish Theatre in America*, éd. Thomas Yosseloff, New York, 1965, p. 396

¹⁰⁶ Freunde Der Deutschen Kinemathek (dir.). *Jüdische Lebenswelten im Film*. Berlin : Freunde der Deutschen Kinemathek, 1992, notice no. 34

¹⁰⁷ Lifson, *op. cit.*, p. 396

Il exerça le même métier au sein de la « Vilna Troupe »¹⁰⁸, puis s'établit aux Etats-Unis en 1912¹⁰⁹. En 1918, Maurice Schwartz l'engagea à New York pour son *Irving Place Theatre* en tant que co-metteur en scène et acteur¹¹⁰. Mais Ben-Ami n'y resta qu'une saison, mécontent de la qualité littéraire de la troupe. Avec d'autres acteurs il créa son propre théâtre, le *Jewish Art Theatre* (par opposition avec le *Yiddish Art Theatre*, l'oeuvre de Schwartz)¹¹¹. Cependant ce nouveau théâtre ne connut qu'une existence assez brève, de deux saisons seulement¹¹². Ben-Ami dut accepter des rôles dans des théâtres de langue anglaise¹¹³. Pendant les années 20 et 30, il tenta à plusieurs reprises de fonder des troupes de haut niveau pour lutter contre le *shund* et pour un théâtre yiddish de qualité¹¹⁴.

Ulmer engagea Ben-Ami en tant que co-réalisateur pour la production de *Grine Felder*. Telle avait été la condition explicite de Hirschbein quand il délivra l'autorisation d'adapter sa pièce. Au début Ben-Ami devait jouer le rôle principal, celui de Levi Yitshok, l'étudiant du *Talmud*, le même rôle qu'il avait déjà interprété quinze ans plus tôt au *Jewish Art Theatre*¹¹⁵. Or il était beaucoup trop âgé pour ce rôle. Cet homme du théâtre n'avait pas le goût du cinéma. Sur le plateau il travaillait alors en tant que metteur en scène, dirigeait les acteurs et assurait surtout l'interprétation fidèle par rapport à la pièce d'origine¹¹⁶. Ulmer de son côté s'occupait de la réalisation technique du film.

L'autre réalisateur, Edgar G. Ulmer, est né le 17 septembre 1900 à Vienne et mort le 30 septembre 1972 à Woodland Hills, Canada.

¹⁰⁸ Freunde Der Deutschen Kinemathek, *op. cit.*, notice no. 34

¹⁰⁹ Lifson, *op. cit.*, p. 396

¹¹⁰ Lifson, *op. cit.*, p. 400 et Sandrow, *op. cit.*, p. 263

¹¹¹ Sandrow, p. 267

¹¹² Lifson, *op. cit.*, p. 417

¹¹³ Sandrow; *op. cit.*, p. 270

¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 275

¹¹⁵ Lifson, *op. cit.*, p. 412

¹¹⁶ Hoberman, *op. cit.*, p. 248.

Il fut assistant de Max Reinhardt, participa entre autre aux tournages de Fritz Lang (*Die Nibelungen*, 1924 ; *Metropolis*, 1926)¹¹⁷ et de F. W. Murnau (*Der Letzte Mann*¹¹⁸, 1924 ; *Faust*, 1926 ; *Sunrise*, 1927). En 1929, il fut avec Billy Wilder et Fred Zinnemann co-réalisateur de *Menschen am Sonntag*¹¹⁹. Dans les années 30, il s'établit aux Etats-Unis et réalisa, à Hollywood, outre plusieurs films 'B', quatre films yiddishs : *Grine Felder* (1937), *Jankl der Schmid*¹²⁰ (1938), *Fishke der Krumer*¹²¹ (1939) et *Amerikaner schadchen*¹²² (1940). Il acquit une certaine réputation due surtout à de *The Black Cat*¹²³, film réalisé en 1934.

Jean Tulard mentionne sa réputation comme réalisateur maudit et souligne la qualité de quatre films de série Z : *The Black Cat*, *The Strange Woman* (1946), *Bluebeard*, (1944) et surtout *The Naked Dawn* (1954)¹²⁴.

Avant de s'intéresser au cinéma yiddish, Ulmer signa, en 1936, un film en ukrainien, *Natalka Poltavka*. Fait curieux, par ailleurs, qu'Ulmer était longtemps resté sans connaître ses origines juives, exactement jusqu'au moment d'entrer au lycée¹²⁵. Ce n'est que lors de son premier voyage à New York qu'il fit la connaissance du théâtre yiddish (*The Yiddish Art Theatre* de Schwartz) et eut l'occasion de voir *Grine Felder* dans la mise en scène de la troupe de Vilna. Fasciné par cette pièce, il décida d'en faire un film¹²⁶. Ne parlant pas le yiddish, Ulmer s'occupait essentiellement de la réalisation technique du film : il choisit les lieux de tournage, le décor, les cadrages, et dirigeait les acteurs en fonction de la caméra¹²⁷.

¹¹⁷ Freunde der Deutschen Kinemathek, *op. cit.*, notice no. 21

¹¹⁸ "Le dernier des hommes"

¹¹⁹ "Les hommes, le dimanche" ; Freunde der Deutschen Kinemathek, *op. cit.*, notice no. 21 et Hoberman, *op. cit.*, p. 246

¹²⁰ "Jankel, le forgeron"

¹²¹ "Fishker le tordu"

¹²² "L'arrangeur de mariage américain"

¹²³ Hoberman, *op. cit.*, p. 246 et Goldberg, *op. cit.*, p. 83

¹²⁴ J. Tulard, *Dictionnaire du cinéma, Les réalisateurs. 1895-1995*. Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, Edition du centenaire du cinéma, 1995, p. 875

¹²⁵ Goldman, *op. cit.*, p. 83

¹²⁶ Goldberg, *op. cit.*, p. 83; Hoberman, *op. cit.*, p. 247

¹²⁷ Hoberman, *op. cit.*, p. 248 ; Goldberg, *op. cit.*, p. 84 et Goldman, *op. cit.*, p. 115.

IV. Tevye der Milkhiker

1. La production

Lorsque Joseph Green décida en 1936 de réaliser un film yiddish en Pologne il se tourna d'abord vers Maurice Schwartz qu'il connaissait déjà de New York et qui se trouvait à Varsovie pour une tournée de théâtre. Maurice Schwartz qui était tout à fait d'accord pour faire un film avec Green, voulait cependant imposer le sujet de *Tevye der Milkhiker*. Green cependant avait des réserves par rapport au sujet, et encore plus à sa réalisation en Pologne à cette époque. C'est que, il faut le rappeler, Hitler avait pris le pouvoir trois ans auparavant en Allemagne. Schwartz et Green ne devaient plus travailler ensemble¹²⁸.

Cependant Maurice Schwartz gardait en tête le rêve de réaliser une adaptation de la pièce de Sholem-Aleykhem. La veuve de ce dernier lui en céda les droits en même temps que les droits sur trois autres travaux de Sholem-Aleykhem: *Shver Tsu Zayn a Yid*¹²⁹, *Dos Groyse Gevins*¹³⁰ et *Stempenyu*¹³¹.

Tevye der Milkhiker est seulement la deuxième production cinématographique de ce metteur en scène, après *Tsebrokhene Hertser* en 1926. Pour la réalisation de ce film Schwartz fonda la Maymon Film Company. *Tevye der Milkhiker* devait être le premier d'une série de films produits par cette société, mais en fait il fut l'unique¹³². En 1939, enfin, Schwartz put réaliser *Tevye der Milkhiker*, cette fois-ci aux Etats-Unis. Les prises de vues extérieures eurent lieu à Jericho, Long Island¹³³, où il transforma une ferme en *shtetl*

¹²⁸ Goldberg, 1983, p. 105

¹²⁹ "Il est difficile d'être un Juif"

¹³⁰ "Le grand sort"

¹³¹ "Stempenjou"; Goldman, *op. cit.*, p. 124 et Hoberman, *op. cit.*, p. 304

¹³² Goldman, *op. cit.*, p. 124

¹³³ Goldberg, *op. cit.*, pp. 97-98

ukrainien¹³⁴. Les prises intérieures furent tournées aux studios de la Biograph aux Bronx¹³⁵.

Schwartz recruta ses acteurs parmi sa troupe du *Yiddish Art Theater*. Il choisit entre autres sa nièce, Miriam Riselle pour le rôle de Chave. Lui-même joua le protagoniste. Leon Liebgold, déjà connu par ses interprétations dans *Der Dibuk* et *Yidl mitn Fidl* joua le rôle de Fedja¹³⁶.

La production de *Tevye der Milkhiker* coûta 70.000 \$. Le tournage, après plusieurs semaines de répétitions au théâtre¹³⁷ et devait durer 22 jours au total¹³⁸.

La première eut lieu quelques jours avant Noël en 1939 au *Continental Theater*, au Broadway à New York. Le film y restait à l'affiche pendant cinq semaines¹³⁹.

2. Le réalisateur

Maurice Schwartz naquit en 1890 à Sedikov en Ukraine et mourut en 1960 en Israël¹⁴⁰. Il est considéré comme un des « enfants prodiges » du théâtre yiddish. Sa famille, en route pour les Etats-Unis, le perdit – alors âgé de 11 ans - à Londres pour ne le retrouver que deux ans plus tard à New York¹⁴¹. Il devint rapidement acteur, jouant dans des troupes diverses du milieu du théâtre yiddish. En 1918 il fonda sa propre compagnie, le « Yiddish Art Theater », où il mit en scène, saison après saison, des classiques du théâtre yiddish, jusqu'en 1950¹⁴². Ses mises en scène étaient classiques, traditionnelles; il refusait toute

¹³⁴ Goldman, *op. cit.*, p. 124

¹³⁵ *Op. cit.*, p. 126

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ Trois semaines selon Hoberman, *op. cit.*, p. 304 et six selon Goldman, *op. cit.*, p. 126

¹³⁸ Goldman, *op. cit.*, p. 126

¹³⁹ Hoberman, *op. cit.*, p. 312

¹⁴⁰ *Encyclopedia Judaica*. Jerusalem : Keter Publishing House Ltd., 1971, vol. 14, pp. 1020 s

¹⁴¹ Hoberman, *op. cit.*, pp. 103 ss

¹⁴² Sandrow, *op. cit.*, p. 270

idée « révolutionnaire »¹⁴³. Il engagea des acteurs du milieu yiddish célèbres, ainsi que le metteur en scène Jacob Ben-Ami¹⁴⁴.

Comme acteur il campa par exemple le rôle principal dans *Yisker*¹⁴⁵, réalisé par Sidney Goldin en Autriche en 1924¹⁴⁶. Puis il réalisa lui-même deux films : *Tsebrokhene Hertser*¹⁴⁷, en 1926¹⁴⁸, et, 13 ans plus tard, *Tevye der Milkhiker*.

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ Hoberman, *op. cit.*, p. 51 et Lifson, *op. cit.*, p. 327

¹⁴⁵ “Souvenir”

¹⁴⁶ Hoberman, *op. cit.* p. 69

¹⁴⁷ “Cœurs Brisés”

¹⁴⁸ Hoberman, *op. cit.* pp. 107 s et Goldman, *op. cit.*, pp. 31 s

CHAPITRE SECOND :

LA NOTION D'IDENTITE

Après ce bref aperçu sur l'histoire du cinéma yiddish et de la production des films du corpus, il nous faut à présent dégager la notion d'identité pour cerner de plus près le sujet proprement dit de notre analyse.

La notion de « l'identité » constitue un problème-clef dans de nombreuses branches des sciences dites humaines, telles la philosophie, la sociologie ou encore la psychologie. La signification précise du terme varie cependant en fonction de la science qui l'utilise. Il nous faut donc absolument clarifier la portée exacte de cette notion, préciser dans quel sens nous entendons employer le mot « identité » par la suite. Qui plus est, le « niveau » d'application du terme « identité » diffère selon les matières. Pour la psychologie et la philosophie il s'agit surtout de définir l'identité de *l'individu*, tandis que pour la sociologie ou l'ethnologie, il s'agit avant tout de l'identité d'un *groupe* ou de la *société entière*.

Pour cerner de plus près le concept d'identité et son étendue il s'agira dans un premier temps d'étudier le concept par rapport à son contenu et sa réception (I), puis, dans un deuxième temps, d'appliquer le concept, tout en le délimitant, par rapport aux Juifs (II).

A. Le concept d'identité

I. Le « contenu » identitaire

Selon une théorie apparue il y a quelques années il est inconcevable de se baser uniquement sur une seule de ces définitions puisque chaque science humaine apporte des points de vue, des éléments différents et indispensables à la notion de l'identité *humaine*.

L'utilisation du terme « identité culturelle » serait l'expression de cette approche multidimensionnelle¹⁴⁹.

Pour les anthropologues le concept de l'identité culturelle s'applique à un groupe ethnique (mais aussi, naturellement, aux différents individus du même groupe). George De Vos par exemple définit le groupe ethnique comme un ensemble qui est conscient de lui-même en tant que groupe, et dont les personnes partagent une série de traditions qui les distinguent nettement de leur environnement humain. Quant aux traditions typiques, il mentionne les croyances et pratiques religieuses « folkloriques », la langue, un sens de continuité historique, ainsi que des origines ou un lieu d'origine communs. Selon De Vos, l'histoire réelle du groupe se perd souvent dans la légende ou la mythologie, incluant quelque concept d'une continuité biologique et génétique ininterrompue, qui est considérée comme donnant le caractère spécial au groupe¹⁵⁰.

Un groupe ethnique se définit par conséquent tout d'abord lui-même, en prenant en considération des éléments culturels communs à ce même groupe, tels que la langue, l'histoire, la religion et les traditions qui en résultent.

Cependant, comme le souligne George Devereux, un groupe ethnique devient seulement conscient de lui-même (de son statut de groupe ethnique) lorsqu'il entre en contact

¹⁴⁹ Balibar, Etienne. *Culture and Identity (Working Notes)*, in: *The Identity in Question*, édité par Rajchman, John, New York and London : Routledge, 1995, pp. 176-77

avec un autre groupe ou d'autres groupes ethniques¹⁵¹. Cette thèse est reprise par d'autres anthropologues, comme De Vos¹⁵², Anya Peterson Royce¹⁵³, ou encore Simon N. Herman¹⁵⁴ qui l'applique directement au cas des Juifs.

C'est que pour les anthropologues¹⁵⁵ le statut des Juifs en tant que groupe ethnique ne fait aucun doute. Seymour N. Liebman l'explique en détail par le fait que le Judaïsme règle les routines de la vie quotidienne, la culture, les coutumes, ainsi que les croyances nationales et l'histoire des Juifs. De plus, ils possèdent une langue internationale, le hébreu. Le tout est transmis de génération en génération¹⁵⁶.

Chaque groupe ethnique dispose donc d'une identité culturelle. Cette identité est multidimensionnelle, elle implique *l'identification* des individus avec les valeurs et les éléments culturels qui distinguent justement un groupe ethnique d'un autre. Dans ce contexte, Cornel West décrit l'identité comme « la langueur d'appartenir, un besoin profond et très émotionnel » spécifique à la nature humaine. Il continue par l'affirmation que l'homme a le désir profond de se sentir en sûreté et sécurité. Il conclut qu'afin de pouvoir parler de l'identité, il faut prendre en considération les différentes constructions du désir de l'homme d'être reconnu, d'être protégé par les autres et de s'associer avec eux¹⁵⁷.

Dès lors il est permis de formuler la thèse que, pour ce qui est de l'identité, il semble s'agir d'un acte de conscience. La prise de conscience de cette identité culturelle

¹⁵⁰ De Vos, George. *Ethnic Pluralism : Conflict and Accomodation*, In : *Ethnic Identity – Cultural Continuities and Change*, édité par De Vos, George, et Romanucci-Ross, Lola, Palo Alto : Mayfield Publicity, 1975, p. 9

¹⁵¹ Devreux, George. *Ethnic Identity : Its Logical Foundations and its Dysfunctions*. In : *Ethnic Identity – Cultural Continuities and Change*, *op. cit.*, p. 48

¹⁵² *Op. cit.*, p. 16

¹⁵³ Peterson Royce, Anya. *Ethnic Identity – Strategies of Diversity*, Bloomington : Indiana University Press, 1982, p. 7

¹⁵⁴ Herman, Simon N. *Jewish Identity – A Social Psychological Perspective*, Beverly Hills, London : Sage Publications, Sage Library of Social Research, v. 48, 1977, p. 24

¹⁵⁵ cf. Devreux, *op. cit.*, pp. 55 ss ou De Vos, *op. cit.*, p. 16

¹⁵⁶ Liebman, Seymour B. *The Jews as an Ethnic Group in the Americas During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In : *Community, Self, and Identity*, sous la direction de Bhabagrahi, Misra, et Preston, James, The Hague, Paris : Mouton Publishers, 1978, p. 95

¹⁵⁷ West, Cornel. *A Matter of Life and Death*, in: *The Identity in Question*, *op. cit.*, p. 16

s'opère à deux niveaux différents: le niveau du groupe ethnique en tant que tel, et le niveau de l'individu en tant que membre de ce groupe¹⁵⁸.

L'acte de prise de conscience n'est d'ailleurs jamais purement rationnel, au contraire: lorsque des individus parlent de leur identité, ils affirment presque toujours qu'ils se « sentent » comme membres de tel et tel groupe. On ne peut pas définir l'ethnicité seulement par des critères extérieurs tels que le comportement. L'ethnicité constitue au contraire « un sens subjectif d'appartenance » et elle se définit par le sentiment qu'a une personne par rapport à elle-même. « Se définir soi-même dans des termes sociaux est une réponse essentielle au besoin humain d'appartenir et de survivre. »¹⁵⁹

II. La réception du « contenu identitaire »

Le second aspect de l'identité se résume par la question: *Comment* le contenu est-il reçu?

Pour cette question nous allons nous baser essentiellement sur les recherches de Hans-Peter Frey. Ce chercheur allemand qui, pour cerner le problème de l'identité, a utilisé l'approche de la « *théorie d'action* » (issue de l'hypothèse de *l'interactionnisme symbolique*) a dégagé des résultats qui, à notre avis, méritent d'être retenus.

A cause de son approche socio-psychologique, l'identité, pour Frey, se discute essentiellement au niveau individuel. Pourtant une application aux groupes reste possible.

Pour Frey et d'autres chercheurs¹⁶⁰, la réception de l'identité d'un individu se manifeste à deux niveaux différents.

¹⁵⁸ Herman, *op. cit.*, p. 30

¹⁵⁹ DeVos, *op. cit.*, p. 17

¹⁶⁰ Voir Herman, *op. cit.*, p. 30, et Peterson Royce, *op. cit.*, p. 33

1 - Le premier niveau est le niveau extérieur à l'individu. Il s'agit de savoir comment l'individu est perçu et « classifié » par l'environnement social. Par ses actions, son comportement, son « background » social la société « juge » un individu, lui donne un statut. Ce niveau identitaire est appelé par Frey « *öffentliche Identität* » (identité publique¹⁶¹ « *objective public identity* » selon Herman¹⁶²).

2 - Le deuxième niveau, qui est le niveau « personnel » de l'individu, se subdivise en deux aspects nettement différents. D'un côté il y a le « soi social » (*das soziale Selbst*), de l'autre côté il y a le « soi privé »¹⁶³, (*das private Selbst*). Pour Herman le premier constitue le « subjective public identity », et le deuxième simplement le « self-identity »¹⁶⁴.

Le *soi social* représente l'aspect de l'identité basée sur la vision ou l'interprétation qu'a l'individu de son identité publique, c'est-à-dire comment il pense être vu et perçu par son environnement.

Le *soi privé* représente l'aspect strictement individuel, personnel de l'individu, donc la façon de l'individu de se voir lui-même, a priori hors tout contexte social, environnemental.

Ces deux niveaux du soi, public et personnel, sont en constante interaction. Ils forment l'identité complexe d'un individu, ils sont deux parties différentes de la même chose.

L'identité publique définit et influence perpétuellement le niveau personnel de l'identité d'un individu. Elle affecte le côté du soi social, qui concerne l'interprétation de l'individu relativement à son statut dans la société. Si ce statut de l'individu (son identité publique) change, cela affecte en même temps le soi social de cet individu. Puisque l'individu tend toujours à être en équilibre, en accord avec le niveau public et personnel de

¹⁶¹ Frey, Hans-Peter: *Stigma und Identität*, Weinheim und Basel : Beltz, 1983, p. 15

¹⁶² Herman, *op. cit.*, p. 30

¹⁶³ Frey, *op. cit.*, pp. 47 s

son identité, il modifie son soi social, puis, éventuellement (selon la dimension du changement de statut), son soi privé¹⁶⁵.

A cela s'ajoute l'importance des éléments positifs dans la formation d'une identité, à savoir le fait que l'individu tend toujours à avoir une bonne image de lui-même et par rapport aux autres¹⁶⁶. « Un individu, écrit Frey, tend toujours à se présenter aux autres tel qu'il veut être perçu. »¹⁶⁷

Un élargissement de la notion d'identité individuelle au niveau d'identité du groupe ethnique semble possible, car certaines recherches sur l'identité d'une minorité soulignent cet aspect de la réception du groupe. Ainsi, Jean-Paul Sartre, écrit que « ce n'est ni leur passé, ni leur religion, ni leur sol qui unissent les fils d'Israël. Mais s'ils ont un lien commun, s'ils méritent tous le nom de Juif, c'est qu'ils ont une situation commune de Juif, c'est-à-dire qu'ils vivent au sein d'une communauté qui les tient pour Juifs. En un mot, le Juif est parfaitement assimilable par les nations modernes, mais il se définit comme celui que les nations ne veulent pas assimiler. »¹⁶⁸ Plus loin, il poursuit: « Le Juif est un homme que les autres tiennent pour un Juif: voilà la vérité simple d'où il faut partir. En ce sens le démocrate a raison contre l'antisémitisme: c'est l'antisémite qui *fait* le Juif. »¹⁶⁹

La société à laquelle un groupe ethnique participe (ou plus généralement: l'environnement) aurait alors, une certaine perception de ce groupe. Ce qui correspondrait alors tout à fait à la perception de l'individu de la société. On pourrait donc parler du *niveau public* (objectif) de l'identité du groupe ethnique.

¹⁶⁴ Herman, *op. cit.*, p. 30

¹⁶⁵ Frey, *op. cit.*, p. 70

¹⁶⁶ *Op. cit.*, p. 74

¹⁶⁷ *Op. cit.*, p. 87

¹⁶⁸ Sartre, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1954, 1996, p. 81

¹⁶⁹ *Op. cit.*, p. 83

Puis il y aurait un niveau d'*identité publique subjective* de la réception du groupe, qui réunirait tous les aspects de l'interprétation, de l'image que se fait le groupe de la vision de la société sur lui-même.

Le dernier point serait la vision interne que le groupe a de lui-même. Ce aspect de l'identité se forme hors tout contexte social.

B. Délimitation de la notion pour une application au peuple juif

Dans le cadre de cette étude il s'agira d'étudier tous les niveaux identitaires mentionnés plus haut, à l'exception toutefois du niveau de l'identité publique. La raison en est simple : tous les films ont été réalisés et produits par des Juifs. Une vision soi disant « objective » sur les Juifs, une vue de l'extérieur, en-dehors de la communauté fait donc défaut.

Le premier niveau de l'identité, le niveau du contenu mène tout droit aux aspects culturels du Judaïsme. Comme il est dit plus haut, le « contenu » de l'identité se définit par ce qui distingue un groupe de son environnement, ainsi que les sentiments qui font partie de cette différence, qui la constituent. Dans le cas « idéal » l'identité ethnique correspond à l'identité nationale d'un peuple, où ce peuple forme une nation, occupant un territoire géographique bien précis. Cela implique dans la majorité des cas l'organisation de ce peuple dans ce qu'il est convenu d'appeler un Etat.

Très souvent, le peuple juif est considéré comme étant une nation, car même si les circonstances historiques avaient privé les Juifs d'un territoire réel et concret, ce territoire

existait néanmoins à travers la *Torah*. En effet, chaque Juif est spirituellement lié à Sion, le pays de ses ancêtres.

Eric Hobsbawm a utilisé cette idée d'un territoire national existant de façon spirituelle pour construire l'hypothèse que le désir du peuple juif de posséder un territoire réel, concret avait été absent jusqu'au XIX^e siècle. Selon cet auteur les Juifs n'ont jamais cessé de se considérer comme un peuple, mais n'ont pas éprouvé le besoin ni le désir d'occuper en tant que nation un territoire délimité. Ce désir serait né seulement au siècle dernier, conjointement avec d'autres mouvements nationaux occidentaux¹⁷⁰.

André Néher tente d'expliquer le phénomène juif comme suit:

« L'histoire juive possède la caractéristique qui la concerne elle seule, parmi toutes les autres histoires, d'être simultanément temporelle et méta-temporelle, spatiale et métaspatiale. Elle tourne autour d'un axe spatial: Erêts Israël, la Palestine, et pourtant le déborde par une dispersion aux quatre coins du globe. Elle tourne autour d'un moment: celui que nous vivons aujourd'hui, et pourtant le déborde par une projection en arrière et en avant aux quatre dimensions du cosmos. »¹⁷¹

Néher souligne par là explicitement l'importance de ce sol spirituel. L'importance accordée à ce territoire est ancrée profondément dans la religion juive, ou plutôt, c'est un des piliers fondamentaux du Judaïsme: c'est la terre promise par Dieu à son peuple élu. Cette dimension divine est à la base du « contenu » de l'identité juive. C'est ce qui distingue nettement les Juifs de la plupart des autres peuples.

Cette vue est confirmée de façon extrêmement claire par Herman selon lequel seul l'étude de l'identité juive dans un contexte historique permet de comprendre à quel point

¹⁷⁰ Hobsbawm, Eric J. *Nationen und Nationalismus – Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main : Campus Verlag Frankfurt/New York, 1991, p. 61

¹⁷¹ Néher, André. *L'identité juive*, Paris : Séghers, 1977, 1989, p. 13

des composantes religieuses et nationales sont entremêlées dans l'identité juive¹⁷². Contrairement au Christianisme, le Judaïsme n'est pas seulement une profession de foi, mais au contraire « la civilisation religieuse d'une nation particulière, inhérente au peuple juif et reflétant son histoire. Et le peuple juif est ce qu'il est à cause de cette civilisation religieuse. »¹⁷³

L'identité juive est donc tout d'abord le résultat d'une interdépendance entre religion et sol spirituel (Erêts Israël). Cette connexion est assurée par les textes sacrés de la *Torah* laquelle représente le fondement même du Judaïsme.

La *Torah* contient toutes les lois et tous les commandements constituant la base du Judaïsme. La *Torah* a été révélée par Dieu à Moïse. Sa vérité est donc absolue. Les lois énoncent les règles relatives au comportement. La vie juive orthodoxe est basée principalement sur la *Torah*: les fêtes, le code vestimentaire, la nourriture, les relations entre les sexes, les rites.... En appliquant et en respectant ces lois, en étudiant sans arrêt l'écriture sacrée dans la langue hébraïque, il a été possible pour ce peuple de rester ensemble, de constituer une sorte de communauté inter-étatique, universelle.

Cependant, depuis l'expulsion des Juifs du pays de Canaan, ce peuple a développé des sous-cultures (et sous-identités) différentes, en étroite relation avec son environnement, l'endroit de son « exil ». Selon Herman, l'identité juive dans la Diaspora est marquée par l'interaction avec l'identité nationale de la majorité des pays respectifs¹⁷⁴.

L'identité séfarade diffère donc de l'identité ashkénaze et l'identité ethnique des Juifs ashkénazes restés en Europe diffère de celle des Juifs immigrés p. ex. aux Etats-Unis¹⁷⁵.

Ces différences ont été le sujet de recherches anthropologiques: deux chercheurs, Walter Zenner¹⁷⁶ et Sydelle Brooks Levy¹⁷⁷ ont développé la thèse que le peuple juif est

¹⁷² Herman, *op. cit.*, p. 23

¹⁷³ *Op. cit.*, p. 36

¹⁷⁴ *Op. cit.*, p. 24

pour ainsi dire subdivisé en « unités culturelles », terme consacré par l'anthropologue Roul Narroll¹⁷⁸.

Le second aspect de notre analyse des films part de l'idée que le cinéma yiddish serait en quelque sorte un miroir du regard d'autrui, c'est-à-dire que ce cinéma refléterait – en quelque sorte et à un certain degré - le point de vue extérieur, non-juif sur le peuple juif.

Or, il faut se rendre compte que l'identité ethnique embrasse déjà partiellement ce regard extérieur (objectif) ainsi que l'interprétation de ce regard (subjectif).

Cependant l'hypothèse semble possible que les films yiddishs - qui n'ont pas été visionnés exclusivement par un public juif ou juif-ashkénaze¹⁷⁹ – ont servi, en tout cas en partie, à interagir avec ce public. Que ce soit au niveau manipulatif, c'est-à-dire que ces productions auraient cherché à véhiculer une image positive d'eux mêmes, ou que ce soit au niveau d'une simple réflexion, peut-être et sûrement inconsciente d'un point de vue non-juif (qui confirmerait alors des préjugés, par exemple) !

Avant d'entreprendre l'analyse proprement dite des films en question, il importe de souligner que, puisqu'il s'agit ici essentiellement du problème de l'identité (qui décrit exclusivement un phénomène humain, ce qui implique l'aspect émotionnel de la chose), une analyse rigoureusement scientifique (qui consisterait alors à établir une classification stricte des données) n'est pas possible ici. Il va falloir que limiter l'étude à une tentative d'interprétation des données relevées.

¹⁷⁵ *Op. cit.*, p. 69

¹⁷⁶ Zenner, Walter P. *Jewish Communities as Cultural Units*, In: Community, Self, and Identity, édité par Bhabagrahi, Misra, et Peterson, James, La Hague et Paris : Mouton Publishers, 1978, pp. 161 ss

¹⁷⁷ Brooks Levy, Sydelle. *Shifting Patterns of Ethnic Identification among the Hassidim*, In : The New Ethnicity – Perspectives from Ethnology, sous la direction de Bennet, John W., St Paul, New York, Boston, Los Angeles, San Francisco : West Publishing Co., 1975, p. 26

¹⁷⁸ Narroll, Roul: *Ethnic Unit Classification*, In : Current Anthropology, 1964, p.4 s

¹⁷⁹ Il semble même que *Grine Felder* aurait obtenu le Prix du Meilleur Film Etranger en France en 1938. C'est en tout cas ce qui ressort d'une petite notice apposée sur la cassette vidéo achetée auprès du *National Center for Jewish Film*. Il ne m'a toutefois pas été possible de vérifier ce détail.

Pour cette étude l'accent sera mis essentiellement sur l'identité ethnique juive-ashkénaze des Juifs Est-Européens et de ceux immigrés aux Etats-Unis pendant les grandes vagues d'immigration à partir de 1880. La raison en est que le yiddish n'était parlé que par les Juifs ashkénazes, le cinéma yiddish s'adressait donc surtout à cette population.

Il s'agira de relever les éléments juifs à l'intérieur des films, que ce soit au niveau narratif, des caractères, au niveau cinématographique, du décor ou encore des lieux, afin d'analyser le degré d'exposition de l'identité de ces différents films. Ce faisant, nous tenterons également de découvrir s'il y a une différence significative entre l'identité, le degré d'identité et son mode de représentation dans les productions américaines et européennes (polonaises).

CHAPITRE TROISIÈME :

DÉLIMITATION DES CATÉGORIES

ET METHODE POUR

UNE ANALYSE FILMIQUE RELATIVE À

L'IDENTITÉ

Les quelques exemples donnés lors de la définition de l'identité montrent assez bien les différents niveaux où l'identité se manifeste concrètement. Des notions comme « la religion », « la tradition », « la langue » ont été, dans ce contexte, retenues comme autant d'expressions, de facettes de l'identité.

