
« Au soleil et dans la joie ». Voyage dans l'éden bundiste

Ania Szczepanska



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/1271>

DOI : [10.4000/tsafon.1271](https://doi.org/10.4000/tsafon.1271)

ISSN : 2609-6420

Éditeur

Association Jean-Marie Delmaire

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2018

Pagination : 69-96

ISSN : 1149-6630

Référence électronique

Ania Szczepanska, « « Au soleil et dans la joie ». Voyage dans l'éden bundiste », *Tsafon* [En ligne], 76 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 14 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tsafon/1271> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tsafon.1271>

« Au soleil et dans la joie » Voyage dans l'éden bundiste

Ania Szczepanska*

Dans le roman *La Haridelle*, écrit par Mendele Moykher-Sforim en 1873, Isrolik rêve de quitter son *shtetl* natal : « Si je deviens docteur, devant moi, s'ouvrira un monde, je deviendrai *un homme* ! » Le jeune héros est persuadé que seule l'étude lui permettra de s'arracher à sa condition de juif opprimé, d'échapper à cet « espace confiné », de se « mouvoir libre comme l'air par le vaste monde »¹. Mais Isrolik est terrifié à l'idée d'échouer :

Je resterai un petit juif déchu et abattu. Je resterai humilié et déconsidéré, à mener une vie de chien, à souffrir de chacun en ce monde, comme tous les autres Juifailleurs, outrages et avanies. Je resterai un *luftmensch*, un homme en l'air, une énergie sans matière, c'est-à-dire capable de sentir en moi la force d'accomplir de grandes choses, mais sans aucune possibilité d'accomplir cette force.²

À l'image des tableaux de Chagall peints à Vitebsk après la révolution bolchévique, le *luftmensch* s'élève dans le ciel, porté par ses grandes illusions et ses vaines chimères, sans parvenir à s'éloigner de son *shtetl* natal. Pour vaincre ces « sempiternelles ruminations »³ et cette

* Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

« W słońcu i radości » / « Au soleil et dans la joie », livret édité par le sanatorium Medem, Warszawa, Zarząd Sanatorjum dla Dzieci im. Wł. Medema, 1933.

¹ Mendele Moykher-Sforim, *La Haridelle*, Paris, Bibliothèque Medem, 2008, traduit par Batia Baum, p. 69. « Mendele » est le pseudonyme de Sholem Yankev Abramovitch (1836-1917).

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

humeur noire proche de la folie, sa *yiddishe mame* consulte les docteurs, qui proposent le remède suivant : « aller sans faute, dès la belle saison, faire de longues promenades au grand air, respirer l'air pur hors de la ville et un peu moins cogiter »⁴. Ainsi, c'est par une scène d'inspiration rousseauiste que s'ouvre le magistral roman d'apprentissage de Mendele. L'expérience sensible du monde naturel devient une planche de salut pour l'être égaré. Le pur esprit « sans chair, sans membres »⁵ entend l'appel à la vie au contact de la nature. Loin d'une certaine tradition hébraïque qui la voit comme une force distrayante éloignant les hommes de la prière et de l'étude du Talmud⁶, la nature apparaît chez Mendele comme une source de renouveau et d'espoir.

Dans ce roman fondateur de la littérature yiddish, la nature est également le lieu d'une expérience humaniste. C'est dans ce cadre idyllique, éloigné de la misère urbaine, que le jeune héros s'éveille à une nouvelle compréhension du monde et des êtres. Ayant surpris un groupe de vauriens attaquant une « maigre haridelle efflanquée », Isrolik, plein d'empathie, prend la défense du pauvre animal roué de coups. La haridelle – qui rappelle le sort des minorités opprimées dans la Russie tsariste – se met à lui tenir un langage humain. La littérature yiddish qui se déploie à la fin du XIX^e siècle, destinée à un lectorat en majorité citadin, est animée de cette sensibilité caractéristique du pré-romantisme qui voit dans la nature le lieu d'une élévation de l'âme, d'une idylle individuelle et collective où l'harmonie et la compréhension mutuelle succéderaient à la misère et à la violence urbaines.

