

Moi Ivan, toi Avraham, ou l'enfance au shtetl

Anny Dayan Rosenman

Quelque part en Pologne dans les années 30

Le film de Yolande Zauberman s'inscrit dans une contrée aux images familières et pourtant insolites, traversée de langues, de chuchotements et de galop de chevaux fous. La caméra y saisit *shtetl* et campagne, rapports sociaux et peurs ataviques, Juifs et non-Juifs pris dans un rapport inextricable de fascination et de haine. Il s'agit d'une Pologne recréée par une cinéaste de seconde génération¹. Le spectateur y découvre un regard attentif à l'enfance et à ce qu'elle peut avoir de rebelle, il y découvre aussi un choix d'écriture qui refuse la nostalgie comme dimension première de l'évocation.

Ce refus s'exprime dès l'ouverture du film par l'absence de toute mélodie évocatoire, pas de violon, pas de klezmer, mais au contraire la sécheresse d'une bande-son « réaliste » : grincements de verrous et claquement de portes au moment où un militant communiste fuit sa prison avec l'aide de son gardien, bruit de ses pas qui résonnent rythmiquement, grincements d'essieux, et bien vite, dans l'auberge où il s'arrête, lignes mélodiques croisées et télescopage de langues : russe, ukrainien, tzigane, yiddish, sans que rien vienne guider le spectateur dépaycé ou l'avertir que l'on passe d'une langue à l'autre. Le film est une ouverture au monde et à ses murmures, un rapport premier à l'altérité qui s'inscrit dans son titre même : *Moi Ivan,*

¹ Le film sort en 1993 et il est intéressant de rappeler les dates de sortie de quelques œuvres évoquant, bien que selon des modalités différentes, le *shtetl* et le monde disparu : Henri Raczymow, *Contes d'exil et d'oubli*, Gallimard, 1979, Roman Vishniak, *Un monde disparu*, (1977), puis Seuil, 1984. Rachel Ertel, *Le Shtetl. La bourgade juive en Pologne*, Payot, 1982, *Les Révolutionnaires du Yiddishland*, film (Nat Lilienstein et Rachel Ertel) sorti en 1983. Jonathan Safran Foer, *Tout est illuminé*, (2002), trad. française, Ed de L'Olivier, 2003.

toi Abraham et qui se dit aussi dans le choix du casting. L'acteur qui joue le rôle d'Abraham n'est pas juif, mais tzigane.

« J'avais envie d'un temps passé-présent », confie la réalisatrice lors d'un entretien. Le *shtetl* est le cœur même du film, mais c'est un *shtetl* agité d'un mouvement désordonné et incessant qui est celui de la vie, un lieu où dans une circulation incessante se croisent les départs, les fuites et les retours : fugue nocturne de deux enfants qui s'échappent loin de leur univers familial ; course d'Aron, le communiste en fuite qui projette d'aller en France ; puis lente progression amoureuse d'Aron et de Rachel qui, sur une vieille carriole, recherchent les enfants fugueurs, tandis que d'étranges et longues processions funèbres traversent l'écran. Enfin, retour des enfants vers le *shtetl* et ce qui, déjà, est devenu « le monde d'hier ».

Sous les pas des protagonistes, s'étend une contrée à la limite de l'Ukraine et de la Pologne, pays de grands espaces, pays de fleuves et d'arbres, de champs brumeux et mornes, de routes désertes où cheminent de rares silhouettes et dont de longs travellings donnent la mesure. Cette Pologne est souvent réduite, dans nos représentations, à la surface resserrée des ghettos et au périmètre maudit des camps. Mais le spectateur se souvient alors que c'est aussi la Pologne de Wajda, ce que vient rappeler la présence de l'interprète fétiche du réalisateur, l'acteur Daniel Olbryski¹, magnifique Stépan, aristocrate polonais titubant d'ivresse et de solitude.

Pourtant de sembler si vaste et parfois si beau, ce pays en est-il pour autant moins menaçant ?