A présent, il s'agit d'appliquer ces différentes catégories aux quatre films.

Toutefois, avant d'entreprendre cette tâche il importe de montrer clairement les limites résultant de la nature même de cette étude.

Tout d'abord il faut rappeler le fait qu'il s'agit ici d'une *analyse de films* et nullement de l'analyse d'individus ou d'un groupe d'individus. Un film ne peut jamais être considéré comme « vrai » ou comme « véritable expression » d'une identité quelle qu'elle soit. Un film restera toujours une simple (tentative d'une) représentation d'une ou de plusieurs identités.

Ensuite, une analyse tant soit peu complète de l'impact que peut avoir l'identité sur le cinéma yiddish nécessiterait un examen méticuleux de la place que tient chaque différente expression de l'identité dans ces films. Un tel travail dépasse le cadre d'un mémoire de maîtrise.

Finalement, il est bien certain que la langue yiddish constitue un élément identitaire majeur dans les films, mais il faudrait les capacités d'un spécialiste linguiste pour pouvoir analyser les différences et les similitudes linguistiques dans ce corpus de films.

Un autre problème est constitué par le terme même de « religion », destiné à servir comme catégorie dans l'analyse, car ce terme implique essentiellement deux aspects, la foi comme phénomène intérieur d'un individu et l'expression extérieure de la foi.

Comme toute autre religion, le Judaïsme est basé sur ces deux principes fondamentaux. D'un côté il y a la croyance en un Dieu unique, de l'autre côté l'obéissance absolue exigée par rapport aux lois divines (lois qui traditionnellement sont censées avoir été « révélées » par Dieu à Moïse au Mont Sinai).

Ces lois existent sous deux formes, la *Loi Ecrite* et la *Loi Orale*. La *Loi Ecrite* est la *Torah* qui constitue les cinq premiers livres de la *Bible Hébraïque* (laquelle correspond à l'Ancien Testament de la Bible Chrétienne). La *Torah* comporte 613 lois (ou commandements) à observer¹⁸⁰. Cependant, ces commandements ne sont pas exprimés ou délimités de façon précise dans le texte, ils se révèlent seulement par l'interprétation¹⁸¹. La *Loi Orale* est cette interprétation de la *Loi Ecrite*¹⁸². La *Mishna* est la première interprétation de la *Torah*, et la *Gemara* consiste en une interprétation partielle de la *Mishna*¹⁸³. *Mishna* et *Gemara* réunies ont fini par devenir le *Talmud* (dont il existe deux versions, le *Talmud Babylonien* et le *Talmud de Jérusalem*, le premier disposant d'une plus grande autorité). Les deux lois sont au centre du Judaïsme; elles règlent la vie quotidienne des Juifs (comme, par exemple les lois concernant la nourriture ou le vestimentaire). Ce sont d'ailleurs ces lois qui ont permis de maintenir la cohésion de l'ensemble des Juifs dans le monde entier, et qui font la différence entre Juifs et non-Juifs.

¹⁸⁰ *Encyclopedia Judaica. op. cit.*, vol. 5, pp. 760 ss

¹⁸¹ *Op. cit.*, vol. 10, p. 1480

¹⁸² *Op. cit.*, vol. 12, p. 1439

Il en résulte que, pour ce qui est d'une analyse de films, il est, dans le cadre de cette étude, seulement possible de traiter le second aspect du Judaïsme, à savoir sa manifestation, son expression.

Or, l'expression extérieure d'une religion fait partie également du corpus des « traditions », cette notion signifiant primordialement l'acte de transmettre un héritage culturel (histoires, légendes, doctrines religieuses, coutumes etc.) par voie orale de génération en génération¹⁸⁴.

Il serait dès lors plus adéquat de limiter l'analyse à cet aspect traditionnel du Judaïsme.

Cependant, ces traditions religieuses ne sont pas uniformes dans le monde entier, mais diffèrent nettement de communauté à communauté. Comme déjà mentionné plus haut dans le chapitre sur l'histoire des Juifs, il y a des communautés juives différentes, notamment deux, qui se distinguent clairement: les *Sefardim* et les *Ashkénazim*. Les deux groupes juifs observent les mêmes lois, mais suivent des traditions différentes qui sont liées à un lieu géographique bien précis.

Un exemple pour illustrer ces propos: la nourriture chez les deux groupes est *casher*, mais les plats, les recettes et les traditions qui en résultent se distinguent selon les groupes.

A côté de ces traditions religieuses, il y a des traditions profanes, à savoir des mythes, superstitions, fables, contes et légendes qui sont également liés à un endroit géographique et un fond historique bien précis.

¹⁸³ *Op. cit.*, vol. 7, pp. 368-369

¹⁸⁴ *Encyclopedia Universalis*. Paris : Encyclopédia Universalis France S.A., 1968, vol. 16, p. 228

Puisqu'il s'agit de films yiddishs ce qui implique déjà leur enracinement dans la culture ashkénaze, il semble légitime de négliger l'aspect séfarade de la tradition juive, et de concentrer l'attention uniquement sur l'aspect ashkénaze.

L'analyse des quatre films va, partant, se limiter essentiellement au niveau « tradition », en prenant en considération l'expression des « traditions religieuses », ainsi que l'expression des « traditions profanes ».

- I. La catégorie « traditions religieuses » rassemble tous les éléments résultant d'une observance des lois du Judaïsme, tels que des moments de prière, des citations de la Bible et du *Talmud*, des cérémonies de mariage, des costumes, etc.

- II. La catégorie « traditions profanes » réunit l'ensemble des traditions n'étant pas d'origine religieuse, mais d'origine folklorique. Les festivités suivant la cérémonie d'un mariage y figurent par exemple, la musique *klezmer*, ainsi que la partie mystique du Judaïsme, telle que la *Kabbale*, des pratiques superstitieuses, ainsi que des légendes. Cette catégorie comportera également l'aspect géographique, car il est établi que la formation des traditions d'un groupe est liée à un endroit géographique bien précis¹⁸⁵ (aboutissant à une forme architecturale ou une infrastructure d'un village bien spécifiques).

Ces deux catégories sont à traiter par rapport aux deux niveaux différents de l'identité, c'est-à-dire *au niveau du contenu*, évidemment, mais aussi *au niveau de la réception de ce contenu*.

¹⁸⁵ *Op. cit.*, vol. 16, p. 229

III. Un troisième chapitre sera consacré aux traditions religieuses et profanes non-juives, traitant ainsi le rapport des films avec « autrui ».

L'analyse mettra donc l'accent premièrement sur la présence d'éléments de la tradition juive et non-juive dans les films en les regroupant dans les différentes catégories établies plus haut.

Cependant la mise en scène de ces différents éléments de décor et des actions traduit également une certaine importance. Dès lors, il sera intéressant de s'attarder parfois¹⁸⁶ sur la durée et sur l'emplacement de telle et telle scène ou séquence au coeur même de la narration, c'est-à-dire d'observer si la narration est suspendue momentanément (pause descriptive¹⁸⁷) au profit de la tradition, ce qui, fait connu, va à l'encontre du style hollywoodien classique¹⁸⁸.

Finalement rappelons que la représentation d'un objet ou d'une action en gros plan ou en plan rapproché tend classiquement à en souligner l'importance et à attirer l'attention du spectateur¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Une fois de plus il faut insister sur le cadre restreint de ce travail qui ne permet aucunement une analyse sémiologique et narratologique proprement dite.

¹⁸⁷ Gardies, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993, p. 92

¹⁸⁸ Bordwell, David, Staiger, Janet et Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*. London : Routledge, 1985, 1994, pp. 42 ss; Bordwell, D. et Thompson, K. *Film Art – An Introduction*. New York : McGraw-Hill Companies, Inc., 1979, 1997, p. 284

¹⁸⁹ Epstein, Jean. *Bonjour Cinéma*. Paris : Sirène, 1921, 1993, pp. 93 ss ; Balazs, Béla. *Le Cinéma – Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1979, pp. 51 s

DEUXIÈME PARTIE : L'ANALYSE DES FILMS

Dans un premier chapitre seront traités les éléments et manifestations des « traditions religieuses » dans le corpus des films. Le deuxième chapitre sera consacré aux « traditions séculières, profanes ». Dans un troisième chapitre finalement seront étudiés les éléments propres aux non-Juifs, tant au niveau des traditions religieuses qu'au niveau des traditions profanes.

La représentation des éléments propres aux « traditions religieuses » et « profanes » a lieu aux deux « niveaux »¹⁹⁰ cinématographiques caractéristiques que sont l'image et le son.

La notion de l'image comporte les éléments cinématographiques visibles, tels que les décors et lieux de tournage, les costumes, ainsi que l'action des personnages et les personnages eux-mêmes.

La notion du son comporte tous les éléments audibles dans une œuvre cinématographique, comme les dialogues, la voix-off, et les musiques intra- et extra-diégétiques ou le bruitage.

¹⁹⁰ Bien évidemment il est illusoire de vouloir imposer à l'art cinématographique une séparation artificielle entre l'image et le son. Une telle façon de procéder facilite cependant l'analyse du contenu des films. Nous y avons eu recours. Pour bien marquer qu'il s'agit là essentiellement d'un concept le terme de "niveau" figurera par la suite toujours entre guillemets.

CHAPITRE PREMIER:

TRADITIONS RELIGIEUSES JUIVES

Cette partie de l'analyse constitue la pièce-maîtresse du travail analytique, car, comme il est dit plus haut, la majeure partie des traditions juives est basée sur la religion juive, et les films ne font pas exception à cette règle.

Quant au « niveau » visuel, nous avons établi trois catégories cinématographiques différentes : l'action, le décor et les costumes. Chacune de ces catégories comporte des sous-catégories regroupant les éléments qui paraissent essentiels pour ces films. En effet, un regard « approfondi » sur ces quatre films permet de constater que certaines actions, à savoir des rituels et des gestes correspondants se retrouvent à plusieurs endroits. De plus, la mise en scène de ces traditions est assez particulière dans le sens que l'utilisation d'ellipses fait parfois défaut, que le temps diégétique correspond presque totalement au temps réel, ou que ces séquences sont inhabituellement longues par rapport aux autres séquences. De plus, leur place dans la narration est souvent privilégiée.

Afin de pouvoir les analyser nous avons regroupé au niveau de l'action les différents moments importants dans la vie d'un Juif, à savoir d'un côté les fêtes religieuses, comme *Hosanna Rabbah* ou le *Sabbat* hebdomadaire, et de l'autre côté les moments cruciaux tels que le mariage et la mort, et finalement les tâches quotidiennes dans la vie d'un juif, comme l'étude et la prière, le fait de toucher les *mezouzas*, le lavage rituel des mains, ou encore le rituel du pain et du sel.

Pour ce qui est de la sous-partie relative au décor il a paru utile de regrouper les éléments les plus récurrents dans les films, qui donnent une « couleur juive » à la scène.

Ces sous-chapitres se caractérisent par la présence de la Bible ou d'autres textes sacrés dans les plans et les objets de culte juifs.

Pour la catégorie des costumes nous avons prévu la distinction entre vêtements masculins et féminins.

Le « niveau » sonore comporte lui aussi des sous-parties : les dialogues d'un côté et la musique (intra-diégétique) de l'autre.

Les dialogues comportent des sous-groupes différents, comme les citations et les prières, la référence aux commandements juifs ou encore la terminologie spécifique donnant une coloration juive aux dialogues. Par là ils contribuent au codage du texte filmique.

A. « NIVEAU » VISUEL

Le tableau suivant fait ressortir la répartition des différents éléments dans les quatre films, ce qui permet de se faire une première idée sur leur fréquence et l'importance que leur accordent les différents metteurs en scène.

			<i>Dibuk</i>	<i>Yidl</i>	<i>Tevye</i>	<i>Grine Felder</i>
Action	Fêtes religieuses	<i>Hosanna Rabbah</i>	X			
		<i>Sabbat</i>	X		X	
		Chez le <i>Tzaddik</i>	X			
	Moments spéciaux dans la vie	Mariage	X	X		
		Obsèques et deuil	X		X	
	Rituels quotidiens	Etudes	X		X	X
		Prières	X		X	
		Toucher la <i>mezouza</i>	X		X	
		Lavage des mains	X		X	X
		Rite du pain et du sel			X	X
Décor	Bibles et textes sacrés	X		X	X	
	Objets de culte	X		X	X	

I. Action

1. Les fêtes religieuses

a) La procession de *Hosanna Rabbah*

Au début du film *Der Dibuk*, à partir de la 12e minute une procession dans la synagogue célèbre *Hosanna Rabbah*. C'est le jour de clôture de la fête de *Succot*, connue aussi sous le nom de la fête des huttes.

Le réalisateur a choisi cette fête pour introduire le sujet du film, à savoir le serment des deux amis, Sender et Nissan, de marier leurs enfants avant même la naissance de ceux-ci et dans l'ignorance de leurs sexes respectifs. La séquence précédente comporte déjà des allusions: Les deux amis essaient de faire part au *Tzaddik*, au « rabbin » hassidique de leur décision, mais ils sont interrompus à trois reprises. La seconde fois le rabbin coupe court à toute discussion par l'affirmation que l'homme ne décide pas, ce qui implique que Dieu est le seul à décider du destin de l'homme.

En tout treize plans sont consacrés à la cérémonie de *Hosanna Rabbah* (plans 36-49) ; la séquence à l'intérieur de la synagogue dure au total trois minutes et demi. Cette séquence est introduite par un plan général fixe de l'intérieur de la synagogue. Au centre de l'image se tient la *bimah*, l'estrade élevée au centre d'une synagogue (en tout cas en l'Europe de l'Est), qui sert à la lecture des textes sacrés devant la communauté. Sur cette estrade carrée et délimitée par des colonnes aux quatre coins se trouve un pupitre spécialement conçu pour supporter les rouleaux de la *Torah* et les autres textes sacrés. Ici le pupitre est vide, comme d'ailleurs le reste du temple. Seuls quelques hommes se tiennent au fond à gauche de l'image. Les colonnes rythment verticalement l'image, la divisant en trois parties dont la partie centrale est la plus grande. La bande son accompagnant ce plan est une voix masculine, chantant en hébreu une prière pour la clôture de *Succot*. Ce plan dure presque 20 secondes.

Les plans suivants introduisent Sender et Nissan parmi d'autres Juifs, tous couverts de leurs *talliths*, leurs châles de prière. Chaque homme tient un *lulav* à la main, c'est-à-dire un bouquet composé de branches palmier et de saule, ainsi qu'un citron, l'*esrog*. Ces deux objets sont les symboles de *Succot*¹⁹¹. Les plans cadrant les hommes varient du plan rapproché au plan moyen, ce qui permet de percevoir assez bien les détails. Les hommes portent des *kippas* ou *yamulkes* (la petite cape ronde en tissu, couvrant l'arrière du crâne) ou des chapeaux sous leurs *talliths*. Les *lulavs* tenus dans les mains créent des diagonales dans les plans, les rythmant diagonalement et verticalement. Le plan 45 montre, en plan général, l'essence de la cérémonie de *Hosanna Rabbah*, c'est-à-dire la procession à l'intérieur de la synagogue, contournant la *bimah* sept fois.

Au total treize plans cadrent l'intérieur de la synagogue, mais seulement quatre parmi eux montrent le couple d'amis. L'ensemble des quatre plans dure un peu plus d'une minute et demie, alors que la séquence totale s'étend sur 3 minutes 30. A remarquer aussi que les deux amis ne parlent que dans trois des quatre plans.

Ce moment crucial de la narration, qui constitue le point de départ de l'histoire du film a donc lieu dans un contexte religieux clairement dominant. Il s'agit pratiquement d'une pause descriptive.

Il est évident que le metteur en scène a accordé une place privilégiée au lieu de tournage, au décor, au fond de l'action. Le fond religieux (la célébration de *Hosanna Rabbah*) pour l'acte du serment lequel tend à transgresser la loi fondamentale selon laquelle l'homme n'est pas maître de son destin souligne encore l'aspect dramatique du moment. Cependant, cette scène aurait pu être filmée dans un autre contexte, elle aurait pu faire partie par exemple de la séquence précédente. La procession dans la synagogue n'est point nécessaire pour véhiculer l'action. Le choix du cadre pour cette scène n'est donc nullement

¹⁹¹ Zborowski, Mark, et Herzog, Elisabeth. *Life is with people*. New York : International University Press, Inc., 1952, 1969, p. 398

innocent. La conclusion s'impose qu'il s'agit ici d'un prétexte pour montrer une tradition religieuse juive au cinéma.

Notons que cette séquence contient également une grande « gaffe cinématographique » : le plan général de l'intérieur de la synagogue (plans 36 et 41) est dépourvu de présences humaines. La *bimah* est déserte, le pupitre est vide. Dans les plans 45, 47 et 49 par contre, la même *bimah*, quoique photographiée sous un autre angle est peuplée de monde; au moins cinq hommes se pressent, debout, autour du pupitre, le dos tourné à la caméra. Qui plus est, un grand nombre d'hommes entoure la *bimah*, tandis que dans les plans 36 et 41 ces personnages sont absents.

b) Rassemblements chez le *Tzaddik*

Der Dibuk contient un autre élément caractéristique pour le mode de vie ashkénaze en Europe orientale, à savoir le mouvement hassidique. Ce mouvement avait été fondé au VIII^e siècle par le célèbre Israël Baal Shem Tov (1700-1760), en opposition avec le Judaïsme scolaire¹⁹², qui implique l'observation rigoureuse des commandements et l'importance de l'étude des textes sacrés. Les hassidim par contre mettent l'accent plutôt sur l'aspect émotionnel de la religion. Ces « rabbins » appelés *Tzaddiks*, ne sont d'ailleurs que très rarement de véritables rabbins, ayant obtenu le diplôme nécessaire pour occuper les fonctions d'un rabbin officiel¹⁹³.

Chaque *Tzaddik* a une « cour » et de nombreux disciples qui se rendent – parfois de très loin - au domicile du rabbin tout au long de l'année, surtout à l'occasion des grandes fêtes religieuses.

Tel est le cas dans *Der Dibuk*. Le film commence par une séquence chez le grand rabbin de Miropol, où ses disciples se sont réunis autour de leur *Tzaddik* lors de la fête de

¹⁹² *Op. cit.*, p. 183

Succot (plans 5 à 49). Le plan d'ensemble no. 5 introduit le rabbin, habillé en blanc, assis au milieu d'une table rectangulaire. Ses disciples sont vêtus de noir, ce qui contraste singulièrement avec les vêtements du rabbin. Des musiciens se tiennent à gauche de la table, accompagnant de leur musique les prières des fidèles. Ceux-ci se balancent légèrement en avant et en arrière en chantonnant les prières, comme c'est la coutume. Le rabbin regarde vers le haut et écoute le chant de ses disciples.

Le plan 7 montre le rabbin, il commence à prêcher, son auditoire semble boire ses paroles.

Le *Tzaddik* sert à ses disciples comme conseiller. Comme il a été dit plus haut les hassidim, souvent, font de longs voyages pour voir leur *Tzaddik*, pour lui raconter leurs malheurs et obtenir ses conseils, pour connaître son avis sur certaines questions de la vie de tous les jours¹⁹⁴. Dès son arrivée à la cour du rabbin le hassid, qu'il soit riche ou pauvre, homme ordinaire ou respecté, laisse d'abord formuler, par écrit, sa demande ou sa question par le *gabai*, un assistant du rabbin qui est exclusivement payé pour ce service. Ces notes sont appelés *kvitl*, elles doivent être rédigées exclusivement par le *gabai*.¹⁹⁵

Une telle scène figure aussi dans *Der Dibuk* : après l'interruption de la cérémonie de mariage par Léa dont le corps est possédé par l'âme de Chanan, sous forme d'un *dibuk*. Les plans 332 à 335 montrent Sender et sa fille, accompagnés de Note et Fraide en train de se rendre, en calèche, auprès du grand rabbin de Miropol. Le plan 336 cadre en plan général l'antichambre de la maison du grand rabbin. Des gens sont assis un peu partout dans la pièce, attendant leur tour pour voir le rabbin. Michoel, l'assistant du rabbin, occupe la fonction du *gabai*: il est assis à une petite table, le dos tourné à la caméra, et écrit des *kvitl* pour les visiteurs. Par la porte du fond entrent Sender et les autres. Sender est immédiate-

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 168

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 163

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 172

ment reconnu par Michoel qui s'empresse à faire entre cet homme honorable le plus tôt possible chez le rabbin.

Dans le même plan, un des personnages qui attendent fait allusion au rabbin de Rushkin qui aurait mené une vie royale, tellement il était riche. En effet, la plupart des *Tzaddiks* étaient énormément riches puisqu'on payait le rabbin pour ses conseils¹⁹⁶.

Mais même si sa cour n'était pas grande, chaque *Tzaddik* était considéré comme un saint, doté de pouvoirs magiques¹⁹⁷. *Der Dibuk* aussi fait référence à ces « faiseurs de miracles », lorsque, vers la fin du film, Michoel encourage son vieux rabbin à continuer sa mission (plan 377). En outre, les dialogues dans ce plan insistent sur un autre élément, très important, de la tradition hassidique, à savoir la création de véritables dynasties de *Tzaddiks*. En effet, traditionnellement la « profession » de *Tzaddik* était transmise de père en fils. Les dynasties les plus célèbres de *Tzaddiks* sont celles qui descendent des petits-fils du grand Baal Shem Tov, ou de ceux qui avaient été ses élèves¹⁹⁸. Dans le plan 377, Michoel rappelle au rabbin que lui aussi fait partie d'une de ces dynasties célèbres, que ses ancêtres ont accompli des miracles.

La renommée de sa famille donne finalement au rabbin de Miropol le courage de continuer, et le motive à agir comme son arrière-grand-père, c'est-à-dire à chasser le *dibuk* d'un corps innocent. La dernière séquence du film montre, à l'intérieur de la synagogue, cette procédure d'extermination du *dibuk*. Il est chassé du corps de Léa par le simple pouvoir magique du rabbin de Miropol. Ce pouvoir magique du *Tzaddik* est encore renforcé dans cette scène car il est capable, par de simples mots, d'expulser le *dibuk* et de l'exclure par là du peuple Israël (plans 401 s).

¹⁹⁶ *Op. cit.*, p. 174

¹⁹⁷ *Op. cit.*, p. 170

¹⁹⁸ *Op. cit.*, p. 174

A noter encore que le film à plusieurs moments de la narration met en relief la place importante occupée par les *Tzaddiks*, même à l'époque où le film a été produit, dans la communauté des Juifs ashkénazes. Puisque certains détails (comme p. ex. la présence des *kvitl*) ne servent pas à faire avancer la narration, on peut parfaitement admettre qu'il s'agit là d'un élément identitaire fonctionnant à travers la reconnaissance de ces détails par le public.

c) Célébration du *Sabbat*

ca) Dans *Der Dibuk* on assiste à la cérémonie d'ouverture du *Sabbat*. Le premier plan cadre six chandeliers sur la table, puis élargit le champ en un travelling arrière, qui révèle Sender, debout à la tête de la table, flanqué à sa droite par sa fille et sa sœur Fraide, et à sa gauche par Chanan et Note (plan 110). Sender est vêtu d'un caftan noir et d'un *shtreiml*, un chapeau en forme de toque de fourrure. Il l'enlève d'ailleurs à la fin de la cérémonie (plan 112). Pendant tout le reste de la séquence sa tête est couverte uniquement d'une *kippa*. Il ne récite qu'une petite partie du *Kiddush*, la prière consacrant le *Sabbat*, à savoir la bénédiction du saint *Sabbat*. Comme il est prescrit par la tradition, il le récite en hébreu¹⁹⁹. A la fin de la bénédiction, les autres lui répondent par « amen ».

Ensuite, Reb Sender boit d'une coupe en argent, qu'il présente par la suite à sa fille. Les autres personnes tiennent leurs propres gobelets argentés à la main. Cadré en plan rapproché, Note boit précipitamment du sien, puis sort du champ (plan 111). Dans le plan 120 il revient, entre dans la salle à manger en portant un large plateau où se trouve une carpe coupée en morceaux. Entre son départ et son retour, Léa et Chanan sont cadrés en plans rapprochés, se regardant dans les yeux, buvant à peine une gorgée du vin.

¹⁹⁹ *Op. cit.*, p. 46

L'arrivée du poisson clôt cette première partie de la séquence; un volet partant d'en bas et se terminant en haut de l'image connecte deux plans quasiment identiques, à savoir un plan moyen cadrant la table avec le personnage de Sender assis au fond. Seul l'angle de prise de vue change légèrement (plans 120 et 121).

Cette ouverture du *Sabbat*, ou plutôt les éléments montrés correspondent pratiquement à la tradition ashkénaze telle qu'elle fut pratiquée dans le *shtetl*. Le film ne montre pas la tradition de l'allumage des chandelles du *Sabbat*, tâche réservée à la maîtresse de maison, action que constitue une coupure très nette entre le *Sabbat* et les autres jours de la semaine²⁰⁰. A la table, le début du *Sabbat* est célébré debout, les prières correspondantes sont toujours récitées par le père de famille (sauf s'il y a un invité d'honneur). Le père occupe d'ailleurs la place d'honneur à la tête de la table, il est flanqué à sa droite par sa femme et ses filles, à gauche par ses fils²⁰¹. Le père de famille boit une gorgée de vin après avoir récité le *Kiddush*, et passe ensuite le gobelet à sa femme, qui, après avoir bu, le passe à son tour aux enfants. Dans *Der Dibuk*, Léa occupe la place de sa mère morte en couches. Sender récite le *Kiddush*, mais en partie seulement. Il ne récite que deux phrases de la dernière partie de cette prière, laissant de côté la partie centrale. Cette partie commence par: « Béni sois-tu, ô Seigneur notre Dieu, Roi de l'univers, qui nous as sanctifiés par les commandements et qui nous as fait une faveur et nous as donné ton saint *Sabbat* comme héritage. » Une bénédiction semblable, quoique fortement raccourcie, est récitée par Sender.

La version officielle du *Kiddush* se poursuit ensuite par une allusion et à l'esclavage en Égypte et à Israël en tant que peuple élu. Le *Kiddush* est clos par les mots: « Béni sois-tu, ô Seigneur, qui as sanctifié le jour du *Sabbat*. » Cette phrase est dite telle quelle par Sender dans le film²⁰².

²⁰⁰ *Op. cit.*, p. 43

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 46

²⁰² Millgram, Abraham E. *Sabbath – The Day of Delight*. Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1944, 1965, p. 35

Après la récitation du *Kiddush*, le dîner lui-même débute avec la bénédiction du pain du *Sabbat*, la *hallah*. Les *hallot*, les deux pains du *Sabbat* sont placés sur la table, couverts d'une serviette brodée. Le père de famille coupe un des deux pains en deux et distribue des tranches aux membres de la famille et aux invités. Chacun prend un bout de pain, le trempe dans du sel et prononce la bénédiction du pain. Le rituel de la *hallah* fait défaut dans le film.

Dans la tradition ashkénaze, la mère de famille se lève après ce rituel pour aller chercher le premier plat du menu du *Sabbat*, qui régulièrement consiste en du poisson. Dans *Der Dibuk* cependant, c'est le serviteur de Reb Sender qui va chercher le poisson. Les autres plats qui suivent d'habitude, tels p. ex. le bouillon de poulet traditionnel, ne sont pas montrés dans cette séquence.

Le volet reliant les plans 120 et 121 fait comprendre qu'un certain temps c'est écoulé. En effet, la table est nettoyée de toute trace du repas, et le rituel du lavage des mains après le repas du *Sabbat* est célébré. Il s'agit de verser quelques gouttes d'eau sur les mains, une tradition que dans le film seuls Sender et Chanan observent.²⁰³

Une autre coutume reprise dans le film est la présence d'un invité lors du dîner du *Sabbat*. En effet, l'invité, appelé *oyrekh*, fait généralement partie de ce dîner ; sans lui, le *Sabbat* est « incomplet ». Cela peut être un voyageur, un étudiant, au tout simplement un pauvre du *shtetl*²⁰⁴. Le film reprend cette tradition du *Sabbat*, car la présence de Chanan indique qu'il vient d'être invité par Reb Sender.

Pour la célébration du *Sabbat*, il faut qu'au moins deux chandeliers se trouvent sur la table, représentant les deux versions du commandement d'observer le *Sabbat* écrits dans la *Torah*, Ex 20:8, et Deut 5:12²⁰⁵. Cependant il est permis d'en mettre plusieurs. Dans

²⁰³ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 47. Pour plus de détails voir le chapitre sur le lavage rituel des mains, p. 76

²⁰⁴ *Op. cit.*, p. 44

²⁰⁵ Millgram, *op. cit.*, p. 15

quelques familles ashkénazes, il est coutume d'allumer une chandelle par personne²⁰⁶. *Der Dibuk* montre six chandeliers placés séparément sur la table. Or il n'y a que cinq personnes réunies autour de la table. On peut supposer que la sixième chandelle est destinée à la mère morte. Au total, cette partie de la séquence, la célébration du *Sabbat* dure deux minutes et huit secondes, ce qui marque son importance.

cb) Une cérémonie du *Sabbat* est contenue aussi dans *Tevye der Milkhiker*. À l'inverse de *Der Dibuk* ce film se borne à montrer la cérémonie de clôture du *Sabbat* (qui se pratique le samedi à la tombée de la nuit).

Au début de cette séquence un plan général montre Golde qui rentre à la maison (plan 192). À gauche du cadre en amorce on peut apercevoir la table; elle est couverte d'une nappe blanche, deux chandeliers sans chandelles y sont placés.

Un peu plus tard la femme se dirige vers la fenêtre et regarde dehors. Ce faisant, elle dit qu'il est temps de prier Dieu ce que par la suite elle fait, en yiddish. Dans le plan 197 Golde s'engage vers le fond de la pièce pour s'approcher d'un grand buffet. Elle prend deux bougies, les place dans les chandeliers et les allume en plan rapproché.

Lorsque Tevye rentre (plan 202) il observe qu'il faut obéir aux commandements, même dans des temps si durs faisant ainsi allusion au mariage de sa fille, Chava, avec un non-Juif. Dans le plan 206 la cérémonie de clôture du *Sabbat* commence véritablement. Tevye se tient debout derrière la table, en face des deux chandeliers. Sur la table se trouvent maintenant une carafe ainsi qu'un gobelet en argent. Au côté gauche on trouve Zeitel tenant une mèche brûlante à sa main. Tout à fait à droite du cadre se tient Golde. Tevye verse un peu du liquide transparent dans le gobelet. Ensuite on l'aperçoit en gros plan. Il prie en hébreu. Puis tout en priant, Tevye pose le gobelet en hors-champ et approche en-

²⁰⁶ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 42

suite ses deux mains de la mèche brûlante (plan 208), comme pour se réchauffer. De nouveau en gros plan, Tevye récite la bénédiction du vin et boit une gorgée.

Au plan 210 Tevye, tout en continuant de prier, verse un peu de liquide dans sa main gauche et ensuite dans une assiette qui se trouve en hors-champ sur la table. Il prend la mèche brûlante des mains de Zeitel et allume le liquide dans l'assiette (les flammes sont visibles en bas du cadre). Ce faisant, il récite la bénédiction des épices et « touche » à plusieurs reprises le feu. A chaque fois après avoir effleuré le feu, il approche ses mains de ses yeux en faisant semblant de les toucher. Ceci se répète trois fois. Après le troisième contact, il approche ses mains de son cou comme pour le caresser. Ce geste est effectué de l'arrière du cou vers l'avant. La cinquième fois qu'il touche le feu avec sa main droite, il va du côté gauche de son cou avec cette main, et y touche ses oreilles. Sa main gauche refait, à l'inverse, le même mouvement.

Toujours en priant, Tevye s'éloigne de la table pour se diriger vers la fenêtre à gauche. les deux mains jointes. Il souhaite aux femmes une « bonne semaine », elles lui répondent par les mêmes mots.

Au total, la séquence de la clôture du *Sabbat* dure 7 minutes 40. La seconde partie, où nous assistons à la prière et au rituel de la clôture du *Sabbat* par Tevye, dure 3 minutes, elle ne comporte que 5 plans. La durée de ceux-ci est très longue, le temps diégétique correspond quasiment au temps réel nécessité par une telle cérémonie. Ce qui implique et explique l'omission totale d'ellipses.

Il est assez difficile de déterminer à quel détail près les traditions de *Havdalah* (Hébr.: séparation), donc la clôture du *Sabbat*, sont respectées dans le film. Les ouvrages consultés à ce propos contiennent des divergences sensibles.

Beaucoup d'éléments de la séquence correspondent à la réalité religieuse, telles que la récitation des prières par le père et, en cas de défaillance, par un autre homme de la mai-

son²⁰⁷. Autre point de correspondance est le fait qu'une des filles, souvent la plus jeune, se tient à côté du père, la bougie de la *Havdalah* à la main, pendant qu'il effectue la cérémonie²⁰⁸. Dans *Tevye der Milkhiker* cette tradition est observée, car, à la place de Chava c'est Zeitel qui tient la bougie. La table sur laquelle se trouvent les deux chandeliers est recouverte d'une nappe blanche, comme c'est la coutume²⁰⁹. Le film montre aussi les objets nécessaires à la cérémonie, comme p. ex. le gobelet, la carafe de vin (ou d'autres breuvages alcoolisés), ou encore l'assiette. Un seul objet fait défaut, en tout cas il n'est pas possible de le localiser: il s'agit d'une petite boîte contenant les *b'samim*, des épices aromatiques. En général, ces boîtes sont très travaillées et peuvent prendre toutes sortes de formes²¹⁰. Il paraît cependant que la boîte d'épices n'est pas obligatoire pour la *Havdalah*²¹¹.

Même si tous les objets nécessaires à la cérémonie sont réunis dans le film, même si la prière de la *Havdalah* semble avoir été récitée au complet, l'ordre des gestes rituels accompagnant la prière diffère de celui décrit dans certains ouvrages. Il est à noter dans ce contexte que les sous-titres paraissent omettre une grande partie de la prière. La différence sensible entre la longueur du texte réel et sa traduction en sous-titres permet d'avancer l'hypothèse que Tevye récite la prière en entier. La prière d'ailleurs, comme il se doit, est dite en hébreu, ce qui ne facilite pas la compréhension pour un non-Juif.

Cette prière, divisée en différentes parties incluant les trois bénédictions sur le vin, les épices et la lumière, figure dans le film telle quelle²¹². La récitation entière de la prière laisse supposer que le film n'utilise point des ellipses, mais que le temps diégétique correspond à la seconde près au temps réel.

²⁰⁷ Donin, Rabbi Hayim Halevy. *To Be A Jew – A Guide to Jewish Observance in Contemporary Life*. New York : Basic Books, Inc. Publishers, 1972, p. 88

²⁰⁸ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 58; Millgram, *op. cit.*, p. 91

²⁰⁹ Millgram 1965, *op. cit.*, pp. 175-76

²¹⁰ Asheri, Michael. *Living Jewish – The Lore and Law of Being a Practicing Jew*. New York : Everest House, 1978, p. 104

²¹¹ Millgram 1965, *op. cit.*, p. 91

²¹² Millgram, 1965, *op. cit.*, p. 91 ; Donin, *op. cit.*, pp. 87-88

Traditionnellement le gobelet est posé sur l'assiette et est rempli de vin jusqu'à ce qu'il déborde²¹³ (ou presque)²¹⁴. Ensuite, le père pendant qu'il récite la première partie de la *Havdalah* tient le gobelet à la main. Dans le film, Tevye verse seulement quelques gouttes dans le gobelet (probablement c'est de l'alcool fort), et ce n'est que dans le plan suivant (207) qu'il commence à réciter la prière. Traditionnellement encore la bénédiction du vin suit immédiatement. Dans le film cependant Tevye accomplit d'abord les gestes consécutifs normalement à la troisième bénédiction, la bénédiction de la lumière, et qui consistent à regarder les mains et les ongles à la lumière de la bougie spéciale de la *Havdalah*²¹⁵. Ce n'est que dans le plan 209 que Tevye prononce la bénédiction du vin et boit une gorgée. Ce dernier geste ne correspond pas à la coutume non plus, car généralement le vin est bu après la récitation des trois bénédictions²¹⁶.

Après la bénédiction du vin suit la bénédiction des épices, ce qui est le cas dans *Tevye der Milkhiker* également (plan 210). Cependant, puisque la boîte des épices fait défaut dans le film, aucun geste n'accompagne cette bénédiction. Dans la tradition, la boîte est soulevée et les épices sont flairées. Tevye, par contre, prend le gobelet dans sa main droite et verse un peu de liquide dans la main gauche, puis transvase le tout dans l'assiette. Il allume ensuite le liquide (en hors champ) avec la bougie de la *Havdalah*, prise des mains de Zeitel. Ces gestes correspondent à la dernière partie du rituel, quoiqu'elle soit pratiquée un peu différemment: traditionnellement, la bougie spéciale est éteinte dans le vin de l'assiette. La coutume veut qu'ensuite on touche le vin pour en humecter les yeux ainsi que l'arrière-partie des oreilles²¹⁷. Au lieu d'éteindre la bougie Tevye allume avec elle l'alcool fort qui se trouve dans l'assiette. Ensuite, il fait le geste de toucher les flammes, touche ses yeux et l'arrière-partie de ses oreilles. Le film diverge donc de la tradition sur ce point.

²¹³ Asheri, *op. cit.*, p. 104

²¹⁴ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 58

²¹⁵ Asheri, *op. cit.*, p. 104 ; Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 58; Donin, *op. cit.*, p. 86

²¹⁶ Asheri, *op. cit.*, p. 104 ; Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 58

²¹⁷ Asheri, *op. cit.*, p. 104 ; Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 58

Autre divergence : La cérémonie de la *Havdalah* dans le film est précédée d'une brève prière de Golde lorsque celle-ci est encore seule à la maison, avant l'allumage des deux chandelles du *Sabbat*²¹⁸. Cette prière, *Dieu d'Abraham*²¹⁹, est traditionnellement récitée par la maîtresse de maison, mais après la cérémonie de la *Havdalah*, et non pas avant.

La cérémonie est close par les mots « a gute vokh », « une bonne semaine », souhaités par le père. Les autres membres de la famille lui répondent alors par les mêmes mots²²⁰. Ceci est également le cas dans le film.

Résumons donc que le film consacre un temps considérable à cette cérémonie de la fermeture du *Sabbat*, et que le temps diégétique semble correspondre au temps réel. D'ailleurs un raccourcissement des plans n'aurait pas diminué la compréhension de la scène. Il doit par conséquent s'agir d'une pause descriptive.

La prière suit l'ordre traditionnel, tandis que les gestes accompagnant la prière ne correspondent pas tout à fait à la tradition, ne suivent pas, en tout cas, l'ordre classique. Cependant ce détail ne représente pas une grande importance vu de la longueur impressionnante de la scène. Il est clair que Maurice Schwartz a voulu s'attarder sur le rituel du *Sabbat* car la trame elle-même ne justifie nullement une mise en scène tellement étirée de ce moment religieux. Par conséquent la présence d'une telle scène, qui de plus est placée au centre même du film, doit servir à illustrer la religion juive et par là à renforcer l'identité juive.

²¹⁸ A noter qu'aucun des ouvrages consultés ne mentionne cet allumage des deux bougies à l'occasion de la clôture du *Sabbat*.

²¹⁹ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, pp. 58-59

²²⁰ *Op. cit.*, p. 59

2. Les moments cruciaux dans la vie

a) Mariage

aa) La cérémonie du mariage, si l'on y inclut les danses précédant la véritable cérémonie, est très longue dans *Der Dibuk*. Au début des séquences respectives il y a l'annonce que le père de la mariée va distribuer à chaque personne dix sous (plan 254). En effet, la coutume veut qu'il soit donné de l'argent aux pauvres. Il faut faire la charité, *tze-dakah*, dans les moments de bonheur, par exemple un mariage²²¹.

Ensuite Sender demande à Léa d'aller au cimetière pour inviter sa mère défunte à la cérémonie. Léa s'y rend, accompagnée de sa tante Fraide (plans 256-258). En montage parallèle, nous assistons à la distribution de l'argent par Sender, pendant que sa fille s'engage dans le cimetière pour inviter Chanan au lieu de sa mère (plans 259-260).

Par la suite Sender demande à sa fille de danser avec les pauvres, puisque « c'est une bonne coutume » (plan 282). Plusieurs danses sont exécutées, sur un rythme frénétique, endiablé, surtout par des femmes visiblement pauvres et vieilles et laides. Le tout se termine par une sorte de danse macabre où Léa est entraînée par un personnage déguisé en squelette, dans lequel Léa croit reconnaître Chanan. Le tout dégage une atmosphère sinistre et lugubre en contraste voyant avec l'événement.

Deux danses supplémentaires, en montage parallèle, précèdent la cérémonie proprement dite, l'une à l'intérieur de la maison de Sender, exécutée par des femmes mariées (leurs têtes sont couvertes), l'autre sur la place, la danse des mendiants et des personnages handicapés.

A noter que les ouvrages consultés ne mentionnent aucunement une coutume ou une tradition qui consisterait à danser avant la cérémonie du mariage.

Le plan 320 où les pauvres annoncent l'arrivée du maître de cérémonies fait démarquer vraiment la cérémonie. Dans une nouvelle séquence, en plan rapproché, Léa est exhortée par le maître de cérémonies qui lui parle du mariage et de la tristesse de sa mère Chanele de ne pas pouvoir amener Léa sous la *huppah*, le baldaquin. Les femmes sont émues, la plupart pleurent, tandis que Léa reste calme et sereine.

La suite des événements se déroule plus ou moins dans l'ordre voulu par la tradition. Il fait nuit, les choses se passent à l'extérieur. Au milieu du plan général on aperçoit la *huppah*, tenue par quatre hommes. Le mari arrive par la droite, escorté par deux hommes ; il est vêtu d'un *kittl*, c'est-à-dire un vêtement blanc et long, et porte sur la tête un *shtreiml*, un chapeau en fourrure. Il s'arrête sous la *huppah*. Léa arrive par la gauche, conduite par deux femmes, dont Fraide. Elle contourne deux fois et demie son futur mari ; elle est précédée de Fraide qui tient une bougie à la main, et suivie d'une autre femme. Une coupe franche mène à l'action parallèle où l'on voit, en surimpression, le cimetière et Chanan qui y marche ; le contournement du mari est interrompu par là, pendant tout ce temps le chanteur demande à Dieu de bénir le couple.

Léa est debout à la droite du jeune homme, ses cheveux sont couverts d'un voile blanc. Le rabbin à droite du cadre, à côté du mari, tient dans la main droite un gobelet argenté et dans la main gauche un livre. Il prononce la bénédiction du vin, se balançant en avant et en arrière. L'auditoire lui répond par « amen ». Il poursuit les bénédictions et parle des réglementations et lois concernant le mariage. Le maître de cérémonies prend le gobelet et donne à boire au mari, lui ordonnant de boire sans prononcer de bénédiction. Il répète la même procédure avec Léa. En même temps un homme tend une bague au rabbin que celui-ci scrute un moment. Il la donne ensuite au jeune homme, lui ordonnant de répéter

²²¹ Latner, Helen. *Your Jewish Wedding – A complete guide to arranging a wedding, large or small, in unique Jewish tradition*. Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc. , 1985, pp. 22 s

après lui « avec cette bague... ». Le jeune homme s'exécute, puis la cérémonie finit abruptement par l'intervention de Léa, refusant son futur mari.

Le mariage dans *Der Dibuk* est arrangé par un *Shadchen*, un arrangeur de mariages. Ceci est une coutume très ancrée dans la vie des Juifs ashkénazes, ce thème est d'ailleurs à la base de plusieurs films yiddishs²²².

La cérémonie elle-même débute à l'extérieur, en pleine nuit, sous les étoiles, ce qui correspond aux us et coutumes. La raison profonde en est l'alliance entre Dieu et Abraham²²³. La *huppah* est tenue par quatre personnes, et parfois les gens tiennent des bougies à la main²²⁴, ce qui est le cas dans *Der Dibuk*. Le mari arrive en premier, escorté par deux hommes et sa famille. Il s'arrête sous le baldaquin pour y attendre la mariée. Celle-ci arrive ensuite, également escortée. Le rabbin ou le chantre prononce la bénédiction de bienvenue²²⁵, ce qui est aussi le cas dans le film. La mariée contourne traditionnellement sept fois son futur mari avant de s'arrêter à sa droite. Ceci est une coutume ashkénaze qui sert à construire un cercle magique afin d'évincer les mauvais esprits²²⁶. Le rabbin prononce la bénédiction sur le vin, et les deux parties en boivent d'un gobelet qui est ensuite cassé pour assurer la bonne chance²²⁷. Traditionnellement, le contrat de mariage, la *ketubbah*, est lu par la suite en araméen, puis en yiddish. Suit la récitation des sept bénédictions du mariage. Ces sept bénédictions, telles qu'elles figurent dans *l'Encyclopedia Judaica*²²⁸, manquent dans *Der Dibuk*. Ne sont récitées que deux bénédictions par le rabbin, qui ne correspondent pas aux prescriptions²²⁹, mais dont le contenu est toutefois proche du contexte du mariage. Ensuite l'homme glisse la bague sur l'index de la mariée tout en prononçant un serment.

²²² Par exemple *Yidishe Glikn* ou *Amerikaner Shadchen*

²²³ *Encyclopedia Judaica*, *op. cit.*, vol. 11, p. 1035

²²⁴ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 281

²²⁵ *Encyclopedia Judaica*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1037

²²⁶ *Op. cit.*, vol. 11, p. 1042

²²⁷ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, pp. 281 s

²²⁸ *Op. cit.*, pp. 1038 s.

²²⁹ *Encyclopedia Judaica*, *op. cit.*, vol. 2, p. 1037, et Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 282

C'est ce moment qui constitue le mariage effectif des deux²³⁰. Ce dernier acte manque dans *Der Dibuk* puisque Léa repousse son futur mari.

Même la scène qui montre Léa au cimetière correspond à un certain fond de coutumes. Selon *l'Encyclopedia Judaica*²³¹, dans quelques communautés d'Europe Centrale, la tradition exige qu'une mariée orpheline visite le cimetière. L'Encyclopédie n'explique cependant pas si cette visite sert à inviter symboliquement les parents ou non.

A part quelques omissions - lecture du contrat de mariage, récitations des sept bénédictions, écrasement du verre sous les pieds du jeune marié - *Der Dibuk* donne une image assez fidèle de la cérémonie du mariage. On peut supposer en outre que Léa effectue véritablement les sept tours autour de son mari, car le montage en parallèle qui montre Chanan en surimpression marchant au cimetière crée une certaine ellipse, négligeant quelques moments de l'action sous la *huppah*. La lecture du contrat de mariage pourrait également figurer dans l'ellipse. L'écrasement du verre a lieu très souvent à la fin de la cérémonie qui ici est délibérément interrompue par Léa.

Cette mise en scène du mariage, très proche de la réalité ashkénaze, illustre une fois de plus les aspects religieux de la communauté juive. Le visionnement d'une telle scène devait permettre à un public juif de s'identifier avec cette communauté. L'utilisation d'ellipses et de l'action parallèle laisse cependant supposer que le réalisateur ne lui accorde que le temps strictement nécessaire pour pouvoir véhiculer la narration.

ab) Le film *Yidl mitn Fidl* comporte également une scène de mariage. Cependant la mise en scène diffère nettement de celle du *Der Dibuk* car la véritable cérémonie est extrêmement raccourcie et l'accent est mis sur le repas opulent et les festivités suivant cette cérémonie religieuse. Cependant cette fête ne peut pas être tout à fait considérée comme

²³⁰ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 282

profane, d'après certains auteurs²³² elle serait classée comme *seudat mitzva*, une fête religieuse.

La scène est divisée en trois parties. Les deux premières parties représentent la cérémonie religieuse, tandis que la dernière montre la fête proprement dite.

1° *Yidl mitn Fidl* met en avant tout d'abord le rite de *bedeken di khale*, c'est-à-dire le fait de couvrir la mariée du voile. Elle est assise, vêtue de sa robe blanche, entourée d'une dizaine de femmes, dont sa mère. Du côté droit du cadre se tient le *badchen*, préparant verbalement la jeune femme à la cérémonie du mariage, commentant la détresse de la mariée et l'arrivée proche du marié. Le *badchen* est une figure clef dans le *shtetl* : c'est un farceur qui, alternant farce, ironie et discours, fait tout pour entretenir l'auditoire pendant le mariage. Souvent il sert aussi comme maître de cérémonies²³³. Dans le film les quatre musiciens se tiennent derrière lui pour l'accompagner musicalement. Les femmes, la mariée et Yidl sont en pleurs.

Reb Salmon Gold, le marié, appelé d'un signe de main par le *badchen*, entre dans le champ par la gauche (plan 356). Flanqué par deux hommes, il s'approche de sa future femme, soulève le voile blanc qui se trouve sur ses genoux, et en couvre sa tête.

La coutume selon laquelle le fiancé doit voiler lui-même sa future femme avant le mariage a son origine dans l'épisode de la Genèse, où Laban donna à son neveu Jacob sa fille aînée en mariage au lieu de Rachel, la femme aimée, à un moment où Jacob (ivre ?) n'était pas en état de remarquer la différence²³⁴.

2° La seconde partie du mariage montre brièvement la cérémonie sous la *huppah*, comme c'est aussi le cas dans *Der Dibuk*. La *huppah* est tenue par quatre hommes à droite

²³¹ *Op. cit.*, pp. 1042-1043

²³² Donin, *op. cit.*, p. 289

²³³ Zborowski, Mark et Herzog, Elisabeth. *Das Shtetl – Die untergegangene Welt der europäischen Juden*. München : C. H. Beck, 1992, pp. 220 s (d) N. B. : Le travail de recherche pour ce mémoire a été effectué dans des pays différents. Par conséquent, nous avons dû nous référer parfois à deux éditions différentes des mêmes ouvrages. Ceux consultés dans la bibliothèque de la communauté juive à Berlin seront par la suite marqués par un (d) (D = Deutschland, Allemagne).

²³⁴ Genèse 29: 23

de l'entrée, plusieurs personnes dont quelques-unes tiennent des bougies à la main se présentent devant la maison, en pleine nuit. Les musiciens – à peine visibles - se trouvent à l'extrême droite du cadre. Une musique très gaie accompagne la sortie de Salmon Gold, guidé par deux serviteurs, suivi du rabbin. Celui-ci est recadré en plan italien et la caméra le suit en un panoramique gauche-droite jusqu'au moment où il se trouve sous la *huppah*. Il est précédé d'un homme marchant-dansant à reculons.

La musique s'arrête, la scène s'élargit à nouveau en un plan général dans l'attente de la mariée. Une voix s'adresse aux musiciens demandant qu'ils accompagnent musicalement l'arrivée de la *khale*, la mariée. Teibele sort de la maison, conduite par deux femmes dont sa mère et suivie par sa grand-mère. Elle s'avance jusqu'à la *huppah* où elle contourne le futur mari deux fois et demie, accompagnée des deux femmes, puis elle s'arrête à droite de Gold.

Un plan rapproché cadre les pieds du mari ; de son pied droit il écrase un objet enveloppé dans un mouchoir blanc, sûrement un verre. Acclamations de la foule en hors-champ : « L'khaym ! »²³⁵ et « Mazel-Tov ! »²³⁶

Quant à la cérémonie religieuse le film se contente de peu d'éléments lesquels par contre représentent l'essentiel et sont un reflet fidèle de la tradition. La mariée est vêtue de blanc, et dans la cérémonie *bedeken di khale* le marié couvre son visage du voile. Cette séquence est cependant très courte ; normalement le marié ou un invité dans un discours développe les obligations de la femme mariée²³⁷, ce qui fait défaut ici. Autre détail traditionnel montré par le film : la cérémonie sous la *huppah*. A noter cependant que dans ce contexte nombre d'éléments manquent : les sept bénédictions de mariage, le rite de la bague, la lecture du contrat de mariage. Seul l'écrasement du verre sous le pied du mari est montré, cet acte scellant le contrat de mariage. Ceci est souligné par un plan rapproché.

²³⁵ Littéralement : "A la vie !"

²³⁶ "Bonne chance !"

²³⁷ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 221 (d)

Suit alors dans une troisième partie la description de la fête elle-même, description très longue, très riche et colorée, mais sans aucune connotation religieuse.

Le film consacre au total 7 minutes et 22 secondes à la cérémonie et à la fête. La cérémonie proprement dite n'en occupe que 2 minutes 41 secondes, et encore y a-t-il là-dedans plusieurs plans narratifs sans rapport direct avec la cérémonie. L'accent n'est donc guère mis sur l'aspect religieux. Toutefois, l'emplacement assigné à la scène du mariage, ainsi que sa durée font ressortir que Joseph Green a accordé une grande importance à la description de cet événement car la narration est délibérément suspendue pendant un long moment.

b) Mort et Deuil

Des scènes d'obsèques ou des moments de deuil ne sont contenues que dans deux films, *Der Dibuk* et *Tevye der Milkhiker*.

ba) Dans *Der Dibuk* la séquence précédant la célébration du mariage montre le cortège funèbre pour Chanan ainsi que ses obsèques au cimetière (plans 241-249 et 250-253). Cette série de plans illustre assez bien la coutume ashkénaze d'accompagner le défunt à sa dernière demeure. Pour les habitants du *shtetl* il est établi que le nombre de ces personnes équivaut au nombre d'anges accueillant l'âme du défunt. C'est donc une *mizva* très importante de faire partie du cortège²³⁸. Pendant ce cortège, un homme (et un seul) ne cesse de s'exclamer que « la charité protège contre la mort ». En effet une autre *mizva* importante veut que l'on donne quelque chose aux pauvres. Cette coutume fait partie intégrale de la

²³⁸ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 378

vie des *shtetl*. Surtout à l'occasion d'obsèques il est coutume de donner des pièces aux mendiants²³⁹. Ceci est montré dans le film.

Au cimetière, des amis et membres de la familles se réunissent autour de la tombe. Celle-ci est recouverte de terre, dont une poignée doit provenir traditionnellement d'Israël afin que le corps repose en Terre Sainte. Après cela le membre masculin le plus proche du défunt récite le *Kaddich*, la prière pour les morts²⁴⁰.

Dans *Der Dibuk*, puisque Chanan n'a pas de famille à Brinitz, un certain Henoah est prié de réciter le *Kaddich* pour Chanan. Il refuse, ayant peur. Meyer, un autre homme, refuse à son tour. C'est alors Sender qui avait accueilli Chanan à sa table, qui récite la prière. Cette prière est d'ailleurs effectivement le début du *Kaddich*²⁴¹.

Der Dibuk contient un autre moment de « mort », de nature plus symbolique toutefois. Il s'agit de la récitation du *Kaddich* lors de l'expulsion de l'âme de Chanan qui possédait le corps de Léa en tant que *dibuk*. Au moment où le *Tzaddik* le bannit de la communauté d'Israël la voix de Chanan demande que l'on récite pour lui le *Kaddich*. C'est que, selon la croyance juive est considéré comme mort pour le Judaïsme celui qui est banni ou qui a renié sa foi²⁴².

bb) Dans *Tevye der Milkhiker* une scène de deuil a lieu après la clôture du *Sabbat*. Tevye, sa femme et Zeitel, sa fille aînée, observent la *mizva* de « *setzen shive* »²⁴³ pour Chave. Ils observent ainsi la période de deuil qui dure sept jours à partir de la mort. Les personnes en deuil, c'est-à-dire les membres les plus proches de la famille doivent rester à la maison, ils n'ont pas le droit de sortir, les soins corporels sont réduits au strict minimum.

²³⁹ *Op. cit.*, p. 193

²⁴⁰ *Op. cit.*, p. 379

²⁴¹ Donin, *op. cit.*, p. 306

²⁴² Asheri, *op. cit.*, p. 79

²⁴³ Littéralement : être, s'asseoir en deuil pendant une semaine

Il est interdit de mettre des chaussures, de faire la cuisine, de s'asseoir sur des chaises. Celles-ci sont remplacées par de petits bancs et des tabourets bas²⁴⁴.

Cette tradition se retrouve dans *Tevye der Milkhiker*, réduite cependant à deux plans. Tevye et les deux femmes enlèvent leurs chaussures et s'assoient sur de petits bancs bas. Tevye annonce que la période de deuil ne doit pas excéder une heure, parce qu'il ne s'agit pas de pleurer un véritable mort, mais « seulement » de pleurer Chave, la *m'shumad*, l'apostate. Les parents juifs en effet doivent être en deuil lorsqu'un membre de la famille renie sa foi car, comme nous l'avons vu plus haut, celui-ci est considéré comme mort²⁴⁵. Dans les dialogues en yiddish, Tevye mentionne les termes *setzen shive*, *Kaddich* et *Juhrzeit*²⁴⁶, termes explicitement reliés aux traditions consistant à pleurer le mort.

Dans le cas des deux films, la mort, les funérailles et le deuil sont réduits à des lieux et des actions « clefs », symbolisant ainsi les événements. Dans *Der Dibuk* les deux scènes en question peuvent être saisies même par un public non-juif, tandis *Tevye der Milkher* opère à un niveau hautement codé, accessible seulement aux Juifs.

3. Les rituels quotidiens

a) Etudes et discussions théologiques

Trois des quatre films comportent des scènes d'étude de textes sacrés ou de discussions théologiques. Ce sont là des éléments-clefs du Judaïsme, une sorte de pilier, la base même de cette religion²⁴⁷. Pour être un « bon » Juif, il faut observer les commandements contenus dans les textes sacrés. Afin de pouvoir les observer, il faut les connaître. Pour les connaître, il faut les étudier. De plus, « étudier » est une *mizva*, un commandement de Dieu

²⁴⁴ Asheri, *op. cit.*, p. 75

²⁴⁵ *Op. cit.*, p. 79

²⁴⁶ Habitude consistant à évoquer le souvenir d'un mort le jour de son décès.

(Deutéronome 6:7)²⁴⁸. Selon les grands Rabbins du Moyen-Age l'étude obligatoire quotidienne devrait comporter trois parties, une de la Bible, une de la *Mishna*, et une du *Talmud Babylonien*. Naturellement il est impossible pour un Juif « ordinaire » d'obéir à une telle prescription. Dès lors d'habitude on ne récite que trois petites sections de ces trois textes, et ceci juste avant les bénédictions matinales²⁴⁹.

aa) *Der Dibuk* comporte plusieurs de ces moments d'étude.

Tout d'abord, lors des tractations matrimoniales de Reb Sender à Klimowka on aperçoit le fiancé potentiel, dans la bibliothèque, absorbé dans la lecture (à haute voix) d'un texte en compagnie de son *Rebbe*, son professeur. Ce faisant ils se balancent en avant et en arrière, ce qui correspond à la façon traditionnelle de lire et d'étudier. On croit que ce balancement facilite la mémorisation. Les mots sont chantés d'une manière monotone, avec quelques intonations seulement (*nign*)²⁵⁰.

Le *Rebbe* et le jeune homme sont en train de « réviser » en attendant l'interrogation prévue par Reb Sender. En effet la coutume veut que le futur beau-père interroge le *khos-sen*, c'est-à-dire le fiancé, sur ses connaissances en matière du *Talmud* et l'examine quant à sa capacité d'argumenter théologiquement.²⁵¹

Une autre scène d'études se déroule dans la *Beit-Midrash*, la salle d'études dans la synagogue. Chanan s'y trouve, en train de discuter avec son ami, le *shammes*²⁵². Des garçons assis aux tables sont en train d'étudier, puis commencent à chanter le cantique des cantiques du Roi Salomon. Chanan les rejoint, c'est le chant de son père. Même si l'étude n'est pas le centre de l'image ni de l'action, ces plans reconstituent de manière assez fidèle

²⁴⁷ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 71

²⁴⁸ Telushkin, Rabbi Joseph. *Biblical Literacy – The most important People Events, and Ideas of the Hebrew Bible*. New York : William Morrow and Company, Inc., 1997, pp. 565-566

²⁴⁹ Millgram, Abraham E. *Jewish Worship*. Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1971, p. 147

²⁵⁰ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, pp. 92 s

²⁵¹ *Op. cit.*, p. 276

²⁵² Assistant dans la synagogue.

l'atmosphère studieuse dans la *Beit-Midrash*, si l'on se réfère à des documents photographiques contenus dans les ouvrages documentant la vie dans les *shtetl*²⁵³.

Dans une troisième scène on assiste à une discussion théologique. Sender se trouve dans un groupe d'hommes réunis autour d'une grande table. Les diverses interventions (« Torah », « Mishna », « Rambam ») font penser qu'il s'agit d'un débat théologique. Le sujet proprement dit reste dans l'obscurité.

ab) Dans *Grine Felder*, tout au début on voit l'intérieur très sombre d'une synagogue. Derrière une rangée de lutrins deux étudiants du *Talmud* sont absorbés par leur lecture de textes sacrés. Tout en lisant ils balancent leur corps en avant et en arrière, de droite à gauche, le poing droit posé sur la tempe. Ils lisent, à voix haute, des textes écrits en hébreu, et les chantent (*nign*).

Plus tard, Levi, assis à l'unique table de la maison de Duvid-Noich, est penché sur un livre grand ouvert. Son poing droit est posé à sa tempe et il balance son corps. Il lit à voix haute et chante. A l'extérieur Rochel donne à manger aux poules ; elle entend le chant de Levi se retourne vers la fenêtre, souriante. Cette scène – Levi en train d'étudier – se retrouve, avec des variations insignifiantes, plusieurs fois dans le film.

Vers le milieu du film (plan 128) Levi et son élève Avrom-Jankov entament une discussion. Malgré le niveau plutôt naïf des questions d'Avrom-Jankov il y a un fond clairement théologique dans ce débat. Un peu plus tard Avrom-Jankov et sa sœur Tsine demandent à Levi de leur apprendre à lire et écrire. Levi s'exécute.

ac) Dans *Tevye der Milkhiker*, le sujet de l'étude est également traité (plan 249). A un certain moment (vers la fin du film, plan 249) Tevye explique à son petit-fils que les Juifs doivent étudier, qu'il doit savoir réciter le *Kaddich* pour son père. Tevye, assis à la

²⁵³p. ex. Riedl, Joachim (dir.). *Versunkene Welt*. Wien: Jewish Welcome Service, 1984, p. ex. p. 54

table, lit dans un livre, il chante en hébreu et fait répéter le texte à son petit-fils. Quand, après une pause la petite-fille, assise à droite de Tevye, se met à répéter à son tour ce que Tevye vient de lire, celui-ci réagit de façon très émue mais, sur un ton amical et ferme, explique que l'étude des psaumes est réservée uniquement aux hommes. En effet, d'après la tradition juive la *mizva* (l'obligation) d'étudier ne concerne que les mâles.²⁵⁴

Les trois films rendent compte, par leur mise en scène, de l'importance, mais aussi de l'aspect quotidien et naturel de l'étude dans la religion juive. *Tevye der Milkhiker* souligne verbalement l'exclusion des femmes de ce devoir, ce qui apparaît comme un rappel à l'ordre (de la loi). Il est intéressant de noter qu'il s'agit ici d'une production américaine. Il n'est pas exclu que ce rappel ait été formulé exprès en vue de conserver certaines valeurs dans le nouveau monde.

b) Prières

ba) Der Dibuk contient toute une série de prières, telles que le *Kiddush* (récité à l'occasion du *Sabbat*), les bénédictions lors de la cérémonie du mariage ou encore la prière récitée lors de la fête de *Hosanna Rabbah*²⁵⁵. Cependant le film comporte une autre scène de prière, qui est beaucoup plus touchante, car il ne s'agit pas d'une prière préformulée, figée, mais plutôt d'une prière venue du cœur, très personnelle. C'est la prière que dit Fraide dans la synagogue (plans 379-382) pour implorer Dieu et les Saintes Mères d'Israël d'avoir pitié de Léa, de ne pas la laisser mourir.

Détail intéressant : Fraide s'engage dans la partie du rez-de-chaussée de la synagogue, normalement réservée aux hommes. Les femmes sont toujours cantonnées au premier étage, en tout cas pendant le service. Dans la maison de Dieu une séparation des sexes très

²⁵⁴ Zborowski/Herzog *op. cit.*, p. 96 (d)

sévère est observée destinée à éviter des comportements « inappropriés » dans la synagogue²⁵⁶.

bb) Dans Tevye on aperçoit le héros assis à la table, chaussant des lunettes, une *kippa* sur la tête. Il est en train de prier, en lisant à mi-voix, chantonnant (*nign*). Golde est allongée sur le lit, avec une petite cape blanche sur la tête. Sa fille aînée, Zeitel, se tient à côté d'elle au bord du lit, tandis que ses deux petits-enfants sont debout au pied du lit. Tevye se balance légèrement en lisant. En effet, il est coutume de prier et d'étudier la *Torah* lorsqu'une personne est sur le point de mourir²⁵⁷.

Toujours dans la même séquence une série d'images est en surimpression avec le visage de Golde symbolisant une vision ou un rêve. Une de ces images est un plan rapproché de Tevye en train de prier, la tête couverte du *tallith*, et les *teffilin*, c'est-à-dire les phylactères attachés au front. Ses lèvres remuent, il n'y a pas de son, et il se balance en avant et en arrière. Ce plan réunit tous les accessoires essentiels pour la prière dans le Judaïsme. En effet, les *teffilin* font partie des commandements²⁵⁸. En montrant Tevye « habillé » avec des *teffilin*, le film le classe immédiatement, le désigne comme Juif très pieux, respectueux des commandements.

c) Toucher les *mezouzas*

ca) *Der Dibuk* comporte une scène où, sur le chambranle d'une porte, on voit une *mezouza* (plans 165 et 167). C'est le moment où Sender s'apprête à partir pour Klimovka en compagnie de Salman et de Note. La porte se trouve à l'arrière-plan, la *mezouza* se remarque à peine. Une *mezouza* est une petite case d'environ 10 cm de long et de 1,5 cm de

²⁵⁵ Voir p.49

²⁵⁶ Donin, Rabbiner Chajim Halevy. *Jüdisches Leben – Eine Einführung zum jüdischen Wandel in der modernen Welt*. Jerusalem : Zionistische Weltorganisation Thora Erziehungs- und Kulturabteilung für die Diaspora, 1972, 1987, p. 204 (d)

²⁵⁷ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 377 ; Asheri, *op. cit.*, p. 66

large. Elle est fabriquée soit de bois soit de métal et contient toujours un petit bout de parchemin où est écrit le commandement relatif aux *mezouzas*²⁵⁹. Dans les maisons juives il est la coutume de fixer des *mezouzas* aux chambranles droits des portes, n’y échappent que les entrées des salles de bains et des WC²⁶⁰. Au passer d’une porte on baise les *mezouzas* ou les doigts qui les ont touchées²⁶¹. Reb Sender et Note touchent la *mezouza*, Reb Sender de la main droite, Note de sa main gauche. Le dernier baise ses doigts ayant touché la *mezouza*.

cb) Dans *Tevye der Milkhiker* une scène semblable peut être observée (202): en rentrant à la maison Tevye, à l’arrière-plan, touche le chambranle intérieur de la porte, à droite, puis il baise ses doigts. La *mezouza* ne se voit pas, le fond du champ où se trouve la porte est assez sombre ; en outre, la porte est cadrée dans un angle qui interdit de voir la *mezouza*.

Pour un spectateur juif le contexte est clair : le protagoniste, en rentrant à la maison, touche la *mezouza*.

Dans le cas des deux films, le rite de toucher la *mezouza* au moment d’entrer dans la maison ou d’en sortir n’est pas mis explicitement en scène, ce que ferait p. ex. l’utilisation d’un gros plan. Au contraire, l’action se déroule au fond de l’image et est même invisible. On est alors tenté d’admettre qu’il s’agit ici d’un geste tellement naturel que les réalisateurs respectifs n’ont pas pris soin de le souligner. Cependant pour un non-Juif, ce geste reste incompréhensible, codé.

²⁵⁸ Voir p. 84

²⁵⁹ Deutéronome 6 : 9

²⁶⁰ Donin, *op. cit.*, pp. 162 s (d)

²⁶¹ Asheri, Michael. *Living Jewish - The Lore and Law of Being a Practicing Jew*. New York : Jewish Chronicle Publications, Everest House, 1978, 1980, p. 130 (d)

d) Lavage rituel des mains

da) Normalement la cérémonie du lavage des mains se passe avant les repas. Une exception est faite pour le *Sabbat* où le lavage est pratiqué avant et après le repas²⁶². Dans *Der Dibuk* nous assistons à un tel rituel après le repas (plans 121 s). Léa s'avance vers la table, portant un petit plateau argenté où se trouvent une coupe et une cuvette. Sous le plateau dépasse largement un tissu blanc. Tout le monde est assis. Léa s'arrête sur le côté gauche de son père, de façon à se trouver debout entre Reb Sender et Chanan. Léa présente alors le plateau à son père, celui-ci, tenant ses deux mains au-dessus du plateau, prend la coupe argentée dans sa main droite et arrose sa main gauche, puis utilise le tissu blanc en guise de serviette. Léa se tourne ensuite vers Chanan et lui présente aussi le plateau. Chanan répète les gestes de Sender, arrose deux fois sa main gauche, et sèche (en hors-champ) ses mains avec la serviette.

Cette scène dure une minute quinze. L'action toutefois est secondaire, même si Chanan est cadré en plan rapproché. L'attention se concentre sur la conversation entre Reb Sender et Chanan. Par ce fait ce rituel revêt une grande simplicité, un aspect très naturel, presque insignifiant. Aucune allusion verbale n'est faite pour introduire cette coutume, ce qui est normalement le cas dans ce film (la fête de *Hosanna Rabbah* est annoncée un plan avant le début de l'action, plan 35 ; le *Sabbat* est introduit par les dialogues dans la séquence précédente, plans 83 et 94).

db) Dans *Tevye der Milkhiker*, le rituel du lavage des mains avant le repas a lieu au début du film à la 13^e minute ; il s'étend sur trois plans et englobe une minute entière. Par rapport à *Der Dibuk* la scène où Tevye et son petit-fils procèdent au lavage est plus importante. Ici aussi on peut noter le fait que l'eau utilisée est contenue dans une cruche ; jamais

²⁶² Zborowski/Herzog *op. cit.* p. 47

en effet on n'aurait le droit de se servir d'une eau venant directement d'un puits (ou d'un robinet²⁶³).

Contrairement au film précédent, le rituel du lavage des mains est bien mis en valeur dans *Tevye der Milkhiker*.

dc) *Grine Felder* aussi contient une scène de lavage rituel : les protagonistes masculins se lavent les mains avant de se mettre à table (plan 193 –195). Le lavage rituel est annoncé par Duvid-Noich avec les paroles: « Allons-nous laver ». L'action elle-même a lieu au fond de la pièce et remplit tous les critères requis (cruche, serviette etc.).

L'ensemble des plans concernés dure 40 secondes, mais comme l'action se passe au fond de l'image, et non point en un plan rapproché, ce film semble accorder moins d'importance à cette tradition que *Tevye der Milkhiker*. Il se trouve plutôt dans la lignée de *Der Dibuk*.

e) **Le rite du pain et du sel**

Chacun des quatre films comporte une scène de repas. Les circonstances extérieures de ces repas ne sont cependant pas pareilles. Dans *Der Dibuk* il s'agit du dîner du *Sabbat*, dans *Tevye der Milkhiker* et dans *Grine Felder* d'un simple repas, dans *Yidl mitn Fidl* du festin de noces. Seuls les repas dans *Tevye der Milkhiker* et *Grine Felder* méritent d'être analysés puisque le spectateur y assiste au rituel du pain et du sel.

ea) *Tevye der Milkhiker*. Le repas a lieu au début du film, juste après le lavage rituel des mains. Tevye et ses filles et petits enfants sont attablés à une table rectangulaire couverte d'une nappe blanche devant la maison (plan 81). Tevye qui est assis à la tête de la table tient un pain à la main et en coupe une tranche, en détache un petit morceau qu'il

²⁶³ Asheri, *op. cit.* p. 180 (d)

trempe dans un petit bol. Ensuite il le mange. Les autres membres de la famille le regardent faire, en silence. Tevye marmonne très brièvement quelques mots qui ne sont pas traduits et qui sont à peine audibles. Ce plan dure seulement 11 secondes, de plus, la caméra est assez loin de la scène.

eb) *Grine Felder*. Une scène assez semblable montre un repas juste après que les protagonistes masculins ont procédé au lavage rituel des mains (plan 194 ss). La nappe blanche sur la table laisserait supposer qu'il s'agit ici du dîner du *Sabbat*, mais aucun geste religieux subséquent ne confirme cette hypothèse. Après que les hommes se sont attablés Duvid-Noich se met à couper du pain et en distribue des tranches à ses deux fils. Levi a droit à un pain spécial. Il en coupe un morceau, et le trempe, comme les autres hommes, dans un petit récipient que Tsine a posé sur la table. Seuls les hommes mangent, tandis que les femmes font le service. Levi tient une place d'honneur pendant ce repas : Duvid-Noich interdit à ses enfants de se servir en premiers, et choisit lui-même une pomme de terre pour son hôte. De plus, Levi a droit à un bol de lait individuel (plan 205) que Golde remplit à ras bord.

L'importance de l'hôte est soulignée à l'extrême dans cette scène, car Levi a droit à un traitement spécial (bol individuel de lait, pomme de terre choisie pour lui par Duvid-Noich, etc.). En effet, la coutume et une *mitzva* exigent qu'on accueille l'hôte avec beaucoup de respect et d'égards²⁶⁴.

Quant au trempage du pain, il s'agit dans les deux films probablement d'un bol de sel dans lequel le pain est trempé, car il est coutume de commencer chaque repas par tremper un bout de pain dans du sel et de le manger ensuite. Normalement le trempage du pain

²⁶⁴ Donin, *op. cit.*, p. 52 (d)

dans du sel est suivi de la bénédiction du pain²⁶⁵. Les repas paraissent assez profanes dans les deux cas, car la bénédiction fait défaut, et seule la coutume de tremper le pain y figure encore.

II. Accessoires

1. Bibles et d'autres textes sacrés

a) Dans *Tevye der Milkhiker* nous assistons à deux scènes où l'attention du spectateur est attiré sur des livres, des textes sacrés. La première se passe au moment de la séance d'études avec son petit-fils : Tevye se penche sur la Bible pour lire un psaume et le faire répéter au garçon. Un peu plus tard les paysans du village arrivent pour signifier à Tevye son expulsion. L'attention du spectateur est attirée sur la Bible car Tevye, avant de signer l'acte, ferme posément et délicatement le livre. Tout ceci se passe en plan rapproché ce qui souligne encore l'importance et la gravité du moment (plans 270).

La deuxième scène nous montre Tevye debout sur un tabouret en train d'épousseter des livres pris sur le dessus du buffet (plans 295-302). Tevye identifie verbalement les différents ouvrages (textes sacrés et collections de prières) et chantonne en même temps avant de les ranger pour préparer les bagages.

Cette scène est constituée pour la plupart du temps de plans rapprochés, cadrage qui souligne l'objet, c'est-à-dire le livre et le protagoniste. Les plans créent par là une liaison étroite entre le héros et la littérature juive sacrée, ainsi qu'avec le Judaïsme en général.

b) *Grine Felder* montre seulement un livre tout au long du film. Il s'agit probablement d'un volume du *Talmud*, mais il ne nous a pas été possible de vérifier la citation et,

²⁶⁵ Asheri, *op. cit.*, p. 181 (d)

par conséquent, le texte lui-même²⁶⁶. Au début du film (plan 5) la caméra cadre le pupitre de Levi Yitshok, où celui-ci dort, la tête posée sur le livre. Après avoir été réveillé il ramasse le livre et sort de la synagogue, l'ouvrage et un balluchon dans ses mains (plans 6 et 7).

Par la suite ce livre apparaît dans des situations d'études (plans 123,127,144 ss). On le voit encore quand, à un certain moment (plan 181) Rochel l'enlève de la table pour le ranger sur un meuble placé au fond de la pièce, à côté des deux chandeliers du *Sabbat*.

La fréquente présence de ce volume dans les scènes laisse supposer qu'il est destiné à attirer l'attention du spectateur.

c) *Der Dibuk* souligne à plusieurs reprises l'importance de livres sacrés. Ainsi les premier et dernier plans cadrent à chaque fois en plan rapproché un énorme livre (in-folio), posé sur un lutrin, à l'intérieur d'une synagogue. Le livre s'ouvre dans le premier plan, et se referme dans le dernier, de droite à gauche, correspondant à la façon de lire le hébreu et le yiddish.

Plus tard, dans la *Beit-Midrash*²⁶⁷ un gros plan montre un livre avec des dessins magiques (plan 150). Le gros plan souligne son importance. Il s'agit probablement de la *Kabbale*, le livre de métaphysique juive. En tout cas nous avons trouvé dans des ouvrages traitant de la *Kabbale* des dessins fort semblables²⁶⁸. Chanan s'empare du livre et le cache sous son *caftan*. Peu avant sa mort on voit Chanan entrer dans la synagogue, se précipiter, un livre sous son bras droit, à l'*Aron Kodech*²⁶⁹. Il s'approche de l'armoire et se met à compter les rouleaux. Toujours dans le même plan, la caméra effectue un travelling avant pour finir par cadrer Chanan en plan rapproché. Chanan presse alors le livre contre sa poi-

²⁶⁶ Voir p. 94

²⁶⁷ Maison d'études, partie de la synagogue.

²⁶⁸ P. ex. Halevi, Z'ev ben Shimon. *Kabbalah – Tradition of Hidden Knowledge*. Golborne, Lancashire : Thames and Hudson, 1979, pp. 65, 67, 72 s...

²⁶⁹ Voir p. 81

trine. Il s'agit probablement de l'exemplaire volé auparavant dans la *Beit-Midrash*. Évidemment dans cette *Beit-Midrash* une centaine d'autres livres sont rangées dans les étagères, bien visibles (p. ex. plan 149).

Enfin, on peut remarquer l'existence de livres dans la maison du *Tzaddik*, sur la table et sur les étagères, que ce soit au début du film, lors de la réunion des disciples à l'occasion de *Succot* (plans 5 ss), ou plus tard (plan 342), quand le rabbin prend un livre dans ses mains, le baise, puis le repose sur la table, l'ayant refermé.

Contrairement aux deux autres films *Der Dibuk* comporte des plans qui cadrent des livres sans la présence de personnages, ce qui les valorise davantage.

2. Objets de culte

a) *Der Dibuk* fait apparaître plusieurs objets de culte.

Exemples : Lors de la cérémonie de l'ouverture du *Sabbat* (plan 129 s) six chandeliers se voient sur la table, en plan rapproché soulignant ainsi leur présence.

Dans la scène du mariage, avant la danse de Léa avec les pauvres (plan 282) on remarque au fond de l'image, à y regarder de près, une menora, le chandelier à sept branches. C'est d'ailleurs la seule fois, dans les quatre films étudiés, que ce symbole extrêmement important du Judaïsme fait partie du décor. Et pourtant la *menora* symbolise le chandelier du Temple²⁷⁰.

L'Aron Kodech apparaît dans deux séquences : D'abord lorsque Chanan communique avec Satan (plans 224 et 225) – c'est alors un plan rapproché, et encore au moment de la prière de Fraide (plans 378 ss). *L'Aron Kodech*, l'arche de l'alliance est une petite ar-

²⁷⁰ Donin, *op. cit.*, p. 203 (d)

moire placée devant le mur oriental de la synagogue et où sont conservés les rouleaux de la *Torah*²⁷¹.

b) Dans *Tevye der Milkhiker* seuls les chandeliers du *Sabbat* apparaissent en tant qu'éléments du décor et cela dans deux séquences. La première concerne la cérémonie de la *Havdalah* (voir plus haut, p.54). La deuxième (plan 287) nous fait voir Zeitel à l'intérieur de la maison, en train de préparer le départ. Sur la table se trouvent toutes sortes d'objets de ménage dont les deux chandeliers du *Sabbat*. Zeitel les prend dans ses mains, les regarde, pousse un soupir, puis les emballe. Ce soupir peut évoquer la période où la mère vivait encore, car c'est toujours la femme, la mère qui allume les chandelles du *Sabbat*²⁷².

Comme dans *Der Dibuk* la présence de ces objets de culte est donc soulignée par la mise en scène, que ce soit par la durée des plans ou par le cadrage.

c) Dans *Grine Felder* quand Levi (en avant-plan) est assis à la table, en train d'étudier (plan 123) on aperçoit deux chandeliers à un bras placés sur l'armoire à l'arrière plan. Probablement il s'agit ici des chandeliers du *Sabbat* puisque traditionnellement le *Sabbat* est célébré avec deux chandeliers²⁷³.

A un autre moment (plan 181) les mêmes chandeliers s'aperçoivent, toujours sur l'armoire. Rochel pose le livre de Levi Yitshok juste à côté (voir 1. Bible et autres textes sacrés). Ces deux chandeliers peuvent se remarquer d'ailleurs à plusieurs reprises (p. ex. plans 192, 196, 204), à savoir chaque fois que l'armoire figure dans le décor.

La présence d'objets de culte n'est donc pas mise en relief, ils font partie « naturellement » du cadre, de l'environnement.

²⁷¹ Asheri, *op. cit.*, p. 185 (d)

²⁷² Donin, *op. cit.*, p. 72 ; Asheri, *op. cit.*, p. 100

²⁷³ Millgram 1965, *op. cit.*, p. 15

III. Costumes

1. Hommes

Trois des films exposent clairement le vestimentaire juif orthodoxe tel qu'il était porté en Europe Centrale et Orientale. Une partie de ce vestimentaire spécifique – qui ne concerne d'ailleurs que les hommes et non les femmes, tels que le *tallith*, le *tallith katan* ou les *teffilin* – a son origine en partie dans les commandements de la *Torah*, servant ainsi à rappeler l'alliance de Dieu avec le peuple élu.

a) Le *tallith*. Un des 613 commandements dans la *Torah* (Nombres 15:37-41) ordonne au peuple d'Israël d'attacher des *tzizit*, à savoir des franges aux quatre coins des vêtements. Les vêtements non-rectangulaires ne tombent pas sous le coup de cette règle. Puisque la mode vestimentaire a évolué dans le temps peu de vêtements ont effectivement quatre coins. Alors les sages (par exemple Maimondes) ont encouragé les gens à porter un vêtement spécialement conçu afin de pouvoir obéir à ce commandement. La tradition du *tallith*, le châle de prière, est alors née. Il s'agit d'une très grande « écharpe », généralement blanche, avec des rayures bleues. Au quatre coins du tissu sont attachés les *tzizit* avec un nœud spécial. Ce vêtement est seulement porté à la synagogue²⁷⁴.

Der Dibuk ainsi que *Tevye der Milkhiker* montrent des personnages masculins couverts du *tallith*. Dans *Der Dibuk* ceci est le cas dans quelques scènes qui se déroulent à l'intérieur de la synagogue, entre autres la célébration de *Hosanna Rabbah* et la réunion du *Tzaddik* et de ses disciples en vue de juger le cas de Reb Sender et Nissan (plan 361 ss).

²⁷⁴ Donin, *op. cit.*, pp. 165 s. (d)

Tevye der Milkhiker comporte seulement un plan où un Juif a la tête couverte du châle de prière. Il s'agit de Tevye, cadré en plan rapproché. Cette scène fait partie du rêve de Golde mourante.

b) Le *tallith katan* est porté pendant le jour afin que la *mizva* des *tzizit* puisse être observée tout le long du jour. Il s'agit ici d'une sorte de « poncho » minuscule, c'est-à-dire d'un tissu rectangulaire ayant au milieu un trou pour la tête, couvrant la poitrine et le dos du porteur. Les *tzizit* sont attachés aux quatre coins²⁷⁵.

Cet uniforme sert uniquement à rappeler aux Juifs qu'ils sont le peuple élu²⁷⁶. Le *tallith katan* est en général porté sous les chemises, en contact direct avec la peau, dépassant sous la chemise. Quelques Juifs orientaux, tels que les Yéménites, le portent au-dessus des chemises, mais en dessous des manteaux²⁷⁷.

Les personnages juifs masculins de *Der Dibuk*, *Tevye der Milkhiker* et de *Grine Felder* sont tous vêtus de *tallith katans*. Quelques-uns le portent au-dessus des chemises, comme le petit-fils de Tevye ou Avrom-Jankov, dans *Grine Felder*. D'autres le portent sous des vestes boutonnées où seul le dépassement des *tzizit* trahit alors sa présence (p. ex. Chanan, Levi, Tevye). Chez d'autres encore les *tzizit* sont tout simplement fichés dans les poches des pantalons (p. ex. Hersh-Ber dans *Grine Felder*).

c) Les *teffilin*. Comme le *tallith*, les *teffilin* symbolisent l'alliance entre Dieu et le peuple d'Israël²⁷⁸. Les *teffilin* ou phylactères sont de petites boîtes noires, attachées à des rubans, des lacets en cuir et contiennent de petits rouleaux de parchemin où sont inscrits les

²⁷⁵ Donin, *op. cit.*, pp. 155 ss ; Asheri, *op. cit.*, p. 83

²⁷⁶ Nombres 15:37-41

²⁷⁷ Asheri, *op. cit.*, p. 125 (d)

²⁷⁸ Donin, *op. cit.*, p. 154 (d)

quatre passages de la *Torah*²⁷⁹ relatifs à la *mizva* des *teffilin*. Ces boîtes sont fixées au front et au bras gauche à l'occasion de la récitation des prières pendant la semaine²⁸⁰.

Seul un des quatre films, *Tevye der Milkhiker*, comporte un plan où l'on peut voir des *teffilin* (et seulement celui de la tête). Il s'agit d'un plan rapproché de Tevye dans le contexte de la mort de Golde (voir *tallith*).

d) Le *kittl*. Dans la séquence de la « cour rabbinique », où le *Tzaddik* de Miropol interroge l'âme de Nissan défunt en présence d'une *minyan* (le quorum de 10 hommes âgés d'au moins treize ans²⁸¹), le *Tzaddik* ainsi que les autres hommes sont vêtus de *kittl*, de longues robes blanches qui s'arrêtent à la moitié du mollet (plans 360-374). Le *kittl* est porté dans la communauté ashkénaze à l'occasion de certaines fêtes religieuses, et parfois le marié le porte pendant la cérémonie (c'est le cas dans *Der Dibuk*). D'autre part les défunts sont habillés d'un *kittl*. La couleur blanche du vêtement est associée à la pureté et donc à la rémission des péchés²⁸².

e) Les couvre-chefs. Le Judaïsme considère comme un signe de dévotion et de respect de Dieu le fait d'avoir la tête couverte. Il ne s'agit toutefois pas d'un commandement écrit dans la *Torah*, mais seulement d'une très ancienne tradition²⁸³. Par conséquent, le port d'un couvre-chef a fini par devenir le signe distinctif des Juifs.

La *kippa* est une calotte, petit bout de tissu rond qui couvre tout juste l'arrière-partie du crâne. Elle est portée par tous les Juifs pratiquants, même s'ils mettent en plus un chapeau. Trois des quatre films montrent des personnages portant une *kippa*. Dans *Der Dibuk* c'est Chanan qui la porte à plusieurs occasions ; lors de la célébration de *Hosanna*

²⁷⁹ Exode 13 : 1-10 et 13 : 11-16 ; Deutéromome 6 : 4-9 et 11 : 13-21

²⁸⁰ Donin, *op. cit.*, pp. 155 s

²⁸¹ Asheri, *op. cit.*, p. 190 (d)

²⁸² *Encyclopedia Judaica, op. cit.*, vol. 10, p. 1079

²⁸³ Donin, *op. cit.* p. 189 s

Rabbah la majeure partie des fidèles l'ont mise. Tevye la porte parfois dans *Tevye der Milkhiker*, la même chose vaut pour Duvid-Noich dans *Grine Felder*.

Le *shtreiml* est une toque en fourrure faisant partie du vestimentaire hassidique spécifique. Ce chapeau originaire d'Europe Orientale est porté par les rabbins et *Tzaddiks*²⁸⁴. Dans *Der Dibuk*, le *Tzaddik* en a la tête couverte et dans *Yidl mitn Fidl* c'est le rabbin qui le porte lors de la cérémonie du mariage.

f) Le *caftan* fait également partie du vestimentaire typiquement ashkénaze. C'est un manteau noir s'arrêtant aux genoux du porteur²⁸⁵. Quelques personnages dans *Der Dibuk* et dans *Grine Felder* ainsi que Tevye dans *Tevye der Milkhiker* sont habillés de ce vêtement.

Par ailleurs, *Der Dibuk* montre encore un aspect particulier du vestimentaire hassidique, le pantalon noir s'arrêtant aux genoux qui est porté avec des mi-bas blancs, les *weisse zekelach*²⁸⁶. Quelques personnages, p. ex. Chanan, sont habillés ainsi ce qui permet une identification avec le mouvement hassidique de l'Europe de l'Est.

Reste à noter que les personnages dans *Yidl mitn Fidl* n'utilisent aucunement le vestimentaire typiquement juif. Ils portent au contraire, même à l'occasion du mariage, des vêtements strictement « occidentaux » à savoir : queux de pie, cravates, chemises à col pointu. Reb Gold arbore même un chapeau claqué. Quelques personnages ne respectent non plus l'interdiction de se raser la barbe (Lev. 19 : 27)²⁸⁷, ce qui est différent dans les autres films.

²⁸⁴ Asheri, *op. cit.*, p. 161 (d)

²⁸⁵ *Ibidem*

²⁸⁶ *Ibidem*

²⁸⁷ Donin, *op. cit.*, pp. 190 s (d)

Un autre attribut du juif orthodoxe sont les *payes*, les petites mèches non-coupées des tempes²⁸⁸. Seuls quelques personnages dans *Der Dibuk* (p. ex. Chanan) en ont. Dans *Grine Felder*, chez Levi, leur présence est seulement esquissée.

Pour résumer, trois des quatre films utilisent le vestimentaire juif orthodoxe et ashkénaze pour établir d'office, dès le début, le milieu juif des trames. Seul *Yidl mitn Fidl* n'emploie pas ces vêtements rituels et traditionnels, ce qui lui donne davantage un caractère profane.

2. Femmes

Le vestimentaire dans femmes par contre est peu différencié, il se distingue à peine des habits portés par les femmes non-juives. Le corps est pratiquement couvert en entier, les habits sont « chastes » : jupes longues, chemiser blanc souvent à manches bouffantes, parfois brodées (p. ex. Chave dans *Tevye der Milkhiker*).

Seul trait caractéristique : les têtes de femmes mariées sont toujours couvertes soit d'un foulard soit d'un *sheitl*, c'est-à-dire d'une perruque qui ne laisse voir aucune mèche. Cette façon de faire a son origine dans le *Talmud* qui interdit aux femmes mariées de faire voir leurs cheveux.²⁸⁹

²⁸⁸ *Ibidem*

²⁸⁹ Asheri, *op. cit.* p. 161

B. « NIVEAU » SONORE

Sont à étudier uniquement les dialogues et la musique. La voix-off ne sera pas traitée car dans les quatre films elle fait défaut. De même le bruitage sera négligé ; de toute évidence il ne constitue pas un véhicule pour l'identité juive. A l'évidence l'identité juive est déjà mise en relief par le simple fait que les films ont été tournés en yiddish.

I. Les dialogues

Les traditions religieuses se manifestent au niveau du dialogue sous trois formes différentes.

- 1- Des citations directes de textes sacrés, tels que la *Torah* ou le *Talmud* ; des prières
- 2- Des références aux commandements fondamentaux du Judaïsme.
- 3- Des mots et termes spécifiques, conférant au dialogue une « coloration » spécifiquement « juive ».

Le tableau suivant permet une première approche, donne une première idée de la répartition (un « x » signifiant l'existence de l'élément concerné).

		<i>Dibuk</i>	<i>Yidl</i>	<i>Tevye</i>	<i>Grine Felder</i>
Citations et prières	Citations	X	X	X	X
	Noms de personnages bibliques et talmudiques	X	X	X	X
	Prières	X		X	
Références aux commandements		X	X	X	X
Vocabulaire spécifique	Terme « juif » et variantes	X	X	X	X
	Termes d'origine sacrée	X		X	X

1. Les citations et prières

Des citations figurent dans les quatre textes filmiques, tandis que les prières font défaut dans *Yidl mitn Fidl*.

a) Citations directes

Trois films contiennent des citations directes, c'est-à-dire que des passages de textes sacrés sont incorporés dans le dialogue²⁹⁰.

A chaque fois, ces citations directes (et une fois indirecte: *Tevye der Milkhiker*, plan 327) sont introduites par une petite phrase qui fait allusion sommairement à sa source. Par exemple: « Il est écrit », « Comme dit le texte », « Comme il est écrit dans le texte » ou encore « Les sages disent ». Dans le contexte du cinéma yiddish, qui contient beaucoup de références au Judaïsme, il est évident qu'il s'agit de citations de textes sacrés (même si nous n'avons pu vérifier toutes les citations). Cela d'autant plus que les passages en question sont d'abord cités en hébreu avec la traduction yiddish donnée par le « citeur » lui-même.

Pour ne donner que quelques exemples :²⁹¹

- « Mais les enfants se heurtaient dans son sein »²⁹² (*Tevye der Milkhiker*, plan 110),
- « Va-t'en hors de ton pays vers le pays que je te montrerai » (*Tevye der Milkhiker*, plan 281),
- « Honore ton père et ta mère » (*Grine Felder*, plan 254),
- « Et Dieu créa l'homme à son image » (*Grine Felder*, plan 140)

sont de toute évidence des citations directes de la Bible²⁹³.

²⁹⁰ Plan(s) no. 599 dans *Yidl mitn Fidl* ; p. ex. 75, 83, 110, 239, 381 dans *Tevye der Milkhiker* et 138, 140, 254 dans *Grine Felder*.

²⁹¹L'exactitude de ces citations est très difficile à vérifier, car j'ai dû me baser sur les sous-titres en allemand et anglais que j'ai traduit en français par la suite.

Ces citations directes cherchent à souligner pour la plupart du temps les propos du personnage en question. Or parfois ces citations paraissent exagérées, un peu « voulues », pas tout à fait appropriées au contexte. (Ex. : *Tevye der Milkhiker*, plan 281 : Lorsque la famille doit quitter le village Tevye se réfère à l'histoire d'Abraham auquel Dieu avait ordonné de quitter son pays pour chercher la Terre Promise, situation qui manifestement ne concerne pas une expulsion).

Tevye der Milkhiker est le film qui renferme le plus de citations, au total 14. C'est le protagoniste même, Tevye, qui emploie le plus de citations (11). Cette répartition absolument inégale sert à souligner le côté pieux du laitier et sa dévotion au Judaïsme. Chave, sa fille, s'essaie une fois à cet art difficile (plan 83), mais échoue lamentablement – ce qui provoque le rire de l'auditoire. On pourrait être tenté d'interpréter cette scène par le désintéret croissant de Chave vis-à-vis du Judaïsme.

Dans *Grine Felder* Levi cite un passage de la Bible dans le cadre d'une conversation avec son élève Avrom-Jankov (plan 138 et 140)²⁹⁴. Alkuneh, le voisin jaloux de David-Noich sort lui aussi une citation, de la *Torah* cette fois-ci ; il s'agit du cinquième commandement (Ex 20:12).

Yidl mitn Fidl comporte également une citation annoncée par la tournure « Il est écrit dans les textes ». Malheureusement nous n'avons pu trouver la source de cette citation. De toute façon un tel travail de recherche théologique dépasserait le cadre d'un mémoire sur un sujet cinématographique. Pourtant il est tout à fait légitime de voir dans la

²⁹² Les citations suivantes suivent la traduction donnée dans : *La Sainte Bible*, Paris : Société Biblique de France, 1900

²⁹³ Genèse 25 :22, Genèse 12 :1, Exode 20 : 12 (5e Commandement), et Genèse 1 : 27.

tournure « Il est écrit... » et d'autres formules du même genre la tentative de conférer une authenticité au passage cité.

Le fait de citer fréquemment de la Bible et d'autres textes juifs sacrés donne aux films une certaine « coloration », un « climat » religieux. Dans ce sens, ce cinéma diffère sensiblement du cinéma « occidental » majoritaire, chrétien où le rôle de la religion est en général beaucoup moins important.

b) Noms de personnages bibliques et talmudiques

Les dialogues comportent beaucoup de noms de personnages bibliques et talmudiques²⁹⁵, exception faite de *Grine Felder*. Cette façon de procéder établit un certain parallélisme avec la réalité.

Ainsi le prophète Élie est mentionné trois fois dans *Der Dibuk* (plans 120, 322 et 377). Il est le héros le plus populaire du Judaïsme. Il est le protagoniste de beaucoup de légendes dans lesquelles il apparaît miraculeusement aux pauvres et aux personnes menacées par des antisémites²⁹⁶. Le fait de mentionner Élie pourrait alors constituer une allusion à ses apparitions miraculeuses.

L'allusion à Adam et Eve, chassés du Paradis par Dieu est évidente dans *Yidl mitn Fidl*: Yidl et son père viennent d'être expulsés de leur appartement (plan 44).

²⁹⁴ Genèse 1 : 27

²⁹⁵ *Der Dibuk* : plans 120, 305, 322, 377, 380 ; *Yidl mitn Fidl* : plan 44 ; *Tevye der Milkhiker* : plans 66, 123, 207, 281 et 297.

²⁹⁶ Telushkin, *op. cit.*, p. 254

Dans un autre contexte, à la fin du film (plan 450) la veuve en servant du poisson à ses invités le compare à Léviathan, le monstre biblique. L'allusion concerne probablement la taille impressionnante de l'animal.

Tevye de son côté mentionne entre autres la tombe de Rachel (plan 297). Or pour les Juifs ce personnage biblique est très important, de même que sa tombe. Ce tombeau fait partie des lieux de pèlerinage en Israël.

A côté de ces personnages biblique la « personne » de Dieu, le Seigneur apparaît un peu partout dans les films.

Dans *Yidl mitn Fidl*, le terme « Seigneur » figure trois fois dans les dialogues (plans 44, 487, 496). Dans *Der Dibuk*, en dehors des prières, il est question une fois du « grand nom de Dieu, prononcé deux fois », ce qui sert à appeler Satan. Une autre fois « Dieu » est mentionné en rapport avec Satan (plans 163, 223). *Tevye der Milkhiker* comporte 11 fois le mot « Dieu »²⁹⁷, tandis que le mot « Seigneur » fait défaut. Dans *Grine Felder* finalement on rencontre les deux termes « Dieu »²⁹⁸ et « Seigneur »²⁹⁹, ainsi que « le tout puissant » (plan 293).

Une fois de plus l'utilisation de ces expressions confère une certaine « coloration » religieuse aux films renforçant par là l'élément identitaire.

c) Prières et études

Der Dibuk, *Grine Felder* et *Tevye der Milkhiker* comportent tous des moments de prière ainsi que d'études (lecture et mémorisation de textes sacrés).

²⁹⁷ P. ex. plans 119, 140, 206, 281, 327 et 340.

²⁹⁸ P. ex. plans 5, 44, 135, 170, et 242.

²⁹⁹ Plans 230 et 274.

ca) Dans *Der Dibuk* on peut compter 11 scènes de prière et un moment de lecture. Pour une première fois une prière est récitée dans la synagogue, au début du film (plans 36-45). Il s'agit du dernier jour de *Succot*, de *Hosanna Rabbah*. *Succot*, rappelons-le, est la célébration de la libération de l'esclavage en Egypte, du peuple d'Israël par Dieu. La prière dans le film ne semble pas correspondre aux prières habituellement récitées dans ce contexte. Cependant elle comporte l'exclamation « alléluia » en guise de réponse de l'auditoire, ce qui indiquerait qu'il s'agit effectivement de *Hosanna Rabbah*³⁰⁰.

Dans *Der Dibuk* on assiste également à la cérémonie de l'ouverture du *Sabbat* (plan 110). La prière prononcée à cette occasion n'est toutefois qu'une très petite partie de la véritable prière³⁰¹.

A deux moments différents Sender récite le *Kaddich*³⁰² (plans 252, 404).

A l'exception de la prière de Fraide (plans 379-382), qui est très personnelle³⁰³, toutes les autres prières et bénédictions suivent le schéma rigide des prières officielles juives. Elles commencent toutes par: « Sois béni, Seigneur notre Dieu... »

Après le dîner, lors du soir du *Sabbat*, Fraide lit un passage d'un texte sacré. Nous n'avons pas réussi à l'identifier. Cependant, elle lit le texte en yiddish, il s'agit probablement d'un livre de prières destiné aux femmes qui ne sont pas obligées d'apprendre le Hébreu (Plans 129-130)³⁰⁴.

cb) *Tevye der Milkhiker* comporte deux moments de prière ainsi qu'un moment d'études.

³⁰⁰ p. ex.: Strassfeld, Michael : *The Jewish Holidays – A Guide and Commentary*. New York : Harper and Row, Publishers, 1985, p. 135.

³⁰¹ P. ex.: Donin, *op. cit.*, p. 77

³⁰² Voir p. 68

³⁰³ Voir p. 73

³⁰⁴ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 96 (d) et Asheri, *op. cit.*, pp. 173 s (d)

Les deux prières se situent au milieu du film, l'une suivant immédiatement l'autre. Il s'agit des prières concluant le *Sabbat*. (plans 196 et 207-210).

La première est dite par Golde et la seconde par Tevye, son mari. Les deux prières sont authentiques : Golde récite la prière *Dieu d'Abraham* qui correspond parfaitement à la version officielle³⁰⁵. La seconde prière, la *Havdalah* célèbre la cérémonie de la conclusion du *Sabbat*. Selon la tradition religieuse juive la *Havdalah* se décompose en une partie introductive composée par plusieurs passages de la Bible, une partie contenant quatre bénédictions : concernant le vin, les épices, la lumière et finalement la bénédiction séparant le sacré du profane.³⁰⁶ *Tevye der Milkhiker* comporte la partie introductive et les trois premières bénédictions, le passage non-traduit en sous-titres de cette prière pourrait correspondre à la quatrième (plan 210).

La tradition est donc fidèlement respectée et montrée dans ce film. Qui plus est, le temps diégétique correspond tout à fait au temps réel car on n'y remarque aucune ellipse.

Même si le film ne comporte que deux moments de prière, on peut affirmer que le réalisateur Maurice Schwarz a accordé une place spéciale à la cérémonie de la fermeture du *Sabbat*: non seulement cette scène est située au milieu du film, mais il lui est accordé le temps réel qu'il faudrait pour exécuter cette cérémonie dans la vie réelle.

cc) Dans *Grine Felder* aucune prière ne peut être décelée, seulement trois séances d'étude. La première figure au début du film, lorsque les deux étudiants du *Talmud* lisent ensemble, à voix haute, un texte à l'intérieur de la synagogue (plan 4). Les deux autres moments d'étude sont moins significatifs dans ce contexte. Ils font partie de l'histoire (plans 123-124 et 232). Une fois de plus nous n'avons pu identifier la source de ces textes, mais il semble qu'il s'agisse à chaque fois d'une lecture du *Talmud*.

³⁰⁵ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, pp. 58 s

³⁰⁶ Millgram 1965, *op. cit.*, p. 91 et Rabbi Donin, *op. cit.*, pp. 87 s

Les films ont donc incorporé pour la plupart du temps des prières et bénédictions officielles authentiques. Cependant elles y figurent seulement sous forme raccourcie et non en version intégrale. Rappelons qu'il s'agit de cinéma de fiction où il suffit de suggérer une action pour en véhiculer la signification. La récitation de prières et la lecture de passages de textes renforcent donc, une fois de plus, l'identité juive.

2. Commandements

Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de ce mémoire, l'observation des 613 commandements contenus de façon explicite ou implicite dans la *Torah*, ainsi que leur interprétation dans les textes comme la *Mishna* ou la *Gemara* est d'une importance capitale pour un Juif pratiquant.

Chacun des quatre films comporte dans les dialogues des références et allusions plus ou moins explicites à ces commandements. Par exemple il est souvent question de « péché »³⁰⁷, de « pécher »³⁰⁸ ou de « il est interdit de »³⁰⁹, « il faut que nous... »³¹⁰ ou « la loi veut que... »³¹¹.

Dans *Der Dibuk* et *Tevye der Milkhiker* il est question de l'obligation qu'a le fils de réciter le *Kaddich* en cas de décès du père³¹². Le *Kaddich* n'est d'ailleurs pas une véritable prière pour honorer le mort, c'est plutôt une déclaration de foi³¹³. Dans *Der Dibuk* le *Kad-*

³⁰⁷ *Der Dibuk* plans 132, 194, 347 ; *Grine Felder* plan 77

³⁰⁸ *Der Dibuk* plan 194, 347 ; *Yidl mitn Fidl* plan 338

³⁰⁹ *Grine Felder* plan 250

³¹⁰ *Tevye der Milkhiker* plan 206

³¹¹ *Tevye der Milkhiker* plan 215

³¹² Donin, *op. cit.*, pp. 302 et 304

³¹³ Donin, *op. cit.*, p. 305

dich (le début) est récité deux fois, et à deux reprises il est fait allusion à l'obligation mentionnée. La même chose vaut pour *Tevye der Milkhiker* (plans 217 et 249).

Tevye der Milkhiker fait allusion aussi au devoir de respecter le *Sabbat* (plan 206) et de jeûner à *Yom Kippour* (journée du pardon) qui est une des fêtes juives les plus importantes³¹⁴ (plan 307, 323).

Teibele dans *Yidl mitn Fidl* mentionne la possibilité de se suicider pour échapper à un mariage malheureux sa mère lui dit alors que ce serait là commettre un péché (plan 338).

Si l'on laisse de côté le commandement du *Kiddush* il est question, dans *Der Dibuk*, de lois et commandements à deux reprises. La première fois le *shammes* explique à Chanan qu'il commet un péché communiquant avec Satan (plan 194). La seconde fois Sender avoue au *Tzaddik* son péché qui est d'avoir rompu un serment (plan 349).

Finalement *Grine Felder* est le film qui comporte le plus d'allusions aux lois et commandements. Il est par exemple trois fois question du péché de se moquer d'un étranger (plans 77, 81, 87), un des commandements exigeant de respecter un étranger, de l'honorer.

Un autre commandement, mentionné aussi trois fois, interdit de marcher pieds nus (plans 184, 185, 192), cette façon de marcher étant réservé aux jours de pénitence et aux périodes de deuil.

Parmi les personnages du film c'est Levi qui utilise le plus souvent des références aux commandements. Par exemple, il reconnaît la maison de Duvid-Noich comme étant juive par le respect du commandement d'attacher des *mezouzas* sur les chambranles des portes (plan 80). Ou bien il mentionne qu'il s'agit d'un mépris de la loi si l'on efface un

³¹⁴ Asheri *op. cit.*, pp. 218 s (d)

nom (plan 250). Une autre fois il apprend à Tsine qu'il est interdit de goûter aux nouveaux fruits avant la nouvelle année (plan 242). Il faut savoir que la nouvelle année juive, la fête de *Rosh Hachana* est célébrée en septembre. Ne pas manger des fruits nouvellement récoltés est donc possible. Levi dit également à Duvid-Noich que le Seigneur exige de l'homme les deux sortes de travaux : le travail physique et le travail intellectuel qui consiste à étudier les textes sacrés (plan 230).

Duvid-Noich rappelle à son voisin Alkuneh que les Juifs ne se disputent pas des biens et n'envient pas les voisins (plan 187). Alkuneh, en discussion avec Levi avoue qu'un Juif ne devrait pas jaser comme il vient de le faire (plan 256). En effet un commandement interdit de dire du mal de qui que ce soit.

La présence dans les films, de manière plus ou moins prononcée, d'allusions aux commandements et lois contenus dans la *Torah* et interprétés par *Mishna* et *Gemara* ainsi que par les autres textes rabbiniques est un autre élément qui renforce l'identité juive.

3. Mots et termes « juifs »

a) Terme « juif » et ses variantes

« Juif », « Juive », « nous les Juifs » ; phénomène curieux que ce genre de vocabulaire ! Car à l'exception de *Tevye der Milkhiker* aucun des personnages principaux dans les films n'est *goï*, non-juif. Il n'y aurait donc – a priori – aucun besoin de faire une claire démarcation entre celui qui est « juif », et celui qui ne l'est pas. Par conséquent on pourrait être tenté de dire que l'utilisation extrêmement récurrente de ces termes servirait à un propos dépassant le cadre des films, peut-être comme élément identitaire.

Dans *Der Dibuk*, il est question à trois reprises de « fille juive » ou de « mari juif »³¹⁵. *Grine Felder* est le film où nous rencontrons le plus souvent ce type de vocabulaire, vingt-deux plans où au moins un de ces termes est employé³¹⁶. *Tevye der Milkhiker* comporte seulement trois plans où un membre de la famille de Tevye souligne le fait qu'ils sont juifs³¹⁷. A plusieurs reprises toutefois on peut noter l'emploi de mots ou d'expressions en étroite relation avec ce vocabulaire. Dans ces cas il s'agit d'une utilisation à connotation antisémite, qui sert à distinguer de manière négative les Juifs des non-Juifs³¹⁸. Chose curieuse, *Yidl mitn Fidl* ne comporte aucune allusion verbale de ce type, que se soit pro- ou antisémite. Exception, bien sûr, le surnom « Yidl » de l'héroïne qui signifie « petit Juif ».

Dans *Grine Felder*, l'utilisation récurrente de ce vocabulaire donne une « coloration juive » à l'oeuvre, servant ainsi à véhiculer l'identité juive.

b) Vocabulaire spécifique au Judaïsme

Les dialogues de chacun des films sont « truffés » de termes spécifiques au Judaïsme, comme: « Rabbin », « Torah », « Talmud », « Mishna », « Rideau de la Torah », « Mezouza », « Kaddich », ou encore « Bar-Mitzva ». L'utilisation d'une telle terminologie « code » l'oeuvre cinématographique, la réservant uniquement à un public juif en excluant la grande majorité des spectateurs non-Juifs, car ce langage codé limite de toute évidence la compréhension de la part d'un auditoire qui n'est pas familier avec ce vocabulaire.

Der Dibuk comporte énormément de ce vocabulaire spécifique. Pour ne citer que quelques exemples: le terme « Torah » apparaît dans les plans 305 et 367, «Talmud » dans

³¹⁵ Plans 256, 343 et 389.

³¹⁶ Entre autres plans 5, 46, 83, 108, 146, 175, 265.

³¹⁷ Plans 66, 249 et 257

³¹⁸ Plans 116, 141, 187, 221, 252 et 294. Dans le plan no. 102, le prêtre utilise le terme « vous », faisant clairement allusion aux Juifs en général et non à la famille de Tevje en particulier.

les plans 121 et 125, « Mishna » en plan 305, et « rideau de la Torah » figure dans le plan 157. Le film fait également référence aux institutions du Judaïsme, telles que la « synagogue » (plan 377), « Beit-Midrash » (plan 135), « Bain rituel » (152 et 163), ou encore « l'école du Talmud » (plans 12 et 96).

Les trois autres films comportent également une certaine quantité de ce vocabulaire spécifique, ce qui en dernière analyse « code » le texte filmique pour un public non-juif, mal informé. Dans *Yidl mitn Fidl*, Isaac mentionne indirectement son âge en parlant de sa *Bar-Mitzbar*. Or il faut savoir que cette cérémonie réservée aux garçons est fêtée à l'âge de treize ans, célébrant l'entrée dans la vie d'adulte³¹⁹ (plan 487). *Tevye der Milkhiker* contient juste un plan où « la robe de *Sabbat* » est mentionnée (plan 307), tandis que dans *Grine Felder* l'emploi du terme « rabbin » est très fréquent. Ce titre est donné à l'étudiant Levi Yitshok par les paysans en signe de respect. Il fait partie intégrante des dialogues³²⁰. Autres mots souvent utilisés sont « Torah »³²¹ ainsi que « synagogue » (plan 267), ou encore « étudiant du Talmud » (plan 144).

Le degré d'utilisation de ce vocabulaire spécifique est très différent dans le corpus analysé. Par conséquent, le codage du texte filmique est également plus ou moins prononcé, rangeant de l'extrême codage de *Der Dibuk* d'un côté jusqu'à l'accès facile, pour un public non-juif, de *Yidl mitn Fidl* de l'autre.

Il nous semble que ce vocabulaire spécifiquement « juif », par son seul emploi, renforce l'identité juive comme tous les autres éléments linguistiques relevés dans ce chapitre ; s'y ajoute, en renforçant encore le phénomène, son caractère « codé ».

³¹⁹ Asheri, *op. cit.*, p. 63 (d)

c) **Référence aux fêtes juives**

Dans trois des films, *Der Dibuk*, *Tevye der Milkhiker* et *Grine Felder*, nous rencontrons des références à des fêtes juives religieuses. Le *Sabbat* hebdomadaire est mentionné dans chacun de ces films, tout comme *Yom Kippour*, le jour de la pénitence. *Der Dibuk* contient en outre une référence à *Hosanna Rabbah* le dernier jour de la fête de *Suc-cot*.

II. Musique

Le rôle de la musique dans la tradition juive ne doit pas être sous-estimé. Cependant il s'agit ici plutôt de traditions profanes que religieuses, car la plupart des éléments musicaux sont de nature folklorique (voir p. 118).

Les films comportent néanmoins aussi des éléments de musique religieuse. Les prières, par exemple, sont en général chantonnées avec une mélodie monotone (*nign*) (voir p. 73). La même chose s'applique aux textes sacrés lus à voix haute (voir p. 70). Les films *Der Dibuk* et *Grine Felder* contiennent ce genre de séquences.

Seul *Der Dibuk* comporte une véritable chanson : dans deux séquences on assiste au chant d'un passage du livre biblique « Cantique des Cantiques ». La première fois au début du film : Nissan chante le cantique à la demande du *Tzaddik*. Les paroles de la chanson correspondent exactement au début du *Cantique des Cantiques* de Salomon. Nissan chante le texte en hébreu ; il est accompagné par une musique extra-diégétique. La scène dure presque une minute quarante, revêt donc une importance certaine. Le chanteur est relevé dans cette scène par le moyen filmique d'un cadrage prédominant en plans rapprochés (plans 21-33).

³²⁰ Voici quelques exemples: 103, 129, 131, 184....

Le même cantique est chanté une seconde fois par Chanan accompagné par le « chœur » des étudiants du *Talmud* dans le *Beit-Midrash* vers le milieu du film (plan 196 ss). Cette scène qui dure presque deux minutes est soulignée par un plan rapproché de Chanan (plan 198). Léa qui a entendu la musique reprend le début du cantique dans la séquence suivante ce qui permet à Reb Sender de reconnaître la mélodie de son ami Nissan (plan 210)

La chanson de Nissan, qui est la mise en musique du *Cantique des Cantiques* sert à deux propos dans *Der Dibuk* : d'un côté, elle a une fin diégétique, car c'est par la musique que la relation entre père et fils est établie. De l'autre côté le caractère religieux ne doit pas être négligé, car le choix des paroles n'est nullement innocent. Elles sont une citation directe de la Bible et représentent ainsi un moment d'identité.

³²¹ Plans 175, 229, 230 et 254

CHAPITRE SECOND :

TRADITIONS PROFANES JUIVES

A. « NIVEAU » VISUEL

Le tableau suivant rend compte de la répartition des éléments de traditions profanes juives au niveau visuel.

		<i>Dibuk</i>	<i>Yidl</i>	<i>Tevye</i>	<i>Grine Felder</i>
Action	Superstition	X			X
	<i>Klezmorim</i> au <i>shtetl</i>	X	X		
	Voyager	X	X	X	X
	Emigration		X	X	
Décor	<i>Shtetl</i>	X	X		
	Nourriture		X	X	X

Quelques aspects des traditions profanes juives tels que la superstition, le phénomène des *klezmorim* ou encore – au niveau du décor - le *shtetl* et la nourriture sont typiquement ashkénazes, reflétant les particularités de la vie de la communauté juive en Europe Centrale et Orientale telle qu'elle existait jusqu'au début de la Seconde Guerre Mondiale.

I. Action

1. Superstition

a) Dans *Der Dibuk* le spectateur est confronté à plusieurs reprises au phénomène de superstition. Avant le départ de Reb Sender et Note pour Klimovka. Note propose à Cha-

nan une boisson en tant que « bonne action », de « bon geste » (plan 166). Il demande en retour une bénédiction de Chanan pour que le voyage soit placé sous le signe de la bonne chance. Nous n'avons pas réussi à trouver une explication à ce geste, il s'agit vraisemblablement d'une superstition puisque le personnage en question considère lui aussi la bénédiction de la part d'un étudiant du *Talmud* comme « fer à cheval supplémentaire ».

Plus tard, à deux reprises il s'agit de se protéger contre le « regard méchant ». Dans la séquence où Reb Sender négocie avec le père de son beau-fils potentiel celui-ci est en train d'étudier, en compagnie de son *Rebbe*, dans l'attente de l'interrogation (plan 184). Le jeune homme est très nerveux et inquiet et n'arrive pas à se concentrer sur le texte. Son *Rebbe* décide alors, pour le calmer, de le protéger du regard méchant : il prend le chiffon du jeune homme, le tient entre ses mains et crache légèrement dessus. Ensuite il se tient en face de son élève, tenant le chiffon derrière la tête de celui-ci et lèche son front légèrement de gauche à droite. Après cet acte le professeur se rassied et, le chiffon toujours entre ses mains, murmure la formule magique: « Dans les forêts, dans les champs, pour moi et pour toi », et, tout en tenant le chiffon entre ses mains il crache à quatre reprises à droite et à gauche. Le même plan montre le père du jeune homme qui entre dans la pièce et s'exclame que des formules magiques sont inutiles désormais puisque Reb Sender vient de partir. Il doit donc effectivement s'agir d'un acte superstitieux.

Ce topos, le regard méchant et sa prévention apparaît une autre fois. En route pour le cimetière, Fraide et Léa se trouvent sur la place principale de Brinitz (plan 256). Un porteur d'eau, entrant dans le champ, fait des compliments à la jeune mariée en riant follement. Fraide note avec effroi que les sceaux du porteur sont vides, ce qui porte malheur. Elle s'écrie instantanément : « Que le regard méchant se perde dans la contrée sauvage! », formule protectrice contre le regard méchant, ce qu'elle scelle d'un crachement par terre.

Dans les deux cas les gestes et paroles des personnages sont destinés à protéger les

jeunes gens contre le regard méchant. C'est que la vie des habitants « ordinaires », peu instruits du *shtetl* était sous la coupe de nombreuses superstitions. Le « regard méchant » est redouté le plus souvent par rapport aux bébés pas encore ou tout juste nés, il y a de multiples gestes et actions pour s'en protéger. Par exemple on évite de parler d'une naissance facile, car le « regard méchant » pourrait tomber sur le nouveau-né³²².

Léa s'évanouit à la tombe lors des funérailles de Chanan et est alors guidée par Fraide vers la sortie du cimetière. Léa s'arrête pour se retourner vers la tombe (plan 253). Ce geste déplaît à Fraide qui la somme de partir puisqu'il ne faut pas se retourner lorsque l'on quitte une tombe. Là encore on est en présence d'un moment de superstition.

b) *Grine Felder* comporte également une scène de superstition (plan 186), similaire à celle du fiancé potentiel et son *Rebbe* dans *Der Dibuk*. La mère, Rochel, fait pratiquement les mêmes gestes à l'égard de sa fille Tsine (cracher) que le professeur du jeune homme. Puisque nous savons par une explication intra-filmique de *Der Dibuk* qu'il s'agit là d'une mesure préventive contre le regard méchant, nous l'interprétons de la même façon pour le cas de *Grine Felder*.

La présence des éléments de superstition dans les deux films paraît les coder d'avantage ce qui est un argument en faveur de la thèse d'un public extrêmement ciblé.

³²² Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 248 ss (d)

2. *Klezmorim* dans le *shtetl*

Deux des quatre films montrent des scènes avec des *klezmorim* (musiciens) exerçant leur métier dans les rues du *shtetl* ou à l'intérieur de maisons lors d'occasions spéciales. Il s'agit des deux films polonais, *Der Dibuk* et *Yidl mitn Fidl*.

Le premier ne contient qu'une telle scène, tout au début, lorsqu'une fête religieuse est célébrée. Le plan 5 qui introduit l'intérieur de la maison du *Tzaddik* montre très brièvement les *klezmorim*. Ces derniers se tiennent derrière la grande table en accompagnant les chants des disciples. On y voit un contrebassiste, un clarinettiste, et deux violonistes.

Yidl mitn Fidl, suite à la conception même du film, comporte toute une série de scènes et de séquences mettant en valeur le savoir-faire des *klezmorim*. Tout au long du film on assiste à des prestations dans les rues du *shtetl*. Le nombre des musiciens varie entre un (dans la première séquence du film) et cinq (lorsque Teibele se joint à la « philharmonie » en tant que chanteuse). Ces différentes prestations ont lieu, la plupart du temps, dans des cours intérieures d'immeubles, où les habitants manifestent le plaisir qu'ils ont à écouter cette musique par le fait de jeter des pièces d'argent aux pieds des *klezmorim* (p. ex. plans 170 et 436).

Le film montre également la tradition d'embaucher des musiciens à l'occasion de noces et d'autres fêtes³²³ : pendant la longue série de séquences traitant les noces, vers le milieu du film, les *klezmorim* font constamment partie des images. Ils accompagnent musicalement le *badchen* lors de la cérémonie *bedeken di khale*³²⁴, jouent à l'occasion de l'arrivée des mariés sous la *huppah* et assurent finalement la distraction musicale des invités pendant la fête qui suit la cérémonie du mariage. Détail intéressant : les *klezmorim* ne

³²³Rubin, Ruth. *Voices of a People - The story of Yiddish Folksong*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1973, p. 118

³²⁴Latner, *op. cit.*, p. 9

sont jamais cadrés à l'avant-plan ou de près, mais se « fondent » plutôt avec le cadre des festivités³²⁵ ; ils font tout naturellement partie de la scène. Cette présence tellement naturelle est d'ailleurs également « soulignée » par le fait qu'ils ne sont jamais mentionnés par les autres personnages. Seul leur disparition à la fin est remarquée (plan 413).

La tradition des *klezmerim* s'est développée au Moyen-Age, en Europe de l'Est. Ces groupes de musiciens devaient être constitués au moins de violon, flûte, contrebasse et cymbale³²⁶. Ils jouaient de préférence à l'occasion de fêtes familiales, mais aussi dans les synagogues à l'occasion de fêtes religieuses comme *Hanukah* ou *Hosanna Rabbah*. Les musiciens étaient toujours des Juifs³²⁷.

Yidl mitn Fidl est, nous avons pu le voir, plutôt de nature séculière. Toutefois ce film véhicule également l'identité juive et surtout juive-ashkénaze puisqu'il illustre de manière très nette des aspects profanes de la vie dans le *shtetl* telle que la présence des *klezmerim*, tout comme le cadre du *shtetl* lui-même (voir pp. 109 ss).

3. Voyage

Le topos du voyage se trouve dans tout le corpus. Contrairement aux productions américaines où le voyage d'un ou de plusieurs protagonistes ne constitue qu'un épisode au début du film, les deux productions polonaises insistent beaucoup plus sur ce point de la narration, *Yidl mitn Fidl* même dans une mesure extrême.

³²⁵ P. ex. plans 375, 379, 386, 392 ou 397

³²⁶ Rothmüller écrit par contre que ces groupes de *klezmerim* étaient en général constitués d'un clarinettiste, violoniste, contrebassiste et d'un batteur : Rothmüller, Aron Marko. *The Music of the Jews - An Historical Appreciation*. South Brunswick : Thomas Yoselhoff, 1969, p. 172

³²⁷ Landman, Isaac (dir.). *The Universal Jewish Encyclopedia*. New York: Universal Jewish Encyclopedia Co., Inc., 1942, 1948, vol. 8, pp.55 s

a) Dans *Tevye der Milkhiker*, l'idée de voyage se réduit à l'arrivée de Zeitel et de ses deux enfants. Le voyage est déjà accompli ; la film se contente de trois plans cadrant mère et enfants assis sur la voiture à chevaux conduite par un non-Juif (plans 19 ss).

Les deux plans, à la fin du film, qui suggèrent le départ de la famille seront traités plus tard³²⁸.

b) Au début de *Grine Felder*, Levi Yitshok en vue de trouver « la lumière de la vérité » décide de quitter la synagogue et la *Jeshiva* (plan 5)³²⁹. Son voyage est suggéré par un plan (9) le cadrant en train de marcher. Derrière lui une série d'images de paysages différents se suivent en plans enchaînés, symbolisant ainsi son itinéraire. Tout cela dure presque 20 secondes.

c) Le voyage d'un *shtetl* à l'autre était une occupation très répandue en Europe de l'Est. Très souvent des élèves du *Talmud*, si dans leur *shtetl* natal il n'y avait pas de *Jeshiva*, entreprenaient de longs voyages pour se rendre à une grande *Jeshiva* en vue de faire des études. Ceci est montré dans *Der Dibuk*, où Chanan voyage à pied pour se rendre à Brinitz (plans 77 ss). Les plans illustrant cette scène sont très larges ce qui souligne visuellement la suprématie de la nature et la pauvreté du jeune homme réduit à voyager à pied. La situation se répète plus tard puisque Chanan se retrouve sur la route après avoir appris la nouvelle du voyage de Reb Sender en vue de négocier le contrat de mariage pour sa fille (plan 188).

Chanan n'est d'ailleurs pas le seul dans le film à entreprendre des voyages. Sender le fait aussi, p. ex. pour se rendre chez son *Tzaddik*. Le fiancé effectue également un voyage, à Miropol, en compagnie de son père et des invités pour épouser Léa, libérée du *dibuk*.

³²⁸ Voir p. 109

d) *Yidl mitn Fidl* est le film qui comporte le plus de scènes évoquant le voyage. La troisième séquence p. ex. illustre le début de la vie vagabonde de Yidl et de son père comme *klezmorim* ambulants. Elle débute par un plan rapproché sur des pieds marchant sur la route, finissant par montrer les deux musiciens, balluchons et instruments à la main. Un peu plus tard on les voit sur une voiture à cheval, assis sur une cargaison de foin. La manière de l'animal fait d'ailleurs comprendre dramatiquement la misère extrême en Europe Orientale (plans 64 ss). Cette scène de voyage est la plus longue du film, elle dure presque deux minutes.

Un autre voyage - en calèche cette fois-ci – précède la grande scène des noces. Il illustre le déplacement des musiciens pour cette fête. Seul le montage de plans des jambes du cheval et des roues des calèches symbolise ce voyage (plans 322 ss).

Les trois dernières séquences du film traitent également de ce thème, mais sous le signe de l'émigration. Par conséquent, cette scène sera analysée dans le sous-chapitre suivant.

4. Emigration

Yidl mitn Fidl et *Tevye der Milkhiker* traitent plus ou moins explicitement le phénomène de l'émigration. C'est que vers la fin du dix-neuvième siècle l'émigration massive de Juifs ashkénazes vers les États-Unis (et d'autres pays) avait commencé, elle ne s'est arrêtée qu'à la fin de la Seconde Guerre Mondiale³³⁰. En tout, plus de deux millions de Juifs sont venus d'Europe Centrale et Orientale.

³²⁹ Une institution supérieure enseignant la *Torah* et le *Talmud*

³³⁰ Baron, *op. cit.*, pp. 69 ss

a) La fin de *Yidl mitn Fidl* illustre même de façon poignante le rêve qu'avaient et ont bien des gens, Juifs et non-Juifs, d'émigrer vers les Etats-Unis, d'y commencer une vie nouvelle, heureuse et prospère. Le spectateur vit une scène d'adieux déchirante sur les quais entre Yidl et Aire, d'un côté, Isaak et les amis de l'autre (plans 599 et 601). Une série de gros plans souligne l'atmosphère de départ, cadrant en très large un immense bateau à vapeur, les voyageurs et la foule sur les quais. Il est d'ailleurs probable que ces images (plans 598 ss) soient des images de stock.

b) « L'émigration » dans *Tevye der Milkhiker* est esquissée par deux plans seulement qui, à la fin du film, cadrent la charrette à chevaux, tirée par le vieux cheval blanc de Tevye. Sans l'aide des dialogues dans les plans 295 à 297 il ne serait pas possible d'interpréter leur départ comme le départ pour un autre pays, une émigration.

En illustrant de manière plus ou moins détaillée le thème de l'émigration, les deux films traitent un des sujets les plus chers aux Juifs ashkénazes qui en partie ont vécu eux-mêmes ces moments. Il en résulte un moment d'identification.

II. Décor et accessoires

1. *Shtetl*

Le *shtetl* représente l'espace vital dans les deux productions polonaises. *Shtetl* est un mot yiddish et signifie « petite ville ». Le *shtetl* est un phénomène urbain particulier au monde des Juifs ashkénazes. On trouvait ces petits centres urbains surtout dans la « zone

de colonisation », c'est-à-dire la zone géographique allant de la Mer Baltique jusqu'à la Mer Caspienne, en incluant grosso modo la Lituanie, la Pologne, et l'Ukraine³³¹.

C'est uniquement dans cette zone que d'après les édits de Catherine la Grande de Russie les Juifs étaient autorisés à s'établir³³².

Le *shtetl*, phénomène socioculturel, a fasciné plus d'un chercheur, écrivain ou photographe. La population de ces petites villes était juive, exclusivement ou presque, vivant généralement dans une pauvreté et misère extrêmes. Des représentants célèbres de la littérature yiddish comme Scholem-Aleykhem, Schalom Asch, Isaak Bashevis Singer ou encore Manès Sperber ont décrit ce milieu avec force détails et beaucoup de tendresse³³³.

a) *Der Dibuk* contient quelques plans généraux (14-15, 44 ou 54) qui montrent, quoique de façon plutôt abstraite, l'architecture du *shtetl*. Cependant, ce film n'accorde pas beaucoup d'attention à ce cadre. Contrairement à *Yidl mitn Fidl*, il s'agit ici seulement d'un fond, d'un cadre pour l'action. L'espace du *shtetl* dans *Der Dibuk* sert uniquement à créer et à renforcer l'atmosphère sombre du film. D'ailleurs la moitié du film à peu près se passe à l'intérieur de bâtiments.

Néanmoins, ces rares plans illustrant le *shtetl* le recréent fidèlement – quoique « à l'expressionniste » : les rues y sont étroites, non-pavées ; les maisons basses à toitures pointues de taille différente se pressent l'une contre l'autre. Le point commun réside dans leur misère (plans 14 s). Les maisons des plus aisées sont construites à deux étages, avec un balcon au-dessus de l'entrée principale, soutenu par une série de poteaux, créant ainsi une sorte de véranda en bois. Ces maisons se trouvent en général au centre du *shtetl*, autour

³³¹ Howe, Irving. *World of Our Fathers – The Journey of the East European Jews to America and the Life They Found and Made*. New York and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 5

³³² Baron, Salo W. 1987, *op. cit.*, p. 13

³³³ P. ex. Sperber, Manès. *Die Wasserträger Gottes – All das Vergangene...* Wien : Europaverlag, 1974, ou Singer, Isaac Bashevis. *Mein Vater der Rabbi*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 1971

de la place principale³³⁴. Cette situation est reproduite par *Der Dibuk* où la maison du riche Reb Sender donne sur la place principale. Le *shtetl* comporte au moins un cimetière, une maison de prière et une *mikva*, le bain rituel³³⁵. Ces trois éléments aussi se retrouvent dans la description de Brinitz.

b) Dans *Yidl mitn Fidl* par contre l'importance du *shtetl* est infiniment plus grande. Joseph Green, le réalisateur, a pris soin de montrer tout au long du film des ruelles et des maisons du *shtetl* typique. C'est que, nous avons pu le montrer dans la partie relative à l'histoire de la production, *Yidl mitn Fidl* a bien été tourné en partie dans les studios de Greenfilm, mais l'essentiel du tournage a eu lieu dans un petit *shtetl* polonais authentique, Kasimierz, non loin de Varsovie. Le film d'ailleurs ne cherche pas à escamoter ce lieu de tournage : tout au début du film on voit une petite ville en plan d'ensemble avec un sous-titre en anglais, « Kasimierz, small market-town » (« Kasimierz, petite ville de marché »). Ce *shtetl* est introduit avec une série de plans larges « focussant » des maisons et le marché. Ensuite la taille des plans se rétrécit peu à peu pour finir en plans rapprochés montrant différents habitants (plans 1 ss).

Selon les deux anthropologues Zborowski et Herzog le *shtetl* se définit surtout par ses habitants ; les « Juifs du *shtetl* » se réfèrent, en parlant de « leur *shtetl* » effectivement à la communauté dans laquelle ils vivent, et non à l'ensemble architectural de la ville³³⁶.

Le film, dans sa longue séquence d'ouverture, documente la population dans le contexte du marché. Le jour du marché est le jour le plus animé de la semaine dans le *shtetl*: Juifs et non-Juifs tous confondus se pressent dans les rangées pour faire de bonnes affaires. Il est coutume de marchander, et surtout les femmes passent championnes dans cet

³³⁴ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 61

³³⁵ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 45 (d)

³³⁶ *Op. cit.*, p. 44 (d)

exercice³³⁷. Un autre détail signifiant complète cette description du *shtetl* reproduisant une sorte de cliché folklorique : le puits, une foule immense grouille autour, le porteur d'eau. Ces porteurs d'eau font partie intégrale de l'infrastructure du *shtetl*. Extrêmement pauvres ils gagnaient chichement leur vie en apportant de l'eau aux différents ménages. Manès Sperber, un écrivain Juif né en Galicie³³⁸, les a immortalisés dans « Die Wasserträger Gottes »³³⁹.

Une quinzaine de plans sont consacrés à peindre le milieu avant la première apparition de l'héroïne. Ce procédé pourrait avoir été choisi dans le but de recréer l'atmosphère typique d'une journée de marché au *shtetl*. Green prend soin de souligner le caractère juif du *shtetl* en cadrant de préférence des vieillards en plan rapproché (p. ex. plans 11 ou 14) ; leur aspect permet tout de suite leur identification en tant que Juifs.

Le film montre plus tard les ruelles désertes du *shtetl* (plans 33 ss). Ces ruelles sont très étroites, laissant passer à peine une charrette les maisons sont basses, avec des fenêtres condamnées, la partie basse des maisons est crasseuse ce qui est dû au fait que les ruelles ne sont pas pavées. Ces quelques plans correspondent au détail près à la description que donne Manès Sperber du *shtetl* Zablutow³⁴⁰. A mentionner encore que Molly Picon, l'actrice principale du film, a insisté dans son autobiographie sur le caractère extrêmement pauvre et minable de Kasimierz³⁴¹.

Yidl mitn Fidl comporte encore plusieurs séries de plans qui illustrent l'architecture dans le contexte des *klezmorim* dans le *shtetl* (p. ex. plans 119-125 et 424-425). Ces séries de plans ne font voir aucun acteur, leur raison d'être est visiblement documentaire.

Plusieurs documents photographiques font montre de l'architecture du *shtetl* ; on en

³³⁷ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, pp. 63 ss

³³⁸ *Encyclopedia Judaica*, *op. cit.*, 1971, vol. 15, p. 261

³³⁹ Traduction littérale : Les porteurs d'eau de Dieu

³⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 19 ss

trouve par exemple dans l'ouvrage de Zvi Gitelman ou dans l'ouvrage édité par Joachim Riedl³⁴². En comparant ces documents photographiques avec les images filmées on peut noter quelques divergences, notamment en ce qui concerne la construction des bâtiments. Il n'est guère possible de vérifier l'ensemble des différences architecturales dans les *shtetl* en Europe de l'Est. De l'autre côté nous savons que *Yidl mitn Fidl* a été effectivement tourné à Kasimierz, une petite ville étant connue pour sa grande population juive et son charme de *shtetl* authentique.

On peut donc dire que ce film, en montrant à plusieurs reprises des détails de maisons du *shtetl*, opère à un niveau documentaire. Ce faisant, il véhicule en même temps l'identité juive des ashkénazes.

2. Nourriture

Comme tous les films montrent des scènes de repas tous contiennent aussi des plans exhibant la nourriture, plus précisément des plats ashkénazes.

a) *Der Dibuk*, comporte seulement un plan de ce genre ; c'est la carpe apportée par Note lors le dîner du *Sabbat* (plan 120). Il s'agit d'un plan général qui ne met aucunement en valeur le plateau avec le poisson.

b) Dans *Tevye der Milkhiker*, deux scènes de repas mettent l'accent sur la nourriture. Au début du film Tevye coupe du pain (plans 81 s) et Golde arrive avec la casserole de *Borchtch* (plans 85 ss). L'autre scène se déroule chez les Galagan ; Chave apporte éga-

³⁴¹ Picon, Molly et Bergantini Grillo, Jean. *Molly! – An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1980, p. 67.

³⁴² Gitelman, Zvi. *A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present*. New York : YIVO Institute for Jewish Research, 1988, p. 72 ss et Riedl, *op. cit.*, pp. 71, 75

lement une casserole de *Borchtch* et la pose sur la table. Dans les deux cas la nature du plat est annoncée par un des personnages.

c) *Grine Felder* montre des pommes de terres, du lait et du pain dans la scène du repas (plans 196 ss), ainsi que des pommes (plans 241 ss). Avant le début du repas Tsine annonce ce qu'il y aura à manger (plan 191), répondant à la question de son frère aîné.

d) *Yidl mitn Fidl* accorde une place bien plus importante à la nourriture ; au total il y a six séquences correspondantes. Une de ces séquences se passe dans la cuisine pendant les préparatifs des noces : la cuisinière est en train d'écailler un énorme poisson, probablement pour le fameux plat ashkénaze *gefilte fisch*, du poisson farci (plan 335). Ce plan pourrait d'ailleurs être une citation du film yiddish *Yidishe Glikn*, réalisé en URSS en 1925 par Alexander Granovsky ; cette œuvre comporte effectivement un plan sensiblement pareil. Toujours dans ce contexte de la cuisine, Yidl à un certain moment se dirige au four pour y soulever les couvercles des casseroles. En même temps elle critique la façon de cuisiner de *Tsimes* avec *Kishkes* (plan 348). Il s'agit ici d'un plat de viande typiquement ashkénaze, une sorte de pot au feu avec des saucisses³⁴³.

La dernière partie du film commence avec un plan rapproché de *gefilte fisch*, coupé en tranches par la veuve (plan 450). Plus tard la veuve apporte à Isaak son petit déjeuner : du lait et un *bejgl* (plans 462 ss). Un *bejgl* est un petit pain en forme d'anneau, qui est d'abord cuit à l'eau et dont la cuisson est terminée au four. Originnaire du *shtetl* il est par la suite devenu une spécialité new-yorkaise³⁴⁴.

³⁴³ Butwin, Frances. *The Jews in America*. Minneapolis : Lerner Publishers, 1969, p. 75

³⁴⁴ Nathan, Joan. *The Jewish Cooking in America – A Splendid Feast over 300 Recipes, Old and New, With Stories from Sephardic and Ashkenazic Jews who Settled throughout the Country*. New York : 1994, 1996, pp. 83 ss

Tous les films introduisent généralement la nourriture et les plats spécifiques en les annonçant au préalable. Dans trois des quatre films, les scènes de repas sont rares ; seul *Yidl mitn Fidl* en contient plusieurs. Puisque ce film montre presque uniquement des plats spécifiquement ashkénazes, qui sont identifiables en tant que tels, il évoque par là l'identité juive ashkénaze.

B. « NIVEAU » SONORE

Le tableau suivant donne une idée de la répartition, dans les quatre films, des éléments sonores relatifs aux traditions profanes véhiculant l'identité juive.

		<i>Dibuk</i>	<i>Yidl</i>	<i>Tevye</i>	<i>Grine Felder</i>
Dialogues	Légendes	X			
	Référence à des personnes juives extra-filmiques		X		
	Émigration		X	X	
Musique	Chansons folkloriques	X	X		

I. Dialogues

1. Légendes

Der Dibuk est le seul film dans lequel des personnages font allusion aux légendes ashkénazes. Ceci n'est guère surprenant puisque le film est basé sur la fameuse pièce de

théâtre d'An-Ski qui s'était inspiré de la légende du *dibuk*³⁴⁵. Cette légende est profondément ancrée dans la mémoire collective des habitants du *shtetl*³⁴⁶, elle fait partie du patrimoine culturel de ce milieu. Lorsque Léa se trouve au cimetière le Messenger lui raconte la légende d'après laquelle parfois des âmes de défunts se glissent dans le corps de personnes qu'ils avaient aimées ; ces âmes sont alors appelés « dibuk » (plan 268).

Ainsi, le metteur en scène prend soin d'expliquer expressément cette légende. De plus, cette scène se trouve au milieu du film, lui donnant par là une certaine importance.

2. Référence aux personnes juives extra-filmiques

Yidl mitn Fidl est le seul des quatre films à comporter des noms de personnalités juives extra-filmiques. Ceci est le cas à deux reprises.

a) La première fois, au début du film, quand les quatre musiciens viennent de décider de rester ensemble et de fonder une « philharmonie » Isaac Kalamutge étale son « grand passé musical », les concerts qu'il avait donnés à Nice, avec *Huberman* - ce qui provoque le rire général (plan 172). C'est que Bronislav Huberman³⁴⁷ était un des violonistes les plus célèbres de son époque. Il avait fondé en 1936 (qui est d'ailleurs, rappelons-le, l'année de la production du film !) « The Palestine Orchestra » qui plus tard sous le nom d'« Israel Philharmonic Orchestra » devait gagner une réputation mondiale³⁴⁸.

b) La seconde référence à une personnalité juive est faite par le directeur de théâtre au moment où il « découvre » Teibele dans la cour de l'immeuble. Il la compare alors avec

³⁴⁵ An-Ski. *Der Dibbuk. Dramatische jüdische Legende*. München : dtv, 1976

³⁴⁶ Zborowski/Herzog, *op. cit.*, p. 69 (d)

³⁴⁷ Né en 1882 à Czestochowa, et mort en 1947 à Nant-sur-Corzier en Suisse

³⁴⁸ *Encyclopedia Judaica, op. cit.*, 1971, vol. 8, pp. 1055 s

la célèbre *Sarah Bernhardt* (plan 479), une actrice et chanteuse française très célèbre à son époque³⁴⁹. D'origine juive, elle fut baptisée à l'âge de dix ans, mais est toujours restée fière de son héritage culturel juif³⁵⁰.

3. Emigration

Nous avons déjà mentionné le phénomène de l'émigration massive, à la fin du XIX^e siècle, vers les Etats-Unis et d'autres régions du globe comme la Palestine et l'Amérique du Sud³⁵¹. Ce topos souvent traité dans les films yiddishs³⁵² se retrouve dans deux des quatre films étudiés ici.

a) Dans *Tevye der Milkhiker*, il est question d'émigration à la fin du film, lorsque Tevye, aidé de Zeitel, fait les bagages à la suite de leur expulsion (plans 295 ss). Il dit : « Zeitel, allons en Israël! » Zeitel lui demande alors pourquoi Israël. Son père réplique qu'il vaut mieux aller en Israël qu'aux Etats-Unis, en Argentine ou en Palestine car ils ne seraient pas capables de parler la langue locale. Son autre argument est qu'Israël est le pays des lieux saints de la Bible et des ancêtres du peuple d'Israël.

Il est intéressant de noter ce genre de dialogue dans une production américaine. Il faut cependant se rappeler la date et le contexte historique de la production du film. En 1939 la Seconde Guerre Mondiale éclate. Les Etats-Unis, à cette époque, n'étaient pas enclins à s'engager dans ce conflit « européen », le Sionisme inauguré par Theodor Herzl connut une vague d'enthousiasme parmi les Juifs du monde entier³⁵³.

³⁴⁹ Née à Paris en 1844 où elle mourut en 1923.

³⁵⁰ *Encyclopedia Judaica*, op. cit., vol. 4, p. 677

³⁵¹ Voir p. 108

³⁵² P. ex. *A Brivele der Mamen* de Green, P 1938 ou *Vu Iz Mayn Kind ?* ("Où est mon enfant" ?) de Henry Lynn, USA 1937

³⁵³ Berman, Aaron. *Nazism, the Jews and American Zionism, 1933-1948*. Detroit : Wayne State University Press, 1990, pp. 27 ss

b) Dans *Yidl mitn Fidl*, vers la fin du film (plan 593) un agent américain essaie de convaincre Yidl de se fixer aux Etats-Unis sans Froim, son grand amour. Les mots « USA » et « Amérique » figurent dans des répliques de cet homme.

Les deux films reprennent un thème extrêmement actuel de l'époque. Beaucoup de Juifs ashkénazes se trouvaient déjà aux Etats-Unis ou ailleurs dans le monde, ou bien étaient sur le point d'émigrer. Ces films par leurs allusions répondent donc à la réalité vécue par le spectateur typique, et par-là ils établissent une certaine identification et véhiculent aussi cette identité.

II. Musique

Der Dibuk et *Yidl mitn Fidl* contiennent tous les deux des passages musicaux, des chansons yiddishs folkloriques.

a) *Der Dibuk* en comporte trois : la première est chantée par Note pendant qu'il est assis sur les marches de l'entrée de la maison de Sender, en train de nettoyer et de polir les harnais des chevaux. Il chante une chanson à mélodie typiquement *klezmer*, parlant de chevaux et de voyages (plan 145). La seconde chanson est chantée par Léa pendant qu'elle est occupée à broder une nappe. Chanan entend cette chanson mélancolique qui raconte l'histoire déchirante d'une jeune fille délaissée par son amant. (plans 185 s). La troisième chanson est également chantée par Léa, au cimetière. En pleurs, elle chante une chanson très mélancolique, s'adressant aux enfants jamais nés de l'amour entre elle et Chanan (plan 271).

b) *Yidl mitn Fidl* comporte plusieurs chansons folkloriques. Ces chansons se divisent en deux catégories. On en trouve d'abord dans le cadre des performances des musiciens ou de Yidl sur scène. La seconde catégorie reflète la technique de la comédie musicale où les chansons servent à exprimer l'état d'âme des personnages.

La première catégorie figure trois fois dans le film, mais seulement dans la seconde moitié. Deux sur trois fois c'est Teibele qui chante une chanson mélancolique à propos du chagrin enfermé dans le violon du *klezmer* (plans 424 ss et 470 ss). La troisième performance est donnée par Yidl remplaçant Teibele au théâtre. Yidl raconte, partiellement en chantant, ce qu'elle a vécu depuis de départ de son *shtetl*, en compagnie de son père, pour gagner sa vie comme *klezmer*. Y sont incorporées des passages des chansons *Yidl mitn Fidl* et de *Oj ! Mamme ! Bin ikh farlibt !* (plans 563 ss).

La seconde catégorie comprend quatre chansons qui toutes mettent l'actrice Molly Picon en valeur. Il s'agit de *Oj ! Mamme ! Bin ikh farlibt !*, *Shpil di fidl, shpil*, *Yidl mitn Fidl* ainsi que *Schicker freunde, schicker*. *Yidl mitn Fidl* est chantée à deux reprises ; au début du film, lorsque la vie vagabonde de Yidl et Aire commence ainsi qu'après la scène de mariage (plans 64 ss et 420 ss). *Schicker freunde, schicker* est chantée dans la taverne par les quatre *klezmerim* illustrant leur état d'ivresse déjà fortement avancée.

Toutes ces chansons ont été spécialement écrites pour le film par Abe Ellstein. Les deux chansons *Yidl mitn Fidl* et *Oj ! Mamme ! Bin ikh farlibt !* figurent d'ailleurs dans le livre de Norman Warembud, présentant une section de chansons yiddishs écrites pour le théâtre devenues célèbres³⁵⁴. Un documentaire sur le cinéma yiddish utilise d'ailleurs la première avec les paroles « légèrement » modifiées³⁵⁵. « Das Leben ist ein Spass » (« la vie est belle ») a été remplacé par la tournure « Gehen wir ins Gas » (« Nous allons dans le

³⁵⁴ Warembud, Norman H. (dir.). *Great songs of the Yiddish Theater*. Toronto : Ethnic Music Publishing Co., 1975, pp. 158 ss et 240 ss

³⁵⁵ Loewy, Ronny, Kochenrath, Hans Peter et Schobert, Walter. *Das jiddische Kino*, Documentaire allemand de 1982/83, diffusé sur Arte le 26 février 1998, 12° minute

gaz »), allusion sinistre aux chambres de gaz nazies. Ce qui illustre, d'une manière plutôt lugubre, à quel point cette chanson était devenue populaire.

CHAPITRE TROISIÈME :

LES REFERENCES AUX TRADITIONS RELIGIEUSES ET PROFANES NON-JUIVES

Pour cette dernière partie de l'analyse, nous avons pris soin de réunir les éléments de tradition non-juive figurant dans les films. Vu la petite quantité de ces éléments par rapport à ceux dans les deux autres parties, il nous a semblé préférable de grouper ensemble la religion et le profane. Par ailleurs, nous avons décidé de considérer l'antisémitisme comme un élément de tradition puisque ayant toujours fait partie de la conscience des non-Juifs . Il suffit, à cet égard, de se rappeler l'histoire européenne.

Tevye der Milkhiker est le seul film du corpus analysé à avoir incorporé explicitement des éléments et des personnages non-juifs dans la narration. Les trois autres films comportent quelques références aux non-Juifs et même quelques figurants d'apparence non-juive, mais la place que ceux-ci occupent est mineure. Dans *Tevye der Milkhiker* non seulement la présence des non-Juifs se remarque facilement, mais également leur mise en scène comme celle de tout autre élément non-juif, comme par exemple le décor. Les « goïm », les non-Juifs y sont clairement identifiables comme antisémites. Cependant non seulement les non-Juifs sont antisémites dans le film, mais Tevye à son tour est « anti-goïm » : il se moque des grands écrivains russes et ridiculise l'éthique chrétienne.

Au niveau visuel, seulement *Yidl mitn Fidl* et *Tevye der Milkhiker* comportent des éléments non-juifs.

A. « NIVEAU » VISUEL

I. Action : Mariage non-juif

Une séquence de *Tevye der Milkhiker* met en scène les festivités accompagnant un mariage russe, non-juif ; il s'agit des noces de Chave (plans 145 ss).

Les plans de cette séquence montrent une foule dansant sous des arbres fruitiers à côté de longues tables, des hommes engagés dans une lutte entourés de curieux, des hommes dansant la « danse cosaque » ou encore des personnes se poussant sous un jet de vin. Une musique extra-diégétique à thématique « russe » accompagne l'ensemble des plans.

Les hommes et les femmes sont vêtus de costumes folkloriques ukrainiens typiques : chemises et pantalons bouffants, ceintures en étoffe larges, bottes de cuir et toques noires pour les hommes, uniformément moustachus, jupes longues et chemisiers brodés à manches bouffantes pour les femmes. Les costumes soulignent le caractère non-juif de la fête.

La mise en scène dresse un tableau-cliché de « l'ukrainien » avec une connotation fortement négative : ces non-Juifs sont des hommes vulgaires, violents, des alcooliques.

Plus tard dans la même séquence on voit Chave et Fedja à l'intérieur de la maison du prêtre orthodoxe. La dimension chrétienne de la cérémonie du mariage est symbolisée par deux éléments : un autel domestique se trouve au fond de l'image, dominée par une grande croix au centre, et un son de cloches extra-diégétique qui clôt la scène (plan 191).

Le metteur en scène a réuni ici des éléments clefs pour créer ainsi une image stéréotypée de la religion chrétienne.

II. Décor et accessoires

1. Ménage non-juif

Dans *Tevye der Milkhiker*, plusieurs séquences se déroulent dans des maisons non-juives, telles que celle de Nikita Galagan (plans 225 ss et 294) ou bien celle où a lieu la dispute des habitants mâles du village (plans 220 ss).

La mise en scène de ces demeures contribue à donner une image plutôt négative des caractères non-juifs ; surtout le décor de la seconde sert à illustrer la paresse et la vulgarité des non-Juifs du film. Une série de plans généraux met en relief le caractère négligé et sale de la pièce : des objets divers jonchent le sol, sur la table on aperçoit une bouteille à moitié vide, contenant un liquide transparent, probablement de l'alcool fort. L'impression que donne cette pièce contraste nettement avec la maison de Tevye, toujours impeccable. En outre la demeure des paysans est bourrée de monde ; qui plus est, les gens commencent une bagarre dans la pièce même, renversant et cassant des meubles.

La même impression se dégage de la maison de Nikita Galagan : un endroit mal rangé, bourré de gens et de meubles.

2. Livres, littérature non-juive

Toujours dans *Tevye der Milkhiker* apparaissent à plusieurs reprises des livres de littérature non-juive. Fedja se présente à son amante avec un livre de Gorki au début du film (plan 17 ss). Cette littérature symbolise en quelque sorte l'amour de Chave pour Fedja, signifiant une Russie noble et belle à ses yeux : contemplant l'image de Gorki elle le compare avec Fedja. Le dialogue du même plan renforce encore, pour Chave, cette « connection » Fedja / littérature russe : elle affirme que Fedja parle comme un livre. Fedja

fait cadeau à Chave du second tome des œuvres de Gorki (plan 132 ss). Tevye qui l'a remarqué interroge sa fille sur la nature du livre. Chave lui répond qu'il s'agit d'une œuvre de Gorki et que cet auteur arrive tout de suite après Tolstoï. Son père fait alors allusion à la foi de cet écrivain : « S'il l'on me frappe sur une joue, il faut que je dise merci, et si je vis encore l'année suivante, il faut que je lui présente l'autre face. » Par ces mots il étale son mépris non seulement pour la littérature russe, mais également pour le Christianisme et son éthique. Puis, regardant le portrait de Gorki dans le livre cadré en gros plan, Tevye aussi découvre des ressemblances entre le physique de l'écrivain et celui de Fedja. Il en profite pour retracer de manière fortement négative l'histoire familiale de ce dernier.

La littérature russe sert donc de prétexte à faire des remarques négatives sur les Russes ou non-juifs en général, et à critiquer la morale chrétienne. Il est intéressant de noter que *Tevye der Milkhiker* est le seul film du corpus à contenir des remarques aussi acerbes et audacieuses. Si dans les autres films on peut aussi relever des remarques sur des faits historiques antisémites, le langage utilisé est cependant beaucoup plus modéré, plutôt défensif³⁵⁶. *Tevye der Milkhiker* est de loin le film le plus agressif en ce qui concerne l'antisémitisme.

III. Personnages

1. Caractères non-juifs

Yidl mitn Fidl comporte quelques figurants non-juifs, identifiables par leur moustache. Exemple le paysan qui emmène Yidl et son père (plan 56). Il fait son invitation en

³⁵⁶ Voir p. 127

polonais ce qui le distingue immédiatement des protagonistes qui parlent seulement yiddish.

Dans *Tevye der Milkhiker* on peut remarquer un très grand nombre de personnages non-juifs. Ce sont les habits qui les distinguent des personnages juifs, distinction étant bien plus manifeste chez les hommes que chez les femmes³⁵⁷.

Tout au long du film, la mise en scène donne une image fortement négative des paysans non-juifs : ils se battent, ils sont impolis, vulgaires, avares et paresseux. On assiste par exemple à une repas à la maison Galagan, où Chave doit travailler comme servante. La famille est réunie autour de la table qui déborde de plats de toute sorte. Les vieux Galagan mangent vulgairement du même plat (plans 243 ss). Toujours chez les Galagan (plan 294) Chave est la seule à travailler. Les autres personnes dans la pièce sont occupées soit à dormir (Fedja) soit à discuter le départ de Tevye. Un des hommes raconte fièrement qu'il vient de voler la belle robe (de *Sabbat*) de Golde.

Un des caractères non-juifs les plus importants est le *galach*, le prêtre orthodoxe russe. Ce personnage représente, dans le film, l'institution de l'Eglise. Vêtu d'une soutane noire et d'un chapeau à rebords noirs, il est introduit dormant dans sa calèche (plan 89 ss). Il porte une longue barbe et autour du cou une très grande croix double. A première vue, le prêtre paraît bienveillant à l'encontre de Tevye et des siens. Mais très vite il se met à critiquer le Judaïsme en dénigrant la coutume de couper les cheveux d'une femme juive fraîchement mariée. Il prétend que les filles juives sont ainsi « perdues pour ce monde et le suivant ».

Hypocrite, il propose du thé à Tevye et à sa femme à l'occasion des noces de Chave, affirmant ainsi une situation tout à fait normale. Lorsque Tevye devient furieux de désespoir, le *galach* le traite avec mépris et finit par le chasser de sa maison.

³⁵⁷ Voir p. 83

Pour résumer, dans son ensemble *Tevye der Milkhiker* s'efforce à donner une image clairement négative des non-Juifs, tandis que les personnages juifs sont montrés sous un jour favorable. Cette technique, surtout si l'on tient compte de la date de production du film, peut également servir à établir une distinction nette entre Juifs et non-Juifs en vue de garder l'identité juive.

2. Stéréotype juif : Reb Sender

L'analyse des personnages principaux dépasserait largement le cadre de ce mémoire. Néanmoins un des caractères du corpus a attiré notre attention en ce qui concerne l'éternel préjugé antisémite qui veut que les Juifs soient naturellement avares et cupides. Ce stéréotype paraît trouver sa confirmation dans le caractère de Reb Sender dans *Der Dibuk*. Ce personnage correspond parfaitement aux préjugés-clichés puisque non seulement il adore l'argent mais est aussi cupide et avare.

Ce préjugé très ancien est ancré dans la conscience collective chrétienne depuis des siècles. Il a son origine probablement dans l'Europe moyenâgeuse, époque où, comme on sait, l'Eglise avait interdit aux Chrétiens le prêt d'argent à intérêts. Comme l'économie avait besoin de ces fonctions « bancaires » (quoique archaïques) et puisque beaucoup de professions étaient interdites ou inaccessibles aux Juifs ils avaient trouvé et occupé cette niche³⁵⁸.

Le caractère de Reb Sender se laisse essentiellement réduire à sa cupidité et son avarice. Les trois plans résumant l'enfance de Léa, par exemple, le cadrent toujours de la même façon : au lieu de s'occuper de sa fille, il est assis en train de compter son argent (plans 73 ss).

³⁵⁸ Prager, Dennis et Telushkin, Joseph. *Why the Jews ? – The Reason for Antisemitism*. New York : Simon and Schuster, 1983, pp. 74 ss

Tout au long du film les dialogues soulignent et renforcent ces traits du personnage. Chanan parle de Reb Sender comme de « celui qui est seulement capable de compter de l'argent » (plan 152). Les pauvres du village se plaignent de son avarice au moment du mariage car Sender ne leur a concédé qu'un bout de pain de *Sabbat*. Reb Sender lui-même insiste à plusieurs reprises sur sa richesse et l'importance de l'argent, par exemple en faisant part à Chanan que seul un homme aisé pourra devenir son gendre (plan 147). C'est le messager qui trace le portrait le plus saisissant de Sender en utilisant la technique de la parabole. Lorsque Sender attend dans l'antichambre du *Tzaddik* il lui raconte l'histoire d'un homme énormément riche et avare qui n'arrive plus à percevoir les autres hommes dans son entourage justement à cause de son immense fortune (plans 338 s). Sender est en effet aveuglé par l'argent ; il veut le meilleur pour sa fille mais refuse de prendre acte de ses besoins réels. Ainsi sa cupidité et son égoïsme cru sont à l'origine de la mort de Léa.

B. « NIVEAU » SONORE

I. Allusion à des événements historiques extra-filmiques

Seul *Der Dibuk* comporte une allusion directe à un événement historique extra-filmique. Il s'agit des grands pogromes en Pologne initiés et menés par l'Ukrainien Bogdan Chmielnicki. Ces pogromes ont effectivement eu lieu en 1648, comme Léa l'explique à Chanan, lorsqu'ils se trouvent devant la tombe du couple saint sur la place principale de Brinitz (plans 137 ss). Historiens et autres écrivains mentionnent bien ces grands pogromes dans leurs ouvrages³⁵⁹, mais ce nom, en tant que traumatisme collectif, est tellement ancré

³⁵⁹ Grunewald, Jacquot. *Ils sont fous ces Juifs*. Paris : Albin Michel, 1993, p. 65 ; Barnavi, *op. cit.*, p. 146 ; Baron 1987, *op. cit.*, p. 45

dans la mémoire collective qu'il apparaît jusque dans des ouvrages d'auteurs ashkénazes contemporains comme Israel Josua Singer³⁶⁰.

Bogdan Chmielnicki, un noble ukrainien essaya en 1648 de déclencher une révolte contre les oppresseurs polonais pour obtenir l'indépendance de l'Ukraine. Mais ce fut la population juive qui devint victime de cette invasion en Pologne, car les Juifs étaient considérés comme les protégés de la noblesse polonaise, jouissant de certains privilèges. C'est que les Juifs avaient été « invités » à venir s'établir dans le pays, quelques décennies avant, afin de faire démarrer son développement économique³⁶¹. L'agression des cosaques était dirigée essentiellement contre la population civile juive des *shtetl*. Environ deux cents communautés juives ont été détruites, littéralement éradiquées dans le cadre de ces pogromes. Selon certaines estimations presque vingt pour-cent de la population juive auraient péri alors³⁶².

Dans *Tevye der Milkhiker*, l'expulsion de Tevye et de sa famille du village est justifiée comme étant basée sur « l'ordre du Tsar » (plan 254). En effet, pendant le règne du dernier Tsar, Nicolas II, les Juifs furent expulsés par décret de leurs villages³⁶³. La narration du film repose donc sur des faits historiques authentiques - ce qui renforce encore l'aspect dramatique de l'action.

³⁶⁰ Singer, Israel Josua. *Von einer Welt, die nicht mehr ist – Erinnerungen*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1991, p. 152

³⁶¹ Barnavi, *op. cit.*, p. 118, 154

³⁶² Abramsky, Chimen, Jachimczyk, Miciej, et Polonsky, Antony (dir.). *The Jews in Poland*. New York and London : Basil Blackwell, 1986, 1988, p. 5

³⁶³ Baron 1987, *op. cit.*, p. 57

II. Sentences antisémites

Ce n'est que dans *Tevye der Milkhiker* que l'on trouve des remarques antisémites explicites faites par des non-Juifs. Lorsque Tevye se fait chasser de la maison du prêtre à l'occasion des noces de sa fille il s'adresse, en demandant de l'aide, à Nikita Galagan. Celui-ci réagit de manière très rude disant qu'il ne veut pas être importuné par Tevye (plan 180).

Dans le même contexte, la remarque « Vous êtes une plaie ! » de la mère Galagan est clairement antisémite (plan 183). Toujours dans le contexte du mariage, deux invités arrivant en calèche sont franchement surpris de voir Tevye et Golde participer au mariage de leur fille (plan 187 ss) ; ils remarquent que Fedja n'aurait pas dû prendre une Juive pour femme.

Un peu plus tard, pendant la réunion des paysans où est discutée la décision du conseil d'expulser Tevye du village, un seul homme prend la défense du laitier, affirmant que c'est un homme bon et honnête. Un autre confirme cette remarque mais insiste en même temps sur le fait que Tevye est *juif* (plans 220 ss).

III. Observation des personnages juifs : « auto-pitié »

Dans trois films, un personnage juif, chaque fois, fait verbalement allusion à l'antisémitisme, quoique ces commentaires soient d'une franchise plutôt différenciée.

a) Dans *Der Dibuk*, Note, dans la séquence où l'on célèbre *Hosanna Rabbah* au début du film (plan 48), réagit au commentaire du Messenger qui relève le danger de faire des serments précipités, en affirmant que « Nous les Juifs, nous serions mal partis si

nous n'avions pas confiance en Dieu. » Par ces mots il fait allusion au sort des Juifs dans la Diaspora, aux pogromes, à l'antisémitisme, etc.

b) Dans *Grine Felder*, lors d'une discussion avec Levi, Tsine marque son étonnement face à l'idée qu'un Juif ne devrait pas se battre. A son avis un Juif devrait être aussi fort qu'un *goï* (plan 146).

c) *Tevye der Milkhiker* contient les remarques antisémites les plus « directes ». Lors de l'entretien de Tevye et Chave, le père essaie d'expliquer à sa fille qu'il faut se méfier de tous les *goïm*, car même ceux qui prétendent être des amis n'hésiteraient pas à jeter des pierres contre les Juifs « lors d'une petite fête, un pogrome » (plan 135 ss). Il utilise le terme « pogrome » et se réfère ainsi à la réalité extra-filmique.

Plus tard, il établit le rapport avec le peuple juif dans le contexte de l'histoire mondiale. Il réagit aux larmes de Zeitel après le départ de la commission chargée de lui signifier la décision d'expulsion. Il dit : « Est-ce que ceci est du nouveau ? Quand est-ce que nous n'avons pas été expulsés ? » (plan 281). Ce « nous » est une allusion très claire aux Juifs en général, non pas à la famille de Tevye en particulier ; et met en relief, une fois de plus, l'attitude antisémite des voisins chrétiens.

Ces quelques allusions à l'antisémitisme servent sûrement à rappeler aux spectateurs la réalité telle qu'elle existait à l'extérieur de la salle du cinéma. Il doit cependant surprendre que les quatre films ne contiennent pas plus de ces allusions. Ce cinéma semble délibérément vouloir éviter une réflexion sur le problème actuel de l'antisémitisme (à l'époque), sous la forme du nazisme triomphant. A rappeler dans ce contexte que le régime nazi était arrivé au pouvoir en 1933, donc trois ans avant la production de *Yidl mitn Fidl*. Aucune réflexion sur cet antisémitisme dont Molly Picon au moins semble avoir été cons-

ciente³⁶⁴. Pour ce qui est de *Tevye der Milkhiker* il a été produit en 1939, l'année où éclata la Seconde Guerre Mondiale. C'est le seul film à traiter de façon explicite la réalité historique - toutefois en changeant le contexte historique.

³⁶⁴ Picon/Bergantini Grillo, *op. cit.*, pp. 66 s

CONCLUSION

Les trois sous-parties de l'analyse sont de tailles assez différentes. Le premier chapitre, relatif aux traditions religieuses juives est de loin le plus important, tandis que le troisième chapitre qui traite les traditions religieuses et profanes non-juives est plutôt « maigre ». Ce simple constat quantitatif apporte déjà une première réponse à la question posée au début du travail d'analyse, à savoir si le cinéma yiddish sert comme moyen d'expression pour l'identité juive ou si plutôt il constitue un reflet du regard que portent les non-Juifs sur les Juifs : le cinéma yiddish est essentiellement un cinéma identitaire.

Les films véhiculent l'identité juive surtout par la mise en scène des traditions religieuses, mais également par la présence de traditions séculières ashkénazes. Ces dernières créent un cadre juif-ashkénaze typique dans lequel se déroule l'action et où sont montrées les traditions religieuses.

Chacun des films opère à ce niveau séculier, mais *Der Dibuk*, *Grine Felder* ou *Tevye der Milkhiker* mettent l'accent plutôt sur les traditions religieuses, rien que par le décor, en montrant dans les plans des objets de culte ou des livres de textes sacrés, ou encore par les choix des costumes que portent les personnages masculins.

Au niveau du son, l'utilisation d'un vocabulaire spécifique qui se réfère au Judaïsme en mentionnant par exemple les fêtes religieuses, les rites et les textes sacrés donne aux films une « couleur », un « ton » spécifiquement juifs. Ceci contribue par ailleurs à la codification du texte filmique, le rendant inaccessible à un auditoire non-juif. Un public « goï » est donc – sciemment ou non - exclu.

De l'autre côté, l'utilisation fréquente du mot « Juif » et de ses dérivatifs souligne le contexte « juif », ne laissant aucun doute sur l'origine religieuse des protagonistes, ce qui permet alors même à un public non-juif de situer l'action. La présence de ce vocabulaire intrigue néanmoins, car il serait seulement nécessaire dans *Tevye der Milkhiker* de faire la distinction entre Juifs et non-Juifs, puisque les non-Juifs font pratiquement défaut dans les autres films. Par conséquent, ce vocabulaire doit uniquement servir à véhiculer l'identité juive.

La mise en scène des éléments de la tradition religieuse prédomine, en tout cas dans trois des quatre films. *Yidl mitn Fidl* est le seul film à mettre l'accent plutôt sur les éléments de la tradition juive séculière. Cependant, ce film aussi accorde une place importante à la scène du mariage, qui est tout d'abord une cérémonie religieuse. Tous les quatre films consacrent en effet quelques plans, quelques scènes ou même des séquences entières à la mise en scène de certaines traditions juives religieuses.

La sélection de ces éléments s'étend sur tous les niveaux de la vie d'un Juif, c'est-à-dire les moments cruciaux de la vie privée autant que le « calendrier » et le mode de vie religieux imposés par le Judaïsme. Ainsi les films mettent en relief des moments clefs qui distinguent la vie juive d'une vie non-juive. Les films analysés montrent par exemple les cérémonies religieuses de l'ouverture et de la fermeture du *Sabbat*, ou encore le rite du lavage symbolique des mains avant (et après) les repas. En outre la plupart des réalisateurs ont choisi de montrer des *mezouzas* ou de filmer l'acte de les toucher au moment d'entrer dans une maison ou d'en sortir. Quelques films comportent des moments de prière ou d'étude, soulignant ainsi la base du Judaïsme dont le peuple n'est pas pour rien appelé « peuple du livre ». Pour ce qui est des prières, il est toutefois intéressant de noter que *Shema Israel (Ecoute Israël)*, la « prière clef » du Judaïsme, la profession de foi, n'apparaît nulle part dans le corpus analysé. On pourrait être tenté d'y voir une certaine retenue de la

part des réalisateurs, une précaution contre le cliché identitaire. Cette thèse est confirmée par l'absence quasi totale de gros plans ou de plans rapprochés pour souligner les actes traditionnels dans les films.

Il est intéressant, par ailleurs, de noter que l'utilisation d'ellipses, technique classique du langage cinématographique, a été souvent négligée dans les séquences qui mettent en scène des traditions religieuses clefs du Judaïsme. C'est le cas, par exemple, dans *Grine Felder*, *Der Dibuk* ou *Tevye der Milkhiker*, lors du rituel du lavage des mains, ou encore, et de manière explicite, dans la séquence du *Sabbat* dans *Tevye*. Ce manque d'ellipses et la durée de certaines de ces scènes et séquences, exposant longuement et en détail ces traditions sert à l'évidence à véhiculer l'identité juive.

Une telle façon de procéder affecte le flux de la narration, celle-ci paraît être parfois suspendue jusqu'à la fin de la séquence : l'attention du spectateur est alors forcément captée par le rituel représenté ; la narration sert alors seulement de prétexte pour montrer les traditions.

Un autre moyen d'attirer l'attention du spectateur est l'emplacement de la scène à caractère religieux dans le film. Ainsi, la cérémonie de la clôture du *Sabbat* se situe exactement au milieu de *Tevye der Milkhiker*, place privilégiée dans tout film. Ceci vaut également pour la grande séquence du mariage dans *Yidl mitn Fidl*. Le temps qui leur est accordé est considérable, comparé à la longueur des autres scènes des deux films.

Pourtant, le moyen de véhiculer l'identité juive diffère fortement de film en film. Joseph Green a choisi de montrer dans *Yidl mitn Fidl* plutôt les traditions séculières et d'exposer davantage le cadre, l'environnement des *Ashkénazim* en Europe Centrale et Orientale. Ce procédé rend le film accessible à un public non-juif autant qu'à un public

juif, ce qui était d'ailleurs l'intention avouée du réalisateur³⁶⁵. Ainsi, à plusieurs reprises il consacre toute une série de plans à montrer simplement le *shtetl*, son architecture et sa population. D'autre part il met en scène verbalement et visuellement les plats ashkénazes typiques. Même le mariage est davantage montré sous un angle profane que religieux, ce qui contraste dramatiquement avec la scène du mariage de *Der Dibuk*. Ce dernier film constitue pour ainsi dire le côté opposé, l'autre extrême, soulignant tout au long l'importance de la religion, de ses rites et traditions ainsi que de ses institutions. *Der Dibuk* est le seul film à se dérouler en grande partie à l'intérieur d'une synagogue, à mettre en scène une fête religieuse officielle et à montrer explicitement et à plusieurs reprises le vestimentaire sacré des croyants. *Tevye der Milkhiker* et *Grine Felder* trouvent leur place entre ces deux extrêmes. Tous les deux, ils montrent des traditions et rituels religieux, tout en insistant sur leur caractère quotidien.

Ce corpus du cinéma yiddish met donc l'accent plus ou moins explicitement sur la mise en scène des traditions religieuses et profanes juives, sans pour autant les réduire à un cliché. Dès lors la thèse est permise que ce cinéma ne sert que très marginalement comme reflet du regard des non-Juifs sur les Juifs.

Le corpus comporte pourtant quelques allusions à un environnement non-juif, notamment au niveau verbal, où il y a des allusions, des références à des événements historiques antisémites. La conscience de l'entourage non-juif est donc bien claire, même si les films n'y accordent qu'une place minimale. Les rares remarques relatives à un fonds antisémite pourraient être représentatives quant à l'opinion non-juive. Par ailleurs, le caractère de Reb Sender dans *Der Dibuk* paraît incarner l'éternel préjugé non-juif à propos du « Juif avare et cupide ». Cependant, à l'exception de *Tevye der Milkhiker*, aucun film ne comporte des véritables personnages « goï » qui pourraient, à l'intérieur même des films, reflé-

³⁶⁵ Hoberman, *op. cit.*, p. 239

ter ce regard d'autrui. Qui plus est, la représentation des caractères non-juifs dans *Tevye der Milkhiker* est clairement négative. De cette façon, ce film serait alors plutôt un reflet du regard que portent les Juifs sur les non-Juifs, et non l'inverse.

Dans le cadre de cette analyse il n'a pas été possible d'étudier la réception des films par le public, ce qui aurait, d'un autre côté, permis de déterminer également la nature de ce dernier. La seule analyse intérieure des films a cependant rendu possible la conclusion que, grosso modo, en négligeant donc des exceptions toujours possibles, le cinéma yiddish est un cinéma exclusivement produit pour une minorité juive en Europe et aux Etats-Unis. Il est ainsi le résultat d'une auto-affirmation pour ce public restreint, servant à véhiculer l'identité juive à travers essentiellement la mise en scène des traditions religieuses juives.

« Les autres », à savoir les non-Juifs ne jouent qu'un rôle mineur dans ce cinéma. Même pendant la période de l'âge d'or de ce cinéma, qui coïncide avec l'ascension au pouvoir des nazis en Allemagne en 1933, le cinéma yiddish ne reflète guère la réalité et l'histoire contemporaines. Même si l'on tient compte d'autres films yiddishs de cette période, *Tevye der Milkhiker* est de loin la seule œuvre à traiter de manière explicite l'antisémitisme croissant. La plupart des productions yiddish représentent plutôt le rêve d'un monde juif totalement à part.

Bibliographie

I. Cinéma

BALAZS, Béla. *Le Cinéma – Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris : Payot, 1979

BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin. *Film Art – An Introduction*. New York : McGraw-Hill Companies, Inc., 1979, 1997

— ; STAIGER, Janet et THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema – Film Style & Mode of Production to 1960*. London : Routledge, 1985, 1994

EPSTEIN, Jean. *Bonjour Cinéma*. Paris : Sirène, 1921, 1993

FREUNDE DER DEUTSCHEN KINEMATHEK (dir.). *Jüdische Lebenswelten im Film*. Berlin : Freunde der Deutschen Kinemathek, 1992

GARDIES, André. *Le récit filmique*. Paris : Hachette, 1993

GOLDBERG, Judith N. *Laughter through Tears – The Yiddish Cinema*. London and Toronto : Associated University Presses, 1983

GOLDMAN, Eric Arthur. *Visions, Images, and Dreams – Yiddish Film Past and Present*. Ann Arbor : UMI Research Press, 1979, 1983

HOBERMAN, Jim. *Bridge of Light – Yiddish Film between Two Worlds*. Philadelphia : Temple University Press, 1991, 1995

JEANNE, René et FORD, Charles. *Histoire illustrée du cinéma*. Paris : Robert Laffont, Marabout Université, 1947, 1966

LAYDA, Jay. *Kino - A History of the Russian and the Soviet Film*, Princeton : Princeton University Press, 1960, 1983

PERTSCH, Dietmar. *Jüdische Lebenswelten in Spielfilmen und Fernsehspielen - Filme zur Geschichte der Juden von ihren Anfängen bis zur Emanzipation 1871*. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1992

PICON, Molly et Bergantini Grillo, Jean. *Molly! – An Autobiography*. New York : Simon and Schuster, 1980

SADOUL, Georges. *Histoire du cinéma mondial – Des origines à nos jours*. Paris : Flammarion, 1972, 1990

TOEPLITZ, Jerzy. *Geschichte des Films*. Berlin : Henschelverlag, 1972, 1984, vol. 3

TULARD, Jean. *Dictionnaire du cinéma, Les réalisateurs. 1895-1995*. Paris : Robert Laffont, coll. Bouquins, Edition du centenaire du cinéma, 1995

II. Sociologie

BALIBAR, Etienne. *Culture and Identity (Working Notes)*, in : *The Identity in Question*, édité par Raichman, John, New York and London : Routledge, 1995

BENNET, John W. (dir.) *The New Ethnicity – Perspectives form Ethnology*. St. Paul, New York, Los Angeles, San Francisco : West Publishing Co., 1975

BHABAGRAHI, Misra et PRESTON, James. *Community, Self, and Identiy*. The Hague, Paris : Mouton Publishers, 1978

BROOKS LEVY, Sydelle. *Shifting Patterns of Ethnic Identitfication among the Hassidim*, In: *The New Ethnicity – Perspectives from Ethnology*, édité par Bennet, John W., St. Paul, New York, Los Angeles, San Francisco : West Publishing Co., 1975

DE VOS, George. *Ethnic Pluralism : Conflict and Accomodation*, In: *Ethnic Identity – Cultural Continuities and Change*, édité par De Vos, George et Romanucci-Ross, Lola., Palo Alto : Mayfield Publicity, 1975

— et ROMANUCCI-ROSS, Lola. *Ethnic Identity – Cultural Continuities and Change*. Palo Alto : Mayfield Publicity, 1975

DEVEREUX, George. *Ethnic Identity : Its Logical Foundations and its Dysfunctions*. In: *Ethnic Identity – Cultural Continuities and Change*, édité par De Vos, George et Romanucci-Ross, Lola, Palo Alto : Mayfield Publicity, 1975

FREY, Hans-Peter. *Stigma und Identität*. Weinheim und Basel : Beltz, 1983

GRUNEWALD, Jacquot. *Ils sont fous ces Juifs*. Paris : Albin Michel, 1993

HERMAN, Simon N. *Jewish Identity – A Social Psychological Perspective*, Beverly Hills, London : Sage Publications, Sage Library of Social Research, v. 48, 1977

HOBBSAWM, Eric J. *Nationen und Nationalismus – Mythos und Realität seit 1780*, Frankfurt am Main : Campus Verlag Frankfurt/New York, 1991

LIEBMAN, Seymour B. *The Jews as an Ethnic Group in the Americas During the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. In: *Community, Self, and Identity*, édité par Bhabagrahi, Misra, et Preston, James, The Hague, Paris : Mouton Publishers, 1978

NEHER, André. *L'identité juive*, Paris : Séghers, 1977, 1989

PETERSON ROYCE, Anya. *Ethnic Identity – Strategies of Diversity*, Bloomington : Indiana University Press, 1982

PRAGER, Dennis et TELUSHKIN, Joseph. *Why the Jews ? The Reason for Antisemitism*. New York : Simon and Schuster, 1983

RAICHMAN, John. *The Identity in Question*. New York and London : Routledge, 1995

SARTRE, Jean-Paul. *Réflexions sur la question juive*, Paris : Gallimard, Folio essais, 1954, 1996

WEST, Cornel. *A Matter of Life and Death*, in: *The Identity in Question*, édité par Raichman, John, New York and London : Routledge, 1995

ZENNER, Walter P. *Jewish Communities as Cultural Units*, In: *Community, Self, and Identity*, édité par Bhabagrahi, Misra et Preston, James, The Hague, Paris : Mouton Publishers, 1978

Article

NARROLL, Roul: *Ethnic Unit Classification*, In : *Current Anthropology*, 1964, no. 4, p. 5

III. Histoire

ABRAMSKY, Chimen, JACHIMICZYK, Miciej, et POLONSKY, Antony (dir.). *The Jews in Poland*. New York and London : Basil Blackwell, 1986, 1988

AGUS, Irving A. *The Heroic Age of Franco-German Jewry – The Jews of Germany and France of the Tenth and Eleventh Centuries, the Pioneers and Builders of Town-life, Town-Government and Institutions*, New York : Yeshiva University Press, 1969

BARNAVI, Eli (éditeur): *A Historical Atlas of the Jewish People – From the Time of the Patriarchs to the Present*. New York : Alfred A. Knopf, 1992

BARON, Salo W. *A Social and Religious History of the Jews*. Vol. IV, New York and London : Columbia University Press, 1957, 1971
— *The Russian Jew Under Tsars and Soviets*. New York : Schocken Books, 1964, 1987

BERMAN, Aaron. *Nazism, the Jews and American Zionism, 1933-1948*. Detroit : Wayne State University Press, 1990

ELAZAR, Daniel J. *The Other Jews – The Sephardim Today*, New York : Basic Books, Inc., Publishers, 1989

FISHMAN, Joshua A. (dir.). *Readings in the Sociology of Language*. The Hague, Paris, New York : Mouton Publishers, 1968, 1977

GERBER, Jane S. *The Jews of Spain : A History of the Sephardic Experience*. New York, Toronto : The Free Press, Maxwell Macmillan, 1992

GITELMAN, Zvi. *A Century of Ambivalence. The Jews of Russia and the Soviet Union, 1881 to the Present*. New York : YIVO Institute for Jewish Research, 1988

HOWE, Irving. *World of Our Fathers – The Journey of East European Jews to America and the Life They Found and Made*. New York and London : Harcourt Brace Jovanovich, 1976

LANDMANN, Salcia. *Jiddisch – Das Abenteuer einer Sprache*. Frankfurt/M und Berlin : Ullstein Materialien, 1986

LIFSON, David S. *The Yiddish Theatre in America*. New York : Thomas Yesselhoff, 1965

PATAI, Raphael. *Tents of Jacob. The Diaspora – Yesterday and Today*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, Inc., 1971

WEINREICH, Max. *Yidishkayt and Yiddish: On the Impact of Religion on Language in Ashkenazic Jewry*. In: *Readings in the Sociology of Language*, édité par Fishman, Joshua A., The Hague, Paris, New York : Mouton Publishers, 1968, 1977

IV. Judaïsme

ASHERI, Michael. *Living Jewish – The Lore and Law of Being a Practicing Jew*. New York: Everest House, 1978

—*Living Jewish - The Lore and Law of Being a Practicing Jew*. New York : Jewish Chronicle Publications, Everest House, 1978, 1980 [Nouvelle édition du même titre; marquée par un (d) dans les annotations]

BUTWIN, Frances. *The Jews in America*. Minneapolis : Lerner Publishers, 1969

DONIN, Rabbi Hayim Halevy. *To Be A Jew- – A Guide to Jewish Observance in Contemporary Life*. New York : Basic Books, Inc. Publishers, 1972

—*Jüdisches Leben – Eine Einführung zum jüdischen Wandel in der modernen Welt*. Jerusalem : Zionistische Weltorganisation Thora Erziehungs- und Kulturabteilung für die Diaspora, 1972, 1987 [Traduction allemande du titre précédent, marquée par un (d) dans les annotations]

HALEVI, Z'ev ben Shimon. *Kabbalah – Tradition of Hidden Knowledge*. Golborne, Lancashire : Thames and Hudson, 1979

LATNER, Helen. *Your Jewish Wedding – A complete guide to arranging a wedding, large or small, in unique Jewish tradition*. Garden City, New York : Doubleday & Company, Inc., 1985

MILLGRAM, Abraham E. *Sabbath – The Day of Delight*. Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1944, 1965

—*Jewish Worship*. Philadelphia : The Jewish Publication Society of America, 1971

NATHAN, Joan. *The Jewish Cooking in America – A Splendid Feast over 300 Recipes, Old and New, With Stories from Sephardic and Ashkenazic Jews who Settled throughout the Country*. New York : 1994, 1996

RIEDL, Joachim (dir.). *Versunkene Welt*. Wien : Jewish Welcome Service, 1984

ROTHMÜLLER, Aron Marko. *The Music of the Jews - An Historical Appreciation*. South Brunswick : Thomas Yoselhoff, 1969

RUBIN, Ruth. *Voices of a People - The story of Yiddish Folksong*. New York : McGraw-Hill Book Company, 1973

STRASSFELD, Michael. *The Jewish Holidays – A Guide and Commentary*. New York : Harper and Row, Publishers, 1985

TELUSHKIN, Rabbi Joseph. *Biblical Literacy – The most important People Events, and Ideas of the Hebrew Bible*. New York : William Morrow and Company, Inc., 1997

WAREMBUD, Norman H. (dir.). *Great songs of the Yiddish Theater*. Toronto : Ethnic Music Publishing Co., 1975

ZBOROWSKI, Mark, et HERZOG, Elisabeth. *Life is with people*. New York : International University Press, Inc., 1952, 1969

— *Das Shtetl – Die untergegangene Welt der europäischen Juden*. München : C. H. Beck, 1992 [Traduction allemande du titre précédent, marquée avec un (d) dans les annotations]

V. Littérature yiddish

AN-SKI. *Der Dibbuk. Dramatische jüdische Legende*. München : dtv, 1976

SINGER, Isaac Bashevis. *Mein Vater der Rabbi*. Hamburg : Rowohlt Verlag, 1971

SINGER, Israel Josua. *Von einer Welt, die nicht mehr ist – Erinnerungen*. München, Wien : Carl Hanser Verlag, 1991

SPERBER, Manès. *Die Wasserträger Gottes – All das Vergangene...* Wien : Europaverlag, 1974

VI. Bibles

La Sainte Bible. Paris : Société Biblique de France, 1900

The Holy Bible - The New Oxford Annotated Bible, Revised Standard Version. New York : Oxford University Press, 1962, 1973

VII. Encyclopédies

ENCYCLOPEDIA JUDAICA. Jerusalem : Keter Publishing House Ltd., 1971

ENCYCLOPEDIA UNIVERSALIS. Paris : Encyclopedia Universalis France S.A., 1968

THE UNIVERSAL JEWISH ENCYCLOPEDIA. New York : Universal Jewish Encyclopedia Co., Inc., 1942, 1948

ANNEXE

A. Résumés

I. **Yidl mitn Fidl**

Yidl, une jeune femme et son vieux père Aire, tous les deux musiciens, viennent de se faire expulser de leur appartement dans le petit *shtetl* de Kasimierz pour ne pas avoir pu payer le loyer. Yidl propose alors à son père de quitter la ville pour commencer une vie de *klezmerim* ambulants. Aire a cependant des objections puisque Yidl est une fille. Elle décide alors de se déguiser en garçon.

Arrivés dans un autre *shtetl*, les deux rencontrent tout de suite de la concurrence et leur première confrontation finit presque en bagarre. Lors de leur seconde rencontre, ils jouent ensemble et finissent même par fonder une « philharmonie » éblouis par le succès « monétaire » de leur action commune.

Isaak le vieux clarinettiste et Froim, le jeune et beau violoniste invitent père et « fils » à vivre avec eux dans leur cabane modeste. La nuit, Yidl qui est tombée amoureuse de Froim rêve d'être à nouveau une fille...

Après une soirée très « arrosée » Yidl, le lendemain matin, tombe dans l'étang près de la cabane et se fait sauver in extremis par Froim. Celui-ci est offusqué à cause du baiser que lui donne Yidl amoureuse dont il ignore toujours la vraie identité.

Les *klezmerim* sont engagés à jouer à l'occasion du mariage de la jeune Teibele et du vieux, mais richissime Salmon Gold. Yidl découvre la détresse de la mariée qui a dû quitter son fiancé Jossele pour des raisons financières. Elle décide alors de l'aider : les musiciens quittent « en voleurs » les festivités, emmenant Teibele avec eux.

L'élargissement de la « philharmonie » déplaît fortement à Yidl, malade de jalousie, ignorant que Froim veut seulement aider la jeune femme à retrouver son fiancé. Isaak de son côté presse la troupe d'aller à Varsovie où une belle veuve l'attend.

Une fois à Varsovie, un directeur de théâtre « découvre » Teibele lors d'un « concert » donné par les *klezmerim* dans une cour d'immeuble. Il la persuade d'entamer une carrière de chanteuse dans son théâtre. Froim, de son côté, obtient une place dans l'orchestre. Isaak, lui, décide de se fixer à Varsovie, avec et chez la veuve - la « philharmonie » se dissout. En plein désespoir, Yidl confie à Isaak son grand secret : elle est une fille. En même temps elle lui révèle son amour pour Froim. Isaak de son côté lui apprend que Teibele n'aime que son « vrai » fiancé, Jossele ; il lui révèle aussi ses efforts pour le retrouver.

Lors du grand jour où Teibele doit pour la première fois entrer en scène, Yidl, abasourdie, découvre que Teibele a disparu, est partie avec Jossele. Habillée de la robe que Teibele devait porter, Yidl donne alors une représentation improvisée devant un public émerveillé ; en même temps elle peut enfin révéler à Froim sa véritable identité. Le succès de Yidl est tel qu'un agent américain lui fait signer un engagement aux Etats-Unis, toutefois sans Froim (sous prétexte qu'aux États-Unis il y aurait déjà assez de violonistes).