Misère et splendeurs de la judaïcité polonaise

Cette sensibilité qui trouve à s'exprimer en littérature rejoint les préoccupations sociétales à la sortie de la Première Guerre mondiale dans un contexte de renaissance nationale et de nouvelle politique sanitaire : le jeune État polonais fait du soin et de l'hygiène une cause nationale afin de réparer des corps meurtris par les combats. Le citoyen est désormais

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁶ Cf. *Pirkei avot, Chapitre 3, Mishna 7* : « Celui qui va en chemin en répétant son étude et qui s'interrompt pour dire : Le bel arbre que voici ! ou : quel beau labour ! l'Écriture le lui compte comme s'il avait fauté en son âme ». Pour l'édition française, voir *Commentaires du Traité des pères – Pirqué avot*, trad. Eric Smilevitch, Paris, Verdier, 2010.

perçu comme un « potentiel de défense militaire du pays »⁷. Une régénérescence du corps et de l'âme est nécessaire. Elle s'incarne dans les projets pédagogiques, urbanistiques et sanitaires qui se multiplient pendant l'entre-deux-guerres dans toute l'Europe et qui sont particulièrement développés en Pologne. Les populations juives sont d'autant plus concernées par ces évolutions de société qu'elles sortent très marquées par le conflit mondial. Elles ont en effet subi une paupérisation et une exploitation dénoncées pendant la guerre par les organisations juives établies à l'Ouest⁸.

À la fin de la guerre, la Pologne compte près de 3,5 millions de juifs. Cette communauté est « fractionnée, divisée politiquement, culturellement et linguistiquement »⁹. Ses origines géographiques sont diverses et elle s'urbanise à grande vitesse : un juif sur quatre habite dans l'une des cinq plus grandes villes polonaises. Le centre névralgique de cette nouvelle judaïcité polonaise est Varsovie, où se concentrent la vie politique juive, la presse en langue yiddish et polonaise, et plus largement la vie littéraire et théâtrale, ainsi que les prémices d'une vie cinématographique.

La situation de la communauté juive polonaise de l'entre-deux-guerres est paradoxale. Comme le montrent brillamment les travaux de Samuel Kassow, elle est certes « en proie à de grandes difficultés, mais elle n'est pas démoralisée »¹⁰. D'où sa préconisation de ne pas étudier l'histoire de la judaïcité polonaise de cette période à travers le prisme de la Shoah, en cherchant dans les difficultés des années 1930 les prémices d'une catastrophe à venir. Kassow introduit sa réflexion sur le *shtetl* de l'entre-deux-guerres par l'analyse du sénateur Ojciasz Thon publiée en 1932 dans son ouvrage *The Jews in Reborn Poland* [Les Juifs dans la Pologne reconstituée]¹¹. Il rappelle la force culturelle des juifs polonais, sans pour autant nier leurs difficultés économiques et politiques : « La

⁷ Anna Syka, « Pływajmy ! Sport wodny w dwudziestoleciu międzywojennym na przykładzie wybranych realizacji architektonicznych », dans Joanna Kordjak (dir.), *Szklane domy, Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918. / Glass houses. Visions and practices of social modernization after 1918*, Warszawa, Zachęta - National Gallery of Art, 2018.

⁸ Konrad Zielinski, « The Shtetl in Poland, 1914-1918 », dans Steven T. Katz (dir.), *The Shtetl, New Evaluations*, New York, New York University, 2007, p. 102-120.

⁹ Samuel Kassow, « The Shtetl in Interwar Poland », dans Steven T. Katz (dir.), *The Shtetl, op. cit.*, p. 121-139. Ici, p. 121.

¹⁰ *Ibid.*, p. 122.

¹¹ Ignacy Schiper, A. Tartakower, Aleks. Hafftek (dir.), *Żydzi w Polsce odrodzonej. Działalność społeczna, gospodarcza, oświatowa i kulturalna*, Warszawa, 1932-1933, Introduction d'Ozjasz Thon, p. 7-18.

communauté juive américaine était plus riche, la communauté juive soviétique avait plus de perspectives dans les domaines de l'éducation et de la mobilité sociale, mais seule la communauté juive polonaise possédait la fierté nationale et les ressources culturelles pour guider le peuple juif »¹². La pauvreté et les difficultés quotidiennes cohabitent avec un espoir lié à l'amélioration des conditions de vie par l'instruction, l'intégration et l'ascension sociale, voire, pour certains, le départ vers la Palestine ou les États-Unis. La projection dans l'avenir nourrit des débats politiques et idéologiques virulents entre socialistes, communistes, sionistes et bundistes. C'est dans ce mélange paradoxal de fragilité économique et de dynamisme politique et culturel que vont émerger en Pologne des institutions-modèles, véritables laboratoires de pensée appliquée où se construisent des micro-modèles de société, capables de forger un Nouveau monde possible.

Illusions retrouvées

Le sanatorium Medem est l'une de ces institutions médicales et éducatives. Fondé en 1926, il est situé à une vingtaine de kilomètres au sud-est de Varsovie, à Miedzeszyn, dