

Le dibbouk de Michal Waszynski (1937) : entre la magie et le mysticisme

Katarzyna Lipinska

▶ **To cite this version:**

Katarzyna Lipinska. Le dibbouk de Michal Waszynski (1937) : entre la magie et le mysticisme. Editura MEGA. Magic and Witchcraft Historical, Anthropological and Artistic Perspectives, (dir. Ioan POP-CURȘEU, Valer Simion COSMA), , pp.219-233, 2020, 978-606-020-245-5. hal-03130784

HAL Id: hal-03130784
https://hal.science/hal-03130784

Submitted on 4 Apr 2021

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

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

Le dibbouk de Michal Waszynski (1937) : entre la magie et le mysticisme

KATARZYNA LIPINSKA[1]

ABSTRACT: *"Dybbuk" by Michal Waszynski (1937): between magic and mysticism*
Dybbuk, in the folklore of Hassidic Jews in Eastern Europe, is a spirit of a dead man who takes possession of the body of the person to whom he was attached in his lifetime. Michal Waszynski's *The Dybbuk*, released in Poland in 1937, set on stage this figure, based on the play by Sholem An-Ski, a Russian ethnographer, and on the expressionist aesthetics. Waszynski's film is a witness fiction that contains traces of the existence of Yiddish culture and the magical beliefs of Eastern European Jews before the Second World War, from which the legend of Dibbouk is originated. Our communication aims to question the images of magic and mysticism present in Waszynski's film to understand the self-representation of a disappeared world.

KEYWORDS: *The Dybbuk*, Hasidism, Kabbalah, Michal Waszynski, yiddish cinema, Anski

Dans les versions allemande et polonaise du film *Le Dibbouk* de Michal Waszynski tourné en langue yiddish, le carton servant de prologue annonce la présence d'éléments magiques. Il communique le message suivant : « Dans l'âme du peuple juif la croyance aux pouvoirs magiques et aux esprits invisibles est profondément enracinée. La kabbale[2] est l'expression de ces humeurs sombres. Cette œuvre est consacrée au fantastique rempli de miracles. La croyance en la migration des âmes prit ici un caractère particulier ». Ce prologue, qui n'est pas présent dans les versions du film sous-titrées en français et en anglais, annonce également la présence du Messager, un émissaire envoyé par l'au-delà pour veiller à l'accomplissement du destin. En revanche, la première image cinématographique de toutes les versions du film est un mouvement panoramique du haut vers le bas, d'un chandelier – la lumière vers la Torah – le verbe. Daria Mazur a remarqué dans ces éléments la symbolique de l'enseignement kabbalistique du *Livre de la Lumière*, selon lequel le Monde a été créé des lettres de l'alphabet hébreu et de la lumière (Mazur, p 54). L'ouverture suggère le marquage du récit par la mystique juive. Cette première image en mouvement n'est donc pas une simple description d'un livre qui s'ouvre et d'un chandelier qui s'allume. En association avec le prologue de la version allemande et polonaise, mais aussi avec un carton présent dans toutes

[1] Katarzyna Lipinska : Cimeos (université de Bourgogne), IRCAV (Paris 3), France. lipinska@hotmail.fr
[2] Plusieurs versions de ce terme en français sont possibles, nous allons utiliser celle proposée par Gershom Scholem dans son ouvrage *La kabbale*

les versions qui arrive après l'image du livre saint pour annoncer la possibilité de la migration des âmes, l'image cinématographique devient l'image pensante dans le sens de Gilles Deleuze (Deleuze, p 35). Elle est subordonnée « à des fonctions de la pensée »[3]. Quel sens l'analyse contextualisée de ces images pensantes peut donner à la présence des pouvoirs magiques, des esprits invisibles et du mysticisme annoncés dans l'ouverture du film?

Le Dibbouk et le folklore hassidique

Le Dibbouk de Michal Waszynski sort en Pologne le 29 septembre 1937 et reste à l'affiche pendant trois mois. Il est aujourd'hui considéré comme l'un de rares témoins de l'existence du cinéma en langue yiddish, vernaculaire, qui a disparu « au profit de l'hébreu »[4] (et en conséquence de la Shoah), ce qui a donné au cinéma israélien le statut du « principal représentant du cinéma juif »[5]. Sous-titré en polonais à l'époque de ses premières projections dans le plus grand cinéma de Varsovie, Sfinks, ce film a également attiré des spectateurs ne parlant pas le yiddish (Blumenfeld, p 94). Pour Daria Mazur cet intérêt pour *Le Dibbouk* est lié à sa thématique qui traite du « mysticisme réconfortant »[6] durant la période des nationalismes et de l'antisémitisme montants en Europe dans les années 1930. Natan Gross remarque que l'un des arguments de produire ce film par la société Feniks, projeté pour la première fois le 29 septembre 1937 au cinéma Sfinks[7], était la nostalgie de la pièce de théâtre *Le Dibbouk, ou entre deux mondes* de Shalom Anski[8] dont le film est l'adaptation. Ce lien avec le théâtre est renforcé par la mise en scène filmique qui emploie avec modestie la règle de 180° propre au cinéma, au profit de plans d'ensemble et à plusieurs personnages. Cette technique donne parfois l'impression de regarder du théâtre filmé, avec des zooms sur des situations qui se déroulent sur la même scène. La pièce d'Anski a été jouée pour la première fois le 9 décembre 1920 par la troupe de Vilna (théâtre yiddish), au théâtre Elizeum à Varsovie, un mois après la mort de son auteur (Gross, p 94). Abraham Morewski a interprété

[3] Gilles Deleuze, *Cinéma 2 : l'image-temps* (Paris : Les éditions du minuit, 1985), p 35
[4] Sabine Salhab, « Islam, judaïsme et cinéma. Interdits religieux, questionnements identitaires », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, Numéro spécial, 2012, p 18
[5] Sabine Salhab, p 18
[6] Daria Mazur, *Dybuk*, (Poznań : Wydawn. Naukowe UAM, 2007), p 19
[7] L'un des producteurs majeurs du cinéma en Pologne avant la seconde guerre mondiale. Créé en 1909 par Aleksander Hertz il possédait également le cinéma Sfinks à Varsovie et un studio filmique.
[8] Shloyme Zanvl Rappoport (1963-1920), dit Sholem Anski, ou Sh. Anski, était ethnographe, écrivain et journaliste russe né à Vitebsk (Biélorussie), connu pour ses engagements auprès des révolutionnaires socialistes russes. Il a il traduit l'*Internationale* en yiddish et a écrit *Le serment*, le texte de l'hymne du mouvement judéo-socialiste, le Bund.

le rôle de Tsadik (guide spirituel chez les Juifs hassidiques[9] d'Europe de l'Est) de Miropole dans la pièce en question et dans le film de Michal Waszynski. Le personnage de ce mystique, le médiateur entre le monde terrestre et le monde surnaturel, a été sans doute inspiré par des observations d'Anski lors de son expédition ethnographique entre 1912 et 1914[10] visant à étudier et documenter le folklore juif dans les régions de Podolie et de Volhynie, situées à l'époque en Pologne et en Ukraine (Goldberg, p 71-72). De nombreuses légendes et croyances juives hassidiques, dont les histoires des dibbouks, ont nourri l'écriture de la pièce de théâtre d'Anski entre 1914 -1915 (Goldberg, p 73). L'impact du mysticisme a renforcé, pour Anski, la signification de ces légendes dans le contexte de l'éclatement de la première guerre mondiale : « Je me trouvais là-bas dans un environnement mystique, qui le devint encore plus au cours des horribles persécutions … »[11].

Selon Gershom Scholem un dibbouk, dans la kabbale juive est « un esprit malin ou une âme perdue qui pénètre dans une personne vivante, s'attache à son âme, provoque des troubles mentaux, parle par sa bouche et manifeste une personnalité distincte et étrangère »[12]. Les dibbouks pénétraient dans les corps des personnes coupables de péchés et étaient des esprits de personnes décédées n'ayant pas trouvé le repos et devenues des démons (Scholem, p 529). Les sources juives notent des premières apparitions des cas de possessions par ces esprits des morts qui s'emparent des corps des vivants dès le début du XVIème siècle jusqu'au début du XXème siècle chez les Juifs séfarades et hassidiques (Bilu, p 349). Ces documents attestent qu'il s'agit d'esprits malfaisants, qui s'imposent à la victime en s'accaparant son âme et son corps. Le dibbouk pousse souvent son hôte à commettre des actes immoraux et modifie sa voix. Il a été également observé que la victime rentre dans une transe accompagnée par une série de convulsions, comme dans un cas de hystérie. Son identité est complétement effacée au profit de celle de l'esprit. La victime ignore qu'elle est possédée. Le rituel d'exorcisme est obligatoire pour chasser un dibbouk (Bilu, p 364). Cet acte de magie cérémoniale ne peut être réalisé que par un puissant Tsadik ou Rabbi.

[9] Le hassidisme a été fondé au XVIII siècle par le rabbin Baal Shem Tow et s'est répandu en Europe de l'Est. Cette orientation mystique et extatique du judaïsme vise rendre la Kabbale accessible à tous.

[10] Cette expédition était financée par la Société juive ethnographique et historique de Saint-Petersbourg. Anski a été accompagné par son neveu, le photographe Solomon Youdovine dont les photographies sont les témoignages rares de la vie des Juifs de la zone de résidence dans l'Empire russe, abolie en 1917 suite à la révolution bolchevique. Les croquis de Youdovine ont été repris par Chagall et d'autres artistes Juifs de l'Ecole artistique de Vitebsk. Voir : Olga Osadtschy, « Solomon Yudovin. An Archive of People and Places », in: id. et Josef Helfenstein (dir.), *Chagall. The Brakthrough Years 1911-1919*, (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2017), p 74- 93.

[11] Texte rédigé par Anski, cité par Sylvie Anne Goldberg, « Une valse du démon et de l'histoire », (*L'Homme*, 195-196 | 2010), p 73 – 74

[12] Gershom Scholem, *La kabbale. Une introduction* (1974 : Keter Publishing House Ltd, 1998 : Les éditions du Cerf, Paris : Gallimard, 2019), p 528

Le rituel magique d'exorcisme mis en scène dans le film *Le Dibbouk* de Michal Waszynski et dans la pièce d'Anski, ne ressemble pas à une bataille contre un démon suggérée par les textes précités. Plutôt que de parler d'un « esprit malin », le terme « âme perdue »[13] convient plus pour désigner le dibbouk du film de Waszynski. Déjà Anski dans son journal s'oppose à la connotation démoniaque du dibbouk de sa pièce de théâtre (Anski, 2016, p 113). Puisque dans la pièce d'Anski, comme dans le film de Waszynski, il s'agit d'un jeune et pieu étudiant de jeshiva, Chanan[14] qui devient un dibbouk par amour et accidentellement, pour s'unir avec celle qui lui a été promise, Léa. La victime du dibbouk, Léa, est « une honnête et pieuse demoiselle juive, craignant Dieu ». C'est ainsi que Sander présente à Tsadik sa fille possédée, plaidant pour son innocence dans cette affaire. Comment se fait-il que le cas de possession touche ces deux êtres purs ? La scène du début du film présente leurs pères, Sander et Nissan, dans leur jeunesse, en train de se jurer de marier leurs futurs enfants (dont la conception n'est pas encore certaine). Ils habitent loin l'un de l'autre. Nissan, le père de Chanan meurt, Sander se concentre sur sa vie, le serment tombe dans l'oubli. Chanan ignore l'existence de la promesse lorsqu'il arrive à Brynitz où il dine régulièrement chez Sander. Ce dernier, aveuglé par l'argent, trouve un riche fiancé pour sa fille. Il ignore que le cœur de Léa bat pour ce modeste étudiant du jeshiva qui prend des repas sous son toit. Désespéré, Chanan utilise la kabbale magique pour pouvoir récupérer sa bienaimée, mais il meurt foudroyé par la colère divine et revient en tant que dibbouk. Pourquoi doit-il mourir et revenir en tant qu'un dibbouk, alors que son intention poussée par son amour pur pour Léa semblait innocente ?

La magie plaidée coupable ?

La magie pratique est plutôt réprimandée dans le film de Waszynski. Henokh s'inquiète pour son ami Chanan qui pour pouvoir récupérer Léa essaye des formules de la kabbale magique pour créer de l'or. Il prononce des incantations dans un bain spirituel et s'inflige des mortifications. Henokh avertit son ami que se vouer à Satan est dangereux ce à quoi Chanan répond : « dans chaque péché il y a une part de sainteté », « Dieu a créé l'Ombre et du moment qu'il est une facette de Dieu, il doit avoir en lui de la sainteté ». Enfin, Chanan s'expose à la colère divine en chantant les paroles saintes du *Cantique des cantiques* pour

[13] Référence à la définition précitée de dibbouk par Gershom Scholem, p 528
[14] Nous avons choisi la traduction française des prénoms des personnages qui provient du livret fourni avec le DVD du film édité par Lobster Films en 2016.

exprimer une déclaration d'amour pour Léa. Or, selon le Zohar ce texte sacré exprime « une plénitude de désir »[15] de l'homme pour Dieu dont la « Splendeur ne se dévoile en rien, mais elle se tient dans la contemplation du cœur, car le cœur la connaît et la contemple… »[16]. Si l'erreur de Chanan est d'utiliser des formules magiques, les textes sacrés dans un but pratique et le nom de l'ange déchu, pourquoi ne meurt-il pas à ces moments précis ?

L'analyse de la scène de la mort de Chanan nous apportera d'autres éclaircissements concernant sa transformation en dibbouk. Cette scène commence avec l'arrivée de ce jeune étudiant de jeshiva à la synagogue. En voyant l'Arche Sainte (Aron Kodesh) ouverte, il se tourne en direction de la caméra, pour signaler qu'il interprète cela comme un message de l'au-delà. Le hors-champ derrière la caméra marque un espace de l'au-delà auquel s'adressent Chanan et Léa. Dans la scène finale, quand Léa marche vers la caméra qui s'éloigne au même temps, elle se dirige pour rejoindre l'âme de son amoureux qui a quitté son corps.

Dans la scène de la mort de Chanan, la caméra s'approche de lui, l'image se resserre sur son visage pour saisir son bouleversement provoqué par l'annonce des fiançailles de Léa avec un riche jeune homme. Ses yeux sont grands ouverts, fixent un point derrière la caméra, il parle vite, avec de l'excitation, comme s'il était obsédé par la recherche d'une solution immédiate. Le mariage de Léa étant prévu pour le lendemain, il compte, à voix haute, les rouleaux de la Torah et les additionne aux nombres correspondant aux lettres des prénoms Chanan et Léa. En espérant récupérer Léa, le jeune homme utilise les techniques de Gematria, « l'herméneutique se rapportant à l'interprétation de la Torah »[17] pour trouver un sens caché dans les prénoms des mortels. On peut le comparer à un magicien kabbaliste, pour qui, selon Moshé Idel « la connaissance du mécanisme supérieur n'est qu'un moyen pour des buts plus pratiques »[18]. En effet, le but de Chanan n'est pas celui d'un mystique qui contemplerait les textes sacrés pour s'approcher de Dieu, mais celui d'un homme qui utilise ces textes et techniques dans un but pratique pour s'unir avec une femme mortelle. Le regard de Chanan dirigé vers le haut, hors champ, suggère qu'il s'adresse à une présence surnaturelle en espérant qu'elle l'aide. Lorsqu'il découvre que le prénom Léa peut signifier : « pas de Dieu », il se pose la question à laquelle il répond par la suite : « de qui alors ? de Satan ! ». L'Arche qui paraît majestueuse, filmée en contre-plongée se ferme, ses rideaux viennent de la cacher. Ce plan montre que la parole de Chanan était dirigée vers la Torah et qu'il a offensé Dieu en

[15] *Le Zohar. Cantique des Cantiques,* traduit de l'araméen et de l'hébreu, annotation et introduction par Charles Mopsik, (Lagrasse : Editions Verdier, Collection *Les dix paroles*, 1999°, 61d-62a, p 58
[16] Zohar, 62a, p 60
[17] Gershom Scholem, *La kabbale. Une introduction*, p 511
[18] Moshé Idel, *La cabale. Nouvelles perspectives*, traduit de l'anglais par Charles Mopsik, (Paris : Les éditions du Cerf, 1998), p 402

prononçant le nom de Satan. Lorsqu'il s'aperçoit que Dieu ne veut pas l'aider dans son entreprise, il appelle Satan à l'aide.

Les plans où Chanan propose à Satan de lui offrir son intelligence, son corps et son âme en échange de Léa s'alternent avec ceux où les invités de Sander, s'extasient dans une danse joyeuse remerciant Dieu pour les fiançailles de Léa. Ces images de joie qui caractérise les Juifs hassidiques contrastent avec l'obsession gravée sur le visage du jeune étudiant de jeshiva. Chanan tombe mort au moment où il crie « Devant moi se révèle le Mystère du grand Nom de Dieu ! Je le vois. J'ai réussi une fois de plus ! ». Ces paroles font allusion à ses incantations et à ses mortifications précédentes. Le jeune homme est mort à ce moment précis et non pas avant car c'est à cet instant qu'il attire la colère divine sur lui en prétendant avoir trouvé le chemin pour approcher Dieu et connaître le mystère de son Nom. Ce n'est pas l'usage de la magie qui a provoqué sa chute, mais son ego. Or, dans le hassidisme, pour s'approcher de Dieu, il faut tout d'abord effacer son « Je » (Elinor, p 143). Dans le plan suivant le travelling avant nous conduit vers Sander qui danse encerclé par ses invités. Il s'agit de freylekhs[19], une danse traditionnelle chez les Juifs hassidiques où les hommes groupés en cercle avancent enlacés en levant les yeux vers le haut pour saluer Dieu. La caméra traverse le cercle pour se poser en face de Sander qui se trouve au milieu, comme si elle voulait designer un autre coupable de la mort de Chanan. Ce montage dialectique suggère l'existence de deux responsables à ce malheur.

Deux responsables

La responsabilité de Sander tient à la promesse rompue faite à son ami Nissan, le père de Chanan, de marier leurs enfants. Ce serment a été prononcé au début du film et bien avant que Léa et Chanan soient nés. Si le film se compose en majorité de plans d'ensemble et à plusieurs personnages, on peut remarquer quatre scènes composées du procédé champ/contre-champ qui créent un sens ensemble. Ces images marquent les points de pivot du récit sur les conséquences du serment oublié et confirment la responsabilité de Sander.

Le premier jeu champ/hors-champ apparaît dans la scène de la rencontre entre le riche Sander et le pauvre Chanan. Sander manque de renverser Chanan avec sa calèche, conduite par son employé. Le jeune étudiant de jeshiva marche sur la route en lisant un livre, avec

[19] James Hoberman, *Bridge of light. Yiddish film between two worlds,* (Philadelphia : Temple University Press, 1995), p 281

toutes ses affaires accrochées à un bâton qu'il tient dans une main. Les deux types d'aveuglement de ces deux personnages sont annoncés. Sander se précipite pour conclure une affaire et ne voit Chanan qu'au dernier moment, juste à temps pour arrêter la calèche. Chanan est absorbé par la lecture d'un livre et ne regarde pas son chemin. La caméra fait rentrer le Messager du monde surnaturel dans le champ de Chanan pour suggérer à Sander de déposer le jeune homme à Brynitz. Ceci lui évitera d'être en retard pour Shabbat. Le Messager commente la rencontre ainsi : « à présent tous se déroulera comme prévu », en rappelant le serment qui a été prononcé au début du film par Sander et Nissan. Cette apparition inattendue montre que l'au-delà veille à ce que la promesse soit tenue pour éviter l'irréversible. Le deuxième champ/contre-champ se déroule entre Sander et Léa, dans leur maison. A ce moment, après avoir entendu sa fille interpréter *Le Cantique des cantiques* que chantait à l'époque son ami Nissan, Sander devine en discutant avec sa fille, l'identité de Chanan. Ce garçon a chanté pour Léa *Le Cantique des cantiques* pour lui déclarer son amour, le chant que son père décédé Nissan avait pour l'habitude de chanter pour déclarer son amour mystique envers Dieu. Sander fait alors le lien entre Chanan et son ami Nissan qui chante à la demande de Tsadik Azriel *Le Cantique des cantiques* au début du film. Malgré cette découverte et le souvenir du serment qui lui revient, il maintient le mariage de sa fille en disant « c'est trop tard ». Sa responsabilité est engagée à ce moment-là. Le troisième jeu champ/contre-champ se déroule au cimetière, après la mort de Chanan et avant le mariage de Léa. A ce moment, le Messager apprend à Léa l'existence des dibbouks. Léa invite l'esprit de Chanan à son mariage, au titre de fiancé. Le quatrième jeu champ/contre-champ a lieu pendant la danse entre Léa et la Mort. Il annonce l'arrivée du dibbouk de Chanan qui apparaît en fondu enchainé à la place de la Mort. Les visages en gros plans qui se succèdent de ces deux amoureux mettent l'accent sur leurs regards et sourires retrouvés, Léa ne voit plus la mort en face d'elle, mais son bienaimé.

L'ensemble de ces images pensantes expose le problème de la promesse prononcée par les hommes, non tenue par ses initiateurs et saisit les conséquences qui en découlent. Il en désigne les responsables, aveuglés par leurs buts individuels, par leur ego. Pourtant, la magie et les incantations pratiquées par Chanan ne sont pas remises en cause en soi. Ces pratiques peuvent être autorisées par certaines orientations kabbalistiques de la religion juive comme l'a démontré Karl Erich Grozinger, elles peuvent notamment servir à créer un Golem[20]. Cependant, le but de créer un Golem est de s'approcher de Dieu. Dans le film de Waszynski,

[20] Karl Erich Grozinger, « Between Magic and Religion – Ashkenazi Hasidic Piety », in : Mysticism, magic and kabbalah in ashkenazi judaism, (Berlin/New York : Walter de Gruyter, 1995), p 28 - 43

c'est l'intention d'utiliser la magie dans un but pratique pour assouvir son ego et son désir et non pas pour créer un lien mystique avec Dieu recherché par la foi hassidique, que ses images pensantes visent.

Tsadik Azriel et le mysticisme

Dans *Le Dibbouk* (1937) les superstitions, la pratique de la magie pratique sont réprimandées, mais ne sont pas interdites. Quand le futur mari de Léa annonce à son enseignant qu'il a peur des autres, celui-ci utilise des formules pour enlever le mauvais œil. Le père du jeune homme en voyant la scène crie : « On ne récite pas de formules ici ! » et se met ensuite à raconter la nouvelle sur l'annulation du mariage qui semble plus importante. En revanche, se vouer à Satan est très mal perçu. Deux villageoises assises dans une ombre expressionniste commentent l'enterrement de Chanan : « Va te douter qu'il faisait le commerce avec la Mauvais. Que Dieu nous garde. Un type comme ça il faut l'enterrer derrière la clôture ». Lors de l'enterrement de Chanan, tout le monde craint de dire le kaddish pour lui.

Le film de Michal Waszynski met en scène également la magie cérémoniale et le mysticisme qui sont autorisées et intégrées dans la religion. Sander emmène sa fille Léa possédée par un dibbouk pour chez un mystique, le Tsadik Azriel de Miropole. Guidé par la lumière divine, il est en mesure de communiquer avec les morts et c'est lui qui découvre l'identité du dibbouk – Chanan. Le Tsadik Azriel de Miropole descend de la lignée de Baal Shem Tow (1698-1760), le rabbin qui est à l'origine de l'hassidisme au XVIII siècle, une orientation mystique du judaïsme basée sur la kabbale et née au sud-est de la Pologne, dans les anciennes régions géographiques appelées à l'époque Podolie et Volhynie (Elior, p 11). Baal Shem Tow pouvait guérir les malades et accomplir les miracles. Le hassidisme fondé sur l'enseignement de Baal Shem Tow est un mouvement égalitaire car l'accès au monde divin n'est pas réservé à l'élite, Dieu est présent dans chaque lieu et moment (Elior, p 147). L'expérience spirituelle se fait dans la joie mystico-extatique. Chacun peut s'élever à Dieu s'il est prêt à abandonner son « je » pour s'unir avec le Tout Puissant *dewekut* (Elior, p 13) en abandonnant l'expérience du monde matériel grâce à la pratique de la contemplation des lettres et des pensées, de l'ascèse et de l'amour mystique et inconditionnel (Elior, p 149). Pour s'approcher de Dieu il faut créer un lien spirituel avec Tsadik, le médiateur entre Dieu et les disciples, un canal entre le monde matériel et l'infini. Les communautés hassidiques sont

centrées autour d'un Tsadik, qui est aussi un intermédiaire entre les morts et les vivants, un sage qui peut guérir les êtres vivants et morts, qui accompagne dans le processus de la purification des âmes (Elior, p 160-189).

Dans le film de Michal Waszynski, le Tsadik Azriel de Miropole sait guérir les âmes et les corps. Il a réuni autour de lui une communauté, des disciples et les gens viennent le voir pour être entendus. Il utilise la magie uniquement dans le but d'aider ses frères humains à s'approcher de Dieu, comme dans le cas du rituel magique de l'exorcisme du dibbouk de Chanan, où il s'agit également de purifier son âme en peine. Tsadik Azriel utilise la magie une fois qu'il a compris qui était le dibbouk et lorsque les moyens de persuasion de quitter le corps de Léa n'ont pas été efficaces. Il semble comprendre la psychologie des âmes perdues: « les âmes humaines dans de grandes peines et douleurs, au travers de nombreuses réincarnations, comme l'enfant vers le sein de sa mère, sont attirées vers les Hauteurs, vers leur source, le Trône de Gloire. Or, il arrive que lorsqu'une âme gravit des degrés très élevés, elle tombe, sous l'emprise du démon, elle devient pervertie et tombe ». C'est pourquoi il exprime de la compassion envers l'âme perdue de Chanan.

Comme le remarque Ira Konigsberg, il ne s'agit pas de chasser un mal qui menace le bien, comme dans *l'Exorciste* (1973) de Wiliam Friedkin, mais de purifier une âme qui s'est perdue entre les deux mondes et de l'aider à retrouver le chemin qui mène vers Dieu (Konigsberg, p 30). Ce que compte faire le Tsadik Azriel. D'abord, il échoue lors de l'interrogatoire du dibbouk qui ne veut pas quitter le corps de Léa, ensuite il perd le procès rabbinique contre cet esprit résistant, et enfin il procède à l'excommunion du dibbouk de Chanan de la communauté d'Israël en prononçant l'anathème pour le chasser du corps de Léa. Ensuite il enlève l'anathème pour que cette âme puisse retrouver son chemin vers Dieu. Pour terminer le rituel, le Tsadik dessine le cercle de protection magique que Léa ne doit pas franchir. En entendant la voix de l'âme de Chanan elle sort du cercle pour s'unir à jamais avec son bienaimé. Ira Konigsberg évoque les rites de la kabbale pour unifier Dieu et le peuple d'Israël par l'unification des divinités males et femelles, *Yihudim*. On utilisait le *Yihudim* qui représente l'union sacrée pour exorciser le dibbouk (Konigsberg, p 35). Comme l'observe Ira Konigsberg *Yihudim* n'a pas été utilisé pour chasser l'esprit de Chanan. Cette observation confirme que le dibbouk de Chanan n'était pas un esprit malsain. Elle laisse aussi l'interprétation de cette dernière scène libre. Peut-être que les efforts de Chanan et de Léa les ont finalement conduit à trouver le chemin vers l'union sacrée, en réalisant l'union (de leurs âmes) d'un homme et d'une femme.

Le Dibbouk – la magie filmique de la culture yiddish

« J'ai oublié qui je suis, seulement à travers tes pensées je peux me souvenir » - voici comment Chanan avertit Léa qu'il est en train de disparaître, après avoir été chassé de son corps. Hanna Krall, auteure d'une nouvelle sur un Américain, vivant en harmonie avec le dibbouk de son frère mort dans un ghetto durant la deuxième guerre mondiale, considère qu'une nation entière peut posséder son dibbouk : « aujourd'hui nous savons qu'il ne faut pas chasser le dibbouk, il est notre mémoire »[21]. Si le dibbouk est notre mémoire, nous pouvons avancer, qu'analogiquement *Le Dibbouk* de Michal Waszynski, grâce à la magie permise par le cinéma, fait revivre pendant le temps de la diffusion du film la culture yiddish d'avant le Holocauste. Cette mémoire magique est une trace d'une autoreprésentation esthétique de ce monde disparu qui vit encore à travers :