Les deux amants se retrouvent cependant à bord du grand bateau qui les emmène aux États-Unis. Happy end.

II. Der Dibuk

Deux grands amis, Sender et Nissan se revoient chez leur rabbin hassidique à l'occasion d'une fête religieuse. Pour sceller leur amitié, ils ont décidé, l'accouchement de leurs femmes respectives étant imminent, de faire le serment de marier leurs futurs enfants plus tard au cas où ceux-ci seraient de sexe opposé. Lorsqu'ils veulent informer leur *Tzaddik* de ce vœu celui-ci réplique que Dieu seul décide. Un messenger les informe du danger qu'implique un tel serment. Les deux rentrent alors chacun chez lui sans avoir fait part de leur serment au *Tzaddik*.

Entre-temps les deux épouses accouchent. La femme de Sender meurt en couches, donnant la vie à une fille. Nissan de son côté se noie lors de la traversée d'un lac pendant que sa femme accouche d'un garçon.

Les deux enfants, Léa et Chanan grandissent demi-orphelins.

Lorsque Léa a dix-huit ans, Chanan, son fiancé promis, arrive par hasard dans le *shtetl*. Le messenger est à l'origine de leur rencontre, puisqu'il avait insisté pour que Reb Sender emmène le jeune homme en calèche. Sender invite Chanan au repas du *Sabbat*, et c'est ainsi que les deux jeunes gens font connaissance et tombent immédiatement amoureux l'un de l'autre.

Reb Sender décide de trouver un fiancé riche pour sa fille. Lorsque Chanan apprend les plans de Sender il essaie en vain de les contrecarrer à l'aide de moyens kabbalistiques. Le lendemain matin Sender part en voyage pour rencontrer un mari potentiel. Chanan décide alors de partir à son tour. Cependant les plans pour arranger le mariage échouent - ce qui détermine Chanan à retourner.

Un peu plus tard Léa entend Chanan chanter une chanson dans la synagogue. De retour à la maison, elle se met à son tour à fredonner cet air. Reb Sender, incrédule, reconnaît la chanson qui n'est autre que celle de Nissan, son ami mort. Il se souvient alors du serment d'antan, mais il est trop tard : le futur mari est déjà trouvé, le contrat ce mariage conclu.

Les fiançailles de Léa sont fêtées par les familles, tandis que Chanan, seul dans la synagogue, entre en contact avec Satan ; il en meurt. Le messenger annonce sa mort à l'assemblée.

Les funérailles de Chanan ne retardent que de très peu le mariage de Léa. Celle-ci se rend au cimetière pour inviter Chanan à son mariage et apprend, par le Messenger, l'existence des *dibuks*, c'est-à-dire d'âmes de défunts qui s'introduisent dans les corps de personnes vivantes qu'ils avaient aimées jadis. Elle prie alors l'âme de Chanan de venir en elle afin de rester ensemble.

Le vœu de Léa se réalise ; la cérémonie du mariage est interrompue délibérément par Léa, elle finit par devenir un *dibuk* .

Reb Sender se rend chez le *Tzaddik* en compagnie de sa fille pour lui faire part des événements étranges et horribles. Au début, il hésite à dévoiler la vérité, mais finit par avouer son erreur. Le grand rabbin lui ordonne alors de se rendre au cimetière et de faire appel à Nissan de paraître devant le tribunal rabbinique.

A minuit les hommes se réunissent dans la synagogue pour siéger en tribunal. Mais Nissan n'accepte pas les excuses de son ancien ami. Le *Tzaddik* décide alors d'agir tout de même et d'exorciser lui-même le *dibuk*. Il y parvient : l'âme de Chanan est chassée du corps de Léa. Restée seule dans la synagogue, Léa décide de mourir pour permettre à son âme d'enfin s'unir, dans l'au-delà, avec celle de Chanan.

III. Grine Felder

Levi Yitshok, un orphelin, quitte la *Jeshiva* à la recherche de « véritables » Juifs. Il voyage jusqu'au moment de rencontrer un garçon juif, Avrom-Jankov, qui l'emmène chez lui. A la maison de ces paysans, tous s'inclinent devant le *Rebbe* « savant » et « éduqué ». Le père de famille, Duvid-Noich, ensemble avec son voisin Alkuneh, persuadent l'étudiant de rester pour servir de professeur à Avrom-Jankov . Levi accepte.

Pour les deux voisins Levi avec son éducation incarne l'idéal du Judaïsme. Cependant l'arrivée de l'étudiant perturbe la vie simple de ces paysans : il devient rapidement le centre d'intérêt, l'objet de jalousie, d'honneur et pomme de discorde entre les deux voisins. Au début, Duvid-Noich et Alkuneh se disputent à propos de la question qui a le droit d'héberger le *Rebbe*, mais Duvid-Noich est le premier à l'avoir « trouvé » et l'honneur revient donc à lui. Alkuneh lui en garde rancune et essaie par la suite de convaincre Levi de venir habiter chez lui. Tout cela provoque d'énormes conflits entre les deux voisins, au point d'affecter même leur amitié. Levi, devant la situation compliquée, est tenté de fuir, mais se laisse finalement convaincre de rester.

Alkuneh a alors l'idée d'un mariage prestigieux entre Levi et sa fille Stera. Pour cette raison il interdit à sa fille tout contact avec Hersh-Ber, le fils aîné de Duvid-Noich qu'elle aime éperdument.

Tsine de son côté tombe amoureuse de Levi et cherche à tout prix à lui plaire. Mais ses manières naturelles et spontanées n'entraînent au début que refus : selon Levi, elle ne respecte pas les règles de la *Torah* et se comporte de manière indécente pour une jeune femme juive. Tsine confesse son amour pour Levi à sa mère, Rochel. Celle-ci lui fait savoir qu'une liaison serait impossible, car, paysanne ignorante, elle serait indigne d'un homme tellement éduqué. Tsine décide alors de changer : elle commence en secret à apprendre à lire et écrire, elle adopte une conduite appropriée, met des chaussures, sert les hommes à table, bref: elle devient une jeune femme juive décente.

Finalement, elle révèle à Levi, par un baiser, ses efforts « d'auto-éducation » secrète ainsi que son amour. Elle s'enfuit, laissant Levi perplexe.

Alkuneh arrive pour lui proposer la main de Stera et repart pour lui laisser le temps de réfléchir. Mais Levi est déjà pris sa décision : il demande à son hôte Duvid-Noich de lui donner sa fille en mariage. Tout heureux celui-ci fait part de la bonne nouvelle à sa femme qui est immédiatement d'accord.

Alkuneh revient, accompagné de sa femme et de sa fille afin de sceller la séparation définitive de Stera et Hersh-Ber. Une dispute houleuse éclate. Stera fond en larmes. Hersh-Ber refuse obstinément de quitter sa bien-aimée et se met, lui aussi, à pleurer. Voyant ceci, Alkuneh comprend enfin l'amour profond du jeune homme pour sa fille et accepte finalement leur liaison. La mère de Tsine lui révèle alors l'engagement de Tsine et de Levi.

C'est le moment de réconciliation : émus et heureux, tous tombent dans les bras l'un de l'autre ; Tsine et Levi se dirigent vers les champs, la main dans la main.

IV. Tevye der Milkhiker

Tevye vit paisiblement au milieu d'une communauté non-juive. Respecté et apprécié par les habitants il est même lié d'amitié avec le prêtre du village.

Zeitel, sa fille aînée, mariée avec un pauvre tailleur, est à la maison pour une visite. Chave la seconde fille, est secrètement amoureuse d'un non-Juif, Fedja, un jeune Ukrainien cultivé qui lui apporte des livres de Gorki et essaie de la convaincre que la religion n'est pas un obstacle pour un véritable amour. Chave prend soin cependant de cacher leur liaison, et pour cause : lorsque le prêtre rend visite à Tevye, il lui raconte qu'un non-Juif s'est marié avec une Juive. Il demande à Tevye ce qu'il ferait si une de ses filles agissait de la même façon. Tevye répond que dans un cas pareil, pourtant inimaginable, il ne connaîtrait plus cette fille. Chave qui a assisté à la conversation s'évanouit. Zeitel, effarée et en larmes, tente de décider sa sœur à rompre avec Fedja. Chave refuse.

Un soir, Fedja apporte en cachette un autre livre à sa bien-aimée. Tevye l'a remarqué ; il interroge alors sa fille à propos du visiteur tardif. A la fin de leur discussion sur les non-Juifs, Chave jure à son père qu'elle ne fera rien qui pourrait causer la mort de ses parents. Heureux et soulagé, Tevye rentre dans la maison. Chave reste dehors, en pleurs.

Le mariage de Fedja et Chave a lieu. Tevye et sa femme Golde ne font pas partie des invités. Lorsqu'ils tentent, chez le prêtre, de voir leur fille pour une dernière fois, ils sont brutalement éconduits. Tevye va jusqu'à s'humilier : il se jette aux pieds de son ancien ami, en vain. Au contraire, le prêtre finit par chasser le couple. Tevye et Golde essaient alors d'approcher les parents de Fedja. Mais eux aussi refusent tout contact avec eux, les Juifs. Dans la maison Chave entend les supplications de son père. Elle veut alors quitter son mari pour retourner chez elle, mais Fedja l'en empêche. En larmes, elle finit par accepter son destin.

Tevye rentre chez lui. La famille célèbre la fin du *Sabbat*, puis pleure la mort de Chave. Celle-ci, de son côté, mène une vie de servante chez Fedja et ses parents. Lorsqu'elle apprend que Golde, sa mère, est sur le point de mourir, elle se rend en cachette à la maison de sa famille pour assister, derrière la fenêtre et invisible pour sa famille, à la mort de Golde.

Plus tard, Chave cherche à parler à son père, mais celui-ci refuse tout contact avec sa fille.

Vient alors le jour où par décret du Tsar les Juifs sont obligés de quitter les villages. Une violente bagarre éclate entre les villageois non-juifs ; deux groupes s'affrontent, pour ou contre l'expulsion de Tevye et de sa famille.

Une délégation accompagne le gendarme jusque chez Tevye, où ce dernier est en train d'éduquer son petit-fils lui enseignant des psaumes. Le gendarme lui apprend qu'il doit quitter les lieux en 24 heures. Tevye ne réagit même pas ; résigné, il signe.

Apprenant la nouvelle que sa famille doit quitter le village, Chave décide de rejoindre les siens et quitte son mari. Lorsqu'elle arrive à la maison, tout est déjà vendu, la charrette est chargée. En pleurs, Chave raconte à Zeitel sa décision et ajoute qu'elle n'a pas cessé de pratiquer la religion. A Fedja qui est venu la rejoindre Chave déclare que leur liaison est impossible, car on ne peut pas renier ses racines. Fedja comprend et s'en va.

Zeitel de son côté essaie de parler à Tevye au sujet de sa fille, mais celui-ci refuse catégoriquement toute réconciliation. Mais quand Chave se présente, face à son père, il lui pardonne enfin et la reconnaît de nouveau comme sa fille.

Réconciliée la famille de Tevye quitte les lieux, en direction d'Israël.

B. Fiches techniques

I. Yidl mitn Fidl

Yiddle mit'n Fiddle/Jidl mitm fidl/Yiddle with His Fiddle
Pologne 1936, 92min.

Production : Greenfilm,
Production executive : Joseph Green, Edward Hantower et Josef Frankfurt
Réalisation : Joseph Green et Jan Nowina-Przybilski
Scénario : Joseph Green/Konrad Tom
Image : Jacob Janilowicz
Musique : Abe Ellstein
Dialogues : Itzik Manger
Design : Jacek Weinreich
Décors : Jacob Kalich et Czeslaw Piaskowski
Interprétation : Molly Picon (Yidl), Simche Fostel (Aire), Max Bozhyk (Isaac), Leon Liebgold (Froim), Dora Fakel (Teibele), Samuel Landau (Reb Gold), Chaya Lewin (Mme Flaumbaum, mère de Teibele), Basia Liebgold, S. Nathan, A. Kurc.

Version anglaise : Castles in the Air (1955).

II. Der Dibuk

Der Dibuk/Der Dibek/The Dybbuk
Pologne 1937, 122min.

Production : Feniks Films
Production exécutive : Ludwig Prywes/Zygryd Mayflauer
Réalisation : Michael Waszynski
Scénario : Al. Kacyzna, Mark Arenstein
Musique : Henryk Kon/Kahn
Chants rituels : Canteur en chef Gerson Sirota
Image : Albert Wywerka
Décor : Alexander Marten
Design : J. Rotmil et Steffan Norris
Montage : George Roland
Chorégraphie : Judith Berg
Recherche historique : Dr. Meyer Balaban
Interprétation : Abraham Morevsky (Rabbi de Miropol), R. Samberg (Messenger), Moishe Lipman (Sender), Lili Liliana (Léa), Dina Halpern, (Fraide), Gerszon Lamberger (Nissan), Leon Liebgold (Chanan), Max Bozhyk (Note), Samuel Landau (Salman), S. Bronecki (Nackhman), M. Messinger (Menashe), Abram Kurc (Michoel), David Lederman (Meyer), Z. Katz

III. Grine Felder

Grine Felder/Green Fields

USA 1937, 110min.

Production : Collective Film Producers,
Production executive : Roman Rebush
Réalisation : Edgar G. Ulmer et Jacob Ben-Ami
Auteur : Peretz Hirschbein
Scénario : George G. Moskov
Musique : Vladimir Horowitz
Image : William Miller, J. Burgi-Cotner
Montage : Jack Kemp
Interprétation : Michael Goldstein (Levi), Helen Beverly (Tsine), Isidor Cashier (Duvid-Noich), Anna Appel (Rochel), Max Vodney (Alkuneh), Leah Noemi (Gittel), Dena Drute (Stera), Saul Levine (Hersh-Ber), Herschel Bernardi (Avrom-Jankov), Aron Ben-Ami (Etudiant de *Jeshiva*)

IV. Tevye der Milkhiker

Tevya/Tevye the Milkman

USA 1939, 100min.

Production : Mayman Films, Inc.
Production executive : Henry Ziskin
Réalisation : Maurice Schwartz
Scénario : Maurice Schwartz
Musique : Sholem Secunda
Image : Larry Williams
Montage : Sam Citron
Décor : William Saulter
Son : Paul Robillard
Interprétation : Maurice Schwartz (Tevye), Miriam Riselle (Chave), Paula Lubelska (Zeitel), Leon Liebgold (Fedja), Vicky Marcus (Shloymele), Perle Marcus (Perele), Julius Adler (prêtre), David Makarenko (Nikita), Helen Gross (épouse de Nikita), Morris Strassberg (Starasta), Louis Weissberg (Shtarsina), Al Harris (Zazulya), Boaz Young (Vradnik)

C. Glossaire

<i>aron kodesh</i>	L'arche de l'alliance ; une armoire se trouvant dans ou devant le mur oriental de chaque synagogue, dans laquelle les rouleaux de la <i>Torah</i> sont conservés.
<i>b'samim</i>	Epices ; utilisées pour la cérémonie de la <i>Havdalah</i> .
<i>badchen</i>	Maître de cérémonies aux mariages, farceur.
<i>Bar mitzvah</i>	Littéralement « fils du commandement » ; un garçon juif qui a atteint son treizième anniversaire selon le calendrier juif.
<i>bedeken die khale</i>	Littéralement « couvrir la mariée » ; rituel ashkénaze de couvrir la mariée avec le voile avant la cérémonie de mariage.
<i>Beit-Midrash</i>	Littéralement « maison d'études » ; désigne une salle séparée de la synagogue, parfois la synagogue elle-même.
<i>bimah</i>	Table dans la synagogue sur laquelle la <i>Torah</i> est lue ; normalement une plate-forme élevée au centre du temple.
<i>caftan</i>	Manteau noir s'arrêtant aux genoux ; vêtement d'hommes
<i>esrog</i>	Littéralement « pomme de paradys ». Citron tenu avec le <i>lulav</i> à l'occasion de <i>Succot</i> .
<i>gabai</i>	Tête de la congrégation ; chez les <i>Hassidim</i> assistant du <i>Tzaddik</i>
<i>galach</i>	Littéralement « rasé » ; prêtre
<i>gefilte fisch</i>	Littéralement « poisson farci » plat ashkénaze traditionnel
<i>goï</i>	Litt. « peuple » ; non-Juif
<i>halla</i>	Pl. <i>hallot</i> . pain spécial (toujours deux) pour la cérémonie de l'ouverture du <i>Sabbat</i> .
<i>Hanukah</i>	Fête de la lumière en hiver commémorant la réinuguration du temple à Jerusalem en 165 av. l'ère commune.
<i>Hassid</i>	Pl. <i>Hassidim</i> . Fervent du mouvement <i>hassidique</i> , qui fut fondé par Israel Baal Shem Tov (1700-1760), en opposition avec le Judaïsme scolaire
<i>Havdalah</i>	Litt. « séparation ». Cérémonie de la clôture du <i>Sabbat</i> ; prière récitée à la même occasion

<i>Hosanna Rabbah</i>	Dernier jour de <i>Succot</i> .
<i>huppah</i>	Baldaqin utilisé à l'occasion de la cérémonie du mariage.
<i>Jeshiva</i>	Ecole supérieure d'études de la <i>Torah</i> .
<i>Juhrzeit</i>	Anniversaire de la mort.
<i>Kabbale</i>	Tradition mystique du Judaïsme ; texte mystique.
<i>Kaddich</i>	Prière récitée par les hommes pour le défunt.
<i>ketubbah</i>	Contrat de mariage.
<i>khale</i>	Mariée
<i>khossen</i>	Marié
<i>Kiddush</i>	Litt. « sanctification » ; bénédiction dite sur du vin lors du Sabbat et d'autres fêtes religieuses
<i>kippa</i>	Une calotte, petit bout de tissu rond qui couvre tout juste l'arrière-partie du crâne
<i>kishkes</i>	Saucisse
<i>kittl</i>	Habit blanc, porté par les hommes à l'occasion de fêtes religieuses
<i>kvitl</i>	Litt. « reçu » ; petit bout de papier sur lequel sont marqués les demandes et questions pour le <i>Tzaddik</i> des <i>Hassidim</i>
<i>l'khayim</i>	Litt. « à la vie »
<i>lulav</i>	Bouquet de branches palmier et de saule pleureur, tenu à la main avec l' <i>esrog</i> lors de <i>Succot</i>
<i>m'shumad</i>	Apostate du Judaïsme
<i>mazel-tov</i>	Litt. « bonne chance »
<i>menora</i>	Chandelier à sept branches du Temple à Jérusalem
<i>mezouza</i>	Petite case attachée aux parchemins de portes, contenant des vers bibliques
<i>mikva</i>	Bain rituel
<i>mizva</i>	Commandement ; acte d'observer un commandement
<i>nign</i>	Chanson, mélodie

<i>oyrekh</i>	Hôte invité à l'occasion du <i>Sabbat</i>
<i>Reb</i>	Monsieur
<i>rebbe</i>	Professeur
<i>setzen shive</i>	Litt. s'asseoir en sept; période de deuil observée pendant sept jours
<i>seudat mizva</i>	Fête célébrée pour honorer l'observance d'un commandement
<i>shadchen</i>	Arrangeur de mariage
<i>Shammes</i>	Servant de la synagogue
<i>sheitl</i>	Perruque portée par les femmes orthodoxes pour cacher leurs cheveux
<i>Shema Israel</i>	« Ecoute Israël » ; prière de profession de foi
<i>shtreiml</i>	Toque de fourrure portée par les <i>Tzaddiks</i> et rabbins <i>hassidiques</i>
<i>shund</i>	Qualité médiocre
<i>Succot</i>	Ou « fête des huttes » ; fête religieuse célébrant la fin de l'esclavage en Egypte
<i>tallith</i>	Châle de prière
<i>tallith katan</i>	Litt. « quatre coins » ; vêtement avec des <i>tzizit</i> , porté par les hommes sous la chemise
<i>teffilin</i>	Phylactères ; boîtes attachées à des lacets de cuir, attachées au front et à la main gauche à l'occasion de la prière du matin
<i>Torah</i>	Les cinq premiers livres de la Bible (livres de Moïse)
<i>tsimes</i>	Pot-au-feu ; plat ashkénaze traditionnel
<i>Tzaddik</i>	Litt. « un homme juste » ; un « rabbin-miracle » hassidique, ayant des disciples
<i>tzizit</i>	Franges rituelles attachées aux <i>talliths</i> et <i>talliths katans</i>
<i>yamulke</i>	Voir <i>kippa</i>
<i>Yom Kippour</i>	Fête religieuse ; jour du pardon

D. Index

A

A Vilna Legend 20
Abraham 14, 17, 54, 59, 62, 68, 85, 89, 136
Allemagne 7, 17, 19, 26, 131
An-Ski 13, 21, 111
Antisémitisme 7, 8, 14, 34, 87, 93, 116, 119, 121,
124, 125, 130, 131
Artef 23
Asch, Schalom 8, 13, 106
Ashkénaze 9, 10, 12, 37, 42, 50, 53, 54, 62, 66, 80,
81, 82, 109, 110 8, 12, 14, 17, 37, 38, 55, 62, 97,
104, 105, 109, 110, 111, 113, 122, 127, 130
Ashkénazim 6, 7, 8, 9, 13, 42, 129
Autriche 12, 28
Autrui 38, 43, 131
Avrom Ovinu 20

B

Badchen 63, 64, 102
Beit-Midrash 69, 76, 94, 96
Bejgl 110
Ben-Ami, Jakob 24, 28, 137
Bernhardt, Sarah 112
Bible 7, 41, 43, 68, 75, 78, 85, 86, 89, 96, 113

C

Caftan 52, 76, 81
Chmielnicki, Bogdan 122
Cimetière 60, 61, 63, 66, 98, 99, 106, 111, 114, 133
Citations 43, 46, 75, 83, 84, 85, 86, 96, 109
Commandements 37, 41, 46, 50, 53, 55, 68, 72, 78,
80, 83, 84, 85, 86, 90, 91, 92
Costumes 43, 44, 45, 46, 78, 117, 127

D

De Vos, Georges 30, 31
Der Dibuk Voir Waszynski, Michal
Deuxième Guerre Mondiale 13, 16, 17, 97, 104,
113, 125, 126
Devereux, George 30, 31
Diaspora 6, 37, 71, 124
Dieu 6, 17, 36, 37, 41, 47, 53, 54, 55, 59, 61, 62,
68, 71, 78, 80, 85, 87, 88, 89, 92, 107, 124, 133

E

Emigration 8, 12, 13, 104, 105, 112, 113
Espagne 6
Etats-Unis 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 24,
25, 27, 38, 104, 112, 113, 131, 132
Etudes 20, 22, 46, 68, 69, 75, 76, 88, 89, 103

F

Folklorique 18, 19, 30, 43, 96, 107, 111, 114, 117
Frey, Hans-Peter 32, 33
Funérailles 99, 133

G

Gefilte fisch 109, 110
Gemara 41, 90, 92
Goldberg, Judith 12, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 21, 22,
23, 25, 26, 27
Goldin, Sidney M. 14, 15, 28
Goldman, Eric A. 9, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20,
21, 23, 24, 26, 27, 28
Granowski, Aleksander 15
Yidische Glikn 14, 62, 109
Green, Joseph 9, 16, 18, 19, 20, 21, 26, 106, 107,
113, 129, 136, 137
A Brivele der Mamen 18, 21, 113
Der Purimspiler 18, 21
Mamele 18, 21
Yidl mitn Fidl 9, 13, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 27,
63, 81, 82, 84, 86, 87, 91, 93, 94, 95, 99, 101,
102, 104, 106, 108, 109, 110, 112, 113, 114,
115, 116, 119, 125, 128, 129, 132, 136
Greenfilm 21, 107, 136
Grine Felder Voir Ulmer, Edgar G.

H

Hébreu 6, 8, 31, 37, 41, 56, 57, 76, 89, 96
Herman, Simon 30, 31, 32, 33, 36, 37
Herzl, Theodor 113
Hirschbein, Peretz 8, 13, 23, 24, 137
Hitler, Adolf 26
Hoberman, Jim 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23,
25, 26, 27, 28, 130
Hobsbawm, Eric 36
Hollywood 15, 20, 25
Hosanna Rabbah 3, 45, 46, 47, 48, 71, 73, 79, 81,
88, 95, 102, 124
Huberman, Bronislav 112
Huppah 61, 62, 63, 64, 65, 102

I

Identité 10, 11, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 40, 43, 83, 88, 90, 92, 93, 95, 96, 108, 110,
111, 113, 127, 128, 129, 131, 132
Identités 40
Immigration 8, 13, 15, 38, 97
Israël 34, 36, 37, 50, 52, 54, 66, 67, 71, 78, 80, 87,
88, 113, 128

J

Jérusalem 6, 41
Jeshiva 103, 134, 137
Joseph in the Land of Egypt 20
Judaïsme 8, 31, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 67, 68, 72,
75, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 93, 94, 120, 127, 128,
129, 134
Juif, Juive 6, 7, 8, 10, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 26, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 41, 42,

- 45, 46, 48, 62, 67, 68, 70, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 102, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 134, 135
- K**
- Kabbale* 43, 76
Kaddich 66, 67, 70, 88, 91, 93
 Kasimierz nad Wislan 19, 22, 107, 108, 132
Kiddush 52, 53, 54, 71, 91
Kippa 48, 52, 71, 81
Kittl 61, 80
Kletzmer, musique 43, 114
Klezmorim 97, 101, 102, 104, 108, 115, 132
 Kouléchov, Lev 16
Horizon, the Wandering Jew 16
- L**
- Ladino 6
 Lavage rituel des mains 45, 54, 73, 100
 Lynn, Henry 21, 113
Bar Mitzvah 21
- M**
- Marché 15, 107
 Mariage 6, 14, 25, 43, 45, 46, 51, 55, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 77, 81, 91, 99, 102, 103, 104, 109, 115, 117, 120, 121, 124, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135
 Maymon Film Company 27
Menora 77
Mezouza 45, 46, 72, 73, 92, 93, 128
Mir Lebn Geblibene 17
Mishna 41, 68, 69, 90, 92, 93, 94
Mizva 66, 67, 68, 70, 79, 80
 Mort 17, 21, 24, 25, 45, 46, 66, 67, 68, 76, 80, 91, 92, 112, 122, 133, 135
- N**
- Nazi 7, 16, 17, 19, 125, 131
 Néher, André 36
 New York 6, 7, 8, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 30, 36, 37, 48, 57, 60, 68, 72, 88, 102, 103, 108, 123
Nign 68, 69, 71, 96
 Non-Juif 9, 16, 22, 38, 93, 94, 95, 116, 117, 118, 119, 120, 127, 128, 129, 130, 131, 135
Noson Beker Fort Aheym 15
 Nourriture 37, 41, 42, 97, 109, 110
 Nowina-Przybylski, Jan 18
- O**
- Objets de culte 46, 77, 78, 127
 Obsèques 46, 66
- P**
- Palestine 36, 112, 113
 Peuple juif 6, 7, 10, 35, 36, 37, 38, 54, 78, 79, 125
 Picon, Molly 18, 21, 108, 115, 125, 126, 136
 Plats 42, 54, 109, 110, 120, 130
- Pologne 7, 8, 9, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 105, 122, 136
 Prière 43, 45, 46, 47, 48, 50, 52, 53, 56, 57, 58, 59, 66, 71, 72, 75, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 106, 128
 Public juif 38, 129
- R**
- Rebbe* 68, 98, 99, 134
 Rebush, Roman 23, 137
 Religion 7, 8, 30, 34, 36, 37, 40, 41, 42, 45, 50, 68, 86, 116, 117, 130, 135
 Repas 54, 63, 73, 74, 97, 99, 100, 109, 110, 120, 128, 133
 Rituel 45, 46, 54, 56, 57, 58, 68, 73, 74, 82, 94, 99, 106, 129, 130, 136
 Roland, Georg 20, 22, 136
 Russie 7, 8, 12, 14, 24, 105, 118
- S**
- Sabbat* 45, 46, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 67, 71, 73, 76, 77, 78, 88, 89, 91, 94, 95, 99, 100, 109, 128, 129
Sabbat, chandeliers de 52, 55, 56, 57, 76, 77, 78
 Sartre, Jean-Paul 34
 Schildkraut Theater 20
 Scholem-Aleykhem 8, 106
 Schwartz, Maurice 9, 15, 16, 20, 24, 26, 27, 137
Tevey der Milkhiker 9, 16, 26, 27, 28, 55, 57, 58, 66, 67, 70, 72, 74, 75, 77, 79, 80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 103, 104, 105, 109, 113, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 135, 137
Tzebrokhene Hertser 15, 27, 28
 Séfearade 7, 37, 42
Sefardim 6, 7, 42
 Seiden, Joseph 15, 17
Got, Mentsh un Tayvl 17
Setzen shive 67
Shema Israel (Ecoute Israël) 128
Shtetl 19, 27, 53, 55, 64, 66, 69, 97, 99, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 114, 122, 130, 132
Shtreiml 52, 61, 81
 Singer, Isaac Bashevis 8
 Sion 6, 35
 Sionisme 113
 Sperber, Manès 106, 107, 108
 Synagogue 47, 48, 49, 52, 69, 71, 75, 76, 77, 79, 88, 90, 94, 102, 103, 130, 133
- T**
- Tallith* 48, 71, 78, 79, 80
Tallith katan 78, 79
Talmud 24, 41, 43, 68, 69, 75, 82, 83, 90, 93, 94, 96, 98, 103, 104
Teffilin 71, 78, 80
 Temple 14
 Terre promise 6, 36
Tevey der Milkhiker Voir Schwartz, Maurice

Textes sacrés	8, 37, 45, 46, 47, 50, 68, 69, 75, 78, 83, 84, 88, 92, 96, 127	
<i>The Jazz Singer</i>		20
Toeplitz, Jerzy		12
Tom, Konrad		18, 19, 136
<i>Torah</i>	35, 37, 41, 47, 55, 69, 71, 77, 78, 80, 81, 83, 86, 90, 92, 93, 94, 104, 134	
Tradition profane	42, 43, 44, 96, 97, 111, 127, 128, 129	
Tradition religieuse	42, 43, 44, 48, 83, 89, 127, 128, 129, 130, 131	
Tristan, Leon		18
Tsar		8, 123, 135
Turkow, Zygmund		21
<i>Tzaddik</i>	46, 47, 50, 51, 52, 76, 79, 80, 81, 91, 96, 101, 103, 121, 133	
<i>Tzizit</i>		78, 79
U		
Ulmer, Edgar G.		9, 16, 23, 24, 25, 137
<i>Amerikaner schadchen</i>		25
<i>Fishke der Krumer</i>		25
<i>Grine Felder</i>	9, 23, 24, 25, 26, 38, 46, 69, 74, 75, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 103, 109, 111, 125, 127, 129, 130, 134, 137	
<i>Jankl der Schmid</i>		25
<i>The Black Cat</i>		25
<i>The Girl from Poltavka</i>		23
Union Soviétique		12, 15
<i>Unzer Teater</i>		20
V		
<i>Vilna Troupe</i>		20, 24
W		
Waszynski, Michal		9, 16, 22, 136
<i>Der Dibuk</i>	9, 16, 21, 22, 27, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 62, 63, 64, 66, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 86, 87, 88, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 103, 106, 109, 111, 114, 121, 122, 124, 127, 129, 130, 133, 136	
Y		
Yiddish	7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 38, 40, 42, 55, 62, 67, 76, 84, 89, 102, 105, 106, 109, 113, 114, 115, 119, 127, 130, 131	
<i>Yiddish Art Theater</i>		20, 28
<i>Yidishe Tockhter</i>		20
<i>Yidl mitn Fidl</i>	Voir Green, Joseph	
YIVO (Jewish Research Center)		17, 108