Les espaces qui s'ouvrent de l'autre côté du village et du pont qui le borne sont des espaces inquiétants, peuplés de cosaques qui font danser sous la lanière de leur fouet juifs et tziganes confondus dans la même haine. On y rencontre des tribus errantes de tziganes au rites immuables et des paysans pétris d'ancestrales superstitions. Ivan et Abraham, sortant du village, sont deux petits poucets jumeaux, l'un juif et l'autre tzigane, et comme dans les contes pour enfants, la nature déploie devant eux un espace inconnu, dangereux, peuplé d'ogres, de forces malveillantes, et parfois aussi, comme dans les contes, de présences protectrices qui les arrachent au danger. Le

1 *Le Bois de bouleaux* (1970), *La terre de la grande promesse* (1975), *Les demoiselles de Wilko* (1978).

spectateur qui historiquement se trouve déjà sur l'autre versant du désastre et de la Shoah, croit reconnaître les campagnes ensauvagées décrites par Jerzy Kosinski dans *L'Oiseau bariolé*¹, ou encore les forêts et les lisières mortelles où errent les enfants juifs évoqués par Aharon Appelfeld dans *Tsili* puis dans *Histoire d'une vie*². Un monde fou de barbarie, de superstition, d'ignorance et de religions mortifères où le visage de l'Autre, juif ou tzigane, représente le mal absolu, un visage à punir, à détruire où le geste destructeur est déjà esquissé, mais en suspens.

Le *shtetl*, la réalisatrice comme le spectateur le reconnaissent, avec une mémoire culturelle autant que familiale. Certes, il se livre au regard en une suite d'images familières, avec ses maisons de bois, ses rues resserrées, la synagogue où, pour la prière du vendredi soir, convergent les hommes en tenue de Chabbat. Ils tiennent leurs fils par la main, sous le regard des voisins catholiques mi-curieux, mi-hostiles. Assis au *heder*, des enfants aux boucles sombres chantonnent l'alphabet hébraïque et bavardent sous l'œil indulgent d'un vieux maître vêtu de blanc, un *mélamed* poétique et débonnaire. Ailleurs est saisie une discussion entre un père encore pratiquant et son fils communiste. – *Dis-moi, sans Dieu qu'est-ce qu'on serait toi et moi? – Ce qu'on est. Deux pauvres ouvriers juifs*».

Partout, comme une basse continue, résonne le yiddish, matrice et murmure originel, mais aussi langue adoptée le temps du tournage: « Les comédiens sont russes, polonais, français, ukrainiens. Rien n'est doublé. Pendant des mois, ils ont appris leur texte en yiddish. Ils ont travaillé pendant très longtemps sur la langue et ils se la sont appropriée » se souvient la réalisatrice. « Pour Roma, qui est tzigane et qui joue le rôle d'Abraham, c'était extrêmement difficile ».

La pellicule en noir et blanc joue sur les ombres et les lumières en des images qui apparaissent comme de splendides citations des photographies

1 Jerzy Kosinski, *L'Oiseau bariolé*, 1965, puis Flammarion, 1966 pour la trad. française.

2 Aharon Appelfeld, *Tsili*, Ed.de l'Olivier, 2004 et *Histoire d'une vie*, Ed.de l'Olivier, 2004 pour la traduction française.

de Roman Vishniak, *Un Monde disparu*¹, mais qui justement restituent à ce monde « disparu », à ce livre d'images périssables, le mouvement vibratoire et confus du présent, témoignant des aspirations, des contradictions et des tensions internes qui le traversent au risque de le faire imploser.

La famille d'Abraham est saisie sur trois générations où s'affrontent l'autorité de la tradition, l'attrait de la modernité et une révolte vitale. Le grand-père Nahman, patriarche à la barbe grise et au regard impérieux, est le gardien de la tradition qu'il veut continuer à imposer. Dans la maison de Nachman, Ryzele, la femme de son fils est cadrée à genoux, frottant le sol avant l'arrivée du chabbat. Mais déjà, elle ne porte plus de perruque et montre ses longs cheveux. Derrière elle, son mari, qui revient de la ville pour la fin de la semaine, la courtise amoureusement. C'est un musicien de métier au visage lunaire, il fredonne et danse sur les tables (pratique de saltimbanque ou traces du hassidisme) ? Il a rapporté à son fils Abraham, en guise de cadeau, un air qu'il lui chuchote à l'oreille. Mais il tente sans succès de protéger ses enfants face à l'autorité de son père et reste écrasé par celui-ci, tandis que les enfants eux, sont en révolte ouverte.

Rachel, la fille, refuse le prétendant que son grand-père veut lui imposer et s'offre à Aron qui est communiste comme l'était une grande partie du prolétariat juif de l'époque. Elle partira avec lui pour la France, terre de liberté, patrie de Victor Hugo et de Zola. Quant au petit Abraham, il incarne sans mots cette révolte. L'enfant n'obéit pas au grand-père, il ne veut pas prier, il s'ennuie au *heder*, s'amuse avec un sifflet à la synagogue, arrive en retard à la table du vendredi soir. Il préfère être séparé de toute sa famille que de son ami Ivan qui est plus âgé, n'est pas juif et avec lequel il s'enfuit, conférant ainsi à certaines séquences du film le charme magique du monde de l'enfance. Il aime les chevaux et les monte à cru comme si leur galop symbolisait son désir de liberté. Il sait soigner un cheval malade et semble en union avec les forces de la nature. Il n'aime pas l'étude. Déjà, pour son grand-père, il semble appartenir au « monde des goïm ». Moment

1 Roman Vishniak, *Un Monde disparu*, Seuil, 1984. Le livre est composé de photographies prises pendant un reportage effectué par Vishniak en 1933. Le film de Yolande Zauberman, lui, est situé en 1930.

important, celui où l'enfant coupe ses *péot*, opérant ainsi une transgression majeure et un acte de rupture symbolique, ce qui pourtant, comme on le verra, ne changera rien à la perception que les Ukrainiens ont de lui.

On se croirait par instant dans *La famille Moskat*¹ d'Isaac Bashevis Singer ou dans un roman de son frère aîné Israël Yoshua Singer dont les œuvres décrivent une réalité contrastée, confrontée aux mutations d'un monde ancestral aux prises avec l'attrait et le refus de la modernité, inscrite dans les luttes sociales de l'époque. Les jeunes protagonistes ont le même désir de liberté, la même révolte devant les règles et les interdits d'un monde religieux qui les emprisonne et prétend se perpétuer.

Dans une interview accordée à Nicole Zand, Yolande Zauberman évoque son rapport à cette révolte :

Le film pour moi, ce n'était absolument pas la volonté de reconstitution d'un monde parce que ce monde, je ne le connais pas et je ne sais pas comment il était. Mais c'était une intuition, un peu imaginaire. En me mettant moi-même au milieu de ce monde je me projetais beaucoup dans le personnage d'Abraham, moi qui aurais aussi étouffé à l'intérieur de ce monde, qui avais envie que ce monde existe, et en même temps de vivre dans un monde mélangé.

Les deux enfants se sont enfuis au cours de la nuit du chabbat, sans un regard en arrière, avançant comme deux petits fantômes sous la lune. Ils vont à la rencontre du monde qui s'étend au-delà du village, un monde dont Abraham va découvrir la violence et l'absolue étrangeté. Lorsqu'ils reviendront, il n'y aura plus de *shtetl*, il n'y aura plus personne. La réalisatrice a organisé la rencontre du conte pour enfant et de l'Histoire.

Car la force du film est d'avoir opéré un montage parallèle dont une partie reste invisible, hors champs. Au vagabondage des enfants et à l'avancée du jeune couple parti à leur recherche devraient correspondre, en montage alterné, les scènes du pogrome dont nous avons perçu les prémices, mais que nous ne verrons pas.

¹ Isaac Bashevis Singer, *La Famille Moskat*, Stock, 1970, pour la traduction française.

Le drame, en effet, nous l'avons vu se préparer, de façon inéluctable. Yolande Zaubermaier en dessine les causes profondes et aussi les signaux annonciateurs : fascination et peur superstitieuse des paysans polonais devant ce qu'ils imaginent être le rituel du chabbat. Accusations de meurtre rituel et responsabilité de l'Église dans l'enseignement religieux de la haine. En témoignent de longs plans fixes sur le tableau qui, à l'intérieur de l'église du village, illustre la manière dont les Juifs tuent les enfants chrétiens et les vident de leur sang. Il y a un alcoolisme endémique illustré par la circulation, incessante à l'image, des bouteilles de vodka. Mais il y aussi une situation de détresse sociale et, ponctuellement, la fuite du châtelain qui ruine le village tandis que les villageois reportent leur haine sur son régisseur Nahman. Un agitateur canalise leur peur et leur désir de vengeance vers les Juifs. Scénario classique. L'agitateur est un vieil instituteur aigri et alcoolique qui cherche des boucs émissaires à sa misère et à son échec. Face à lui, un personnage plus ambigu, un jeune homme qui tente de dominer ses propres préjugés et de défendre les Juifs mais sans se départir de son ambivalence. On le voit forcer la porte du rabbin le vendredi soir, et s'arrêter déconcerté de ne rien voir qui corresponde à ses fantasmes. Quand il crie au vieux Nahman de partir, il est difficile de démêler le sens que lui-même donne à ce message Avertissement ? Menace ? Il ne le sait sans doute pas lui-même.

On a pu faire à la réalisatrice des reproches sur l'exactitude de tel ou tel détail, sur l'absence de localisation exacte de son village, quelque part aux confins de la Pologne ou de l'Ukraine, sur la date approximative des événements. C'est ne pas prendre en compte le fait que dans le cadre d'une œuvre d'art, les critères de vérité (sauf erreur grossière, ce qui n'est pas le cas) sont d'un autre ordre et s'évaluent à une autre échelle. C'est le démontage du mécanisme qui rend le pogrome possible et peu à peu inévitable dans une société donnée qui fait la force du film, l'inscrit dans une temporalité cyclique. Chargé des réminiscences d'autres pogromes, il est aussi comme l'annonce de la grande Catastrophe à venir. Son déroulement reste non représenté, non représentable. Face à des événements devant lesquels la parole recule et où comme l'écrivait Federico Garcia Lorca, « l'imagination se brûle », l'ellipse prend toute son ampleur signifiante. De Sholem Asch à

Bialik ou à Lamed Shapiro, il y a eu de grands textes pour évoquer d'autres pogromes en des pages d'une immense puissance, mais la représentation de ce pogrome, qui est à la fois une annonce et une métonymie de ce que Piotr Rawicz appellera le pogrome définitif, semble confrontée aux mêmes impossibilités ou aux mêmes interdits éthiques que les œuvres portant sur la Shoah.

Dans *Le sang du ciel*¹ de Piotr Rawicz, le narrateur, unique survivant d'un massacre perpétré par les *einsatzgruppen*, ne reprend son récit qu'une fois que s'est tu le bruit des mitraillettes. Il ne décrira pas le massacre. Il n'évoquera que la qualité du silence qui règne après la tuerie. De même, dans *Le Temps des prodiges*² d'Aharon Appelfeld, le lecteur est confronté à une ellipse qui couvre non pas quelques heures mais plusieurs années, plus de dix ans sans doute. Le narrateur, enfant d'une famille juive assimilée interrompt son récit au moment où il est poussé avec sa mère dans un wagon de marchandises qui fait route vers le pire. Le récit reprend quand, adulte, il revient visiter son pays natal. Entre les deux blocs narratifs, sur une page blanche, s'inscrivent deux phrases : *Quand tout fut accompli. Des années plus tard.* Une formule laconique qui traduit le choix d'Appelfeld de ne pas évoquer le désastre frontalement, de ne le donner à appréhender que dans ses signes prémonitoires et dans ses traces. C'est aussi le choix que fait Yolande Zauberman, celui de l'ellipse qui signale ce qui dans l'écriture littéraire ou cinématographique fait silence, intimant au lecteur ou au spectateur de faire appel à un théâtre intérieur et à son propre savoir.

Les deux enfants reviennent au matin dans un village désert aux ruines encore fumantes où errent quelques rescapés hagards. Leur fugue enfantine en aura fait des survivants. Ivan, le plus âgé des deux, a alors pour Abraham un geste de compassion. Il met la main devant les yeux de l'enfant. Il a compris qu'il y a des images qu'il ne faut pas voir. Paradoxalement, tragiquement, Abraham et son compagnon auront la charge de la mémoire de ce monde qu'ils avaient voulu fuir. « Ils sont tous morts, c'est eux qui ne

1 Piotr Rawicz, *Le sang du ciel*, Gallimard, 1961.

2 Aharon Appelfeld, *Le temps des prodiges*, (1978) puis Belfond, 1985 pour la traduction française.

vous quitteront plus jamais », leur a dit le vieux *melamed*, debout et comme égaré dans le *heder* dévasté.

Aron et Rachel marchent vers la France, ils marchent vers la vie, mais aussi vers les dures leçons de l'exil. « À partir de maintenant, nous aurons toujours un accent », dit Rachel pressentant la souffrance qu'il y a à quitter sa langue maternelle. Le départ des deux jeunes gens et leur destination opèrent un raccord symbolique avec l'histoire de la cinéaste, instaurant quelque chose de l'ordre de la filiation entre eux, la réalisatrice et une partie des spectateurs.