- la musique et la danse

Parmi les danses présentes dans le film, la danse macabre entre Léa et la Mort est la plus marquante. Cette danse expressionniste articulée avec les vrais gestes des danses folkloriques hassidiques a été chorégraphiée par Judith Berg. La Mort semble hypnotiser Léa. Une deuxième danse marquante est celle des mendiants. Judith Berg semble reproduire la chorégraphie expressionniste de Vakhtangov pour la pièce de théâtre jouée par le Théâtre Habima. En lisant l'article de Giora Manor sur cette représentation, on retrouve dans le film de Waszynski les mêmes mouvements des animaux associés aux mendiants et la même impression d'un sabbat de sorcières caricaturées[22]. Hoberman compare les personnages de cette danse aux personnages misérables de l'enfer de Bruegel (Hoberman, p 283). La danse entre la fiancée et les femmes insistantes qui veulent toucher la vierge car cela porte bonheur, c'est un autre élément magique.

Toutes ces danses soulignent la différence entre les riches et les pauvres dans un shtetl[23]. Les danses des pauvres s'alternent avec celles des riches. Tandis que les pauvres bougent maladroitement, les danses des riches sont plus harmonieuses. Les danses

[21] Entretien avec Hanna Krall et Krzysztof Warlikowski, « Bez dybuków będziemy gorsi i głupsi », *Rzeczpospolita*, 4 octobre 2003, numéro 232

[22] Voir : Giora Manor, Extending the Traditional Wedding Dance: "Inbal's Yemenite Wedding" and the Beggars'Dance in Habimah's "The Dybbuk", *Dance Research Journal*, Vol. 17/18, (Autumn, 1985 -Spring, 1986), p 74

[23] Les shetls étaient des bourgades, des hameaux juifs en Europe de l'Est qui existait jusqu'à la deuxième guerre mondiale. Anski lors de son expédition a étudié 17 shtetls de Podolie et de Volhynie.

traditionnelles[24] devant les fiancés, des hommes dans une pièce et des femmes de leur côté, la veille de leur mariage, associées à la musique composée par Henoch Kon, rappellent l'atmosphère des shtetls. La mémoire des shtetls est également évoquée par les notes des violons et du klezmer. La danse et la musique envoûtantes, font ressentir le pouls de ce monde disparu. Henoch Kon a coopéré avec Gerszon Sirota, le premier cantor de la Grande Synagogue de Varsovie, qui interprète du *Cantique des cantiques* dans le film.

- la scénographie et les costumes

La scénographie expressionniste du sthetl a été conçue par Jacek Rotmil et Norris. D'abord, le shtetl de Kazimierz Dolny où le film a été tourné (Goldman, p 87) ressemble à un cimetière au milieu duquel se trouve la sainte tombe des amoureux assassinés par des cosaques en 1648[25]. Elle rappelle les pogroms des Juifs de Chmielnicki, les persécutions des Juifs russes de l'époque d'Anski et résonne avec la situation de la Pologne des années 1930.

Au cimetière les tombes et les arbres sont déformés, une ombre noire couvre la tombe de Chanan, tandis que les autres tombes reflètent la lumière. Le fort contraste entre le noir et le blanc renvoie à la mise en scène de la pièce de théâtre « Dibbouk » par Eyvgeney Vakhtangov du Théâtre Habima de Moscou. Selon Daria Mazur, ce spectacle a pu être vu à Varsovie en 1926, lors de la tournée mondiale du Théâtre Habima qui a dû quitter l'Union Soviétique pour s'installer définitivement en Palestine en 1928 (Fishman, p 43). La scénographie reproduit l'architecture d'un shtetl avec une place centrale et la synagogue au milieu, le cimetière se trouvait à proximité[26]. On peut aussi se projeter dans l'intérieur du yeshiva et des maisons, s'imaginer à quoi ressemblaient les costumes traditionnels et religieux lors des cérémonies.

- la reproduction des fêtes religieuses

L'action du film se déroule dans le contexte des fêtes religieuses juives, ce qui suggère que les personnages agissent en étant animés par une cause métaphysique. Les deux pères font leur serment à Hochaana Rabba, le septième et dernier jour de la fête juive de Souccot.

[24] James Hoberman a identifié trois danses traditionnelles hassidiques présentes dans le film : freylekhs, patshtants, toytntants, Voir : *Bridge of light*, p 281

[25] Selon Rachel Elinor, le hassidisme était une réaction au vide spirituel laissé par les pogroms des Juifs par les cosaques de Chmielnicki, voir : *Mistyczne zrodla chasydyzmu*, p 14

[26] Pour une lecture complète sur les shtetls, voir l'ouvrage suivant : Sabor, Agnieszka, *Sztetl. Śladami żydowskich miasteczek,* (Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2005)

Léa et Chanan se rencontrent le jour du sabbat, un jour saint symbolisant l'unité et l'harmonie où les forces du mal n'ont aucun pouvoir sur le monde. A ce moment même, selon le Zohar, l'œuvre maîtresse de la kabbale, les éléments divins féminin et le masculin fusionnent (Starobinski-Safran, p 147-148). Tout comme les deux amoureux dans scène finale.

Conclusion

Le Dibbouk de Michal Waszynski met en scène des images pensantes deleuziennes qui composent une autoreprésentation du mysticisme et de la magie des Juifs hassidiques d'avant l'Holocauste. L'analyse filmique a montré une catégorisation des actes magiques et le degré de leur acceptation en fonction de l'intention de celui qui les réalise. Ces images expriment un besoin du contact avec le sacrum dans un contexte de persécutions et de menace de la fin de tout. Daria Mazur voit « Le Dibbouk » comme une trace de l'intérêt porté pour les doctrines mystiques lors des périodes de pogroms[27]. La représentation de la magie, du mysticisme et de la figure du dibbouk nous rappelle l'existence d'un monde disparu, de ses traditions, de ses coutumes et de ses croyances. La magie qui s'exprime à travers ce film est aussi celle d'avoir éternisé, durant une période difficile, le travail des artistes du théâtre et du cinéma yiddish, emportés pour la plupart par la Shoah. La mémoire de ce monde disparu a été préservée grâce au travail de conservation des copies de ce film, considéré comme l'un des films les plus importants du corpus du cinéma yiddish d'avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale.

[27] Daria Mazur, *Dybuk*, (Poznań : Wydawn. Naukowe UAM, 2007), p 18-19

BIBLIOGRAPHIE

ANSKI Shalom. *1915 Diary of S. A. An-sky: A Russian Jewish Writer at the Eastern Front*, traduit du yiddish par Polly Zavadivker, Indiana University Press, 2016
BILU Yoram. « Dybbuk and Maggid: Two Cultural Patterns of Altered Consciousness in Judaism », *AJS Review*, Vol. 21, No. 2 (1996), pp. 341-366
BLUMENFELD Samuel. *L'homme qui voulait être prince. Les vies imaginaires de Michał Waszyński*, Paris : Editions Grasset & Fasquelle, 2006
DELEUZE Gilles. *Cinéma 2 : l'image-temps*, Paris : Les éditions du minuit, 1985
ELIOR Rachel. *Mistyczne źródła chasydyzmu*, Kraków/Budapeszt : Wydawnictwo Austeria, 2009
FISHMAN Pearl, Vakhtangov's "The Dybbuk", *The Drama Review: TDR*, Vol. 24, No. 3, Jewish Theatre Issue (Sep., 1980), pp. 43-58
GOLDBERG Sylvie A. « Une valse du démon et de l'histoire », *L'Homme*, 195-196 | 2010, p 51-81
GOLDMAN Eric A. *Visions, images and dreams. Yiddish film – past & present*, New Jersey : Holmes & Meier Publishers, 2010
GROSS Natan. *Film żydowski* w *Polsce*, Kraków : Rabid, 2002
GROZINGER Karl Erich. « Between Magic and Religion – Ashkenazi Hasidic Piety », in : Mysticism, magic and kabbalah in ashkenazi judaism, Berlin/New York : Walter de Gruyter, 1995, pp 28 – 43
HOBERMAN James. *Bridge of light. Yiddish film between two worlds*, Philadelphia : Temple University Press, 1995
IDEL Moshé. *La cabale. Nouvelles perspectives*, traduit de l'anglais par Charles Mopsik, Paris : Les éditions du Cerf, 1998
KONIGSBERG Ira. « The Only 'I' in the World": Religion, Psychoanalysis, and "The Dybbuk », *Cinema Journal*, Vol. 36, No. 4 (Summer, 1997), pp 22-42
MANOR Giora. « Extending the Traditional Wedding Dance: *Inbal's Yemenite Wedding* and the Beggars' Dance in Habimah's *The Dybbuk* », *Dance Research Journal*, Vol. 17/18, Vol. 17, no. 2 - Vol. 18, no. 1 (Autumn, 1985 -Spring, 1986), pp 71-75
MAZUR Daria. *Dybuk*, Poznań : Wydawn. Naukowe UAM, 2007
SABOR Agnieszka, *Sztetl. Śladami żydowskich miasteczek,* Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2005
SCHOLEM Gershom, *La kabbale. Une introduction* [1974 : Keter Publishing House Ltd, 1998 : Les éditions du Cerf], Paris : Gallimard, 2019
STAROBINSKI-SAFRAN Esther. « La *Chekhina*, figure du féminin », *Pardès*, vol. 43, no. 2, 2007, pp. 141-149
LE ZOHAR. Cantique des Cantiques, traduit de l'araméen et de l'hébreu, annotation et introduction par Charles Mopsik, Lagrasse : Editions Verdier, Collection *Les dix paroles*, 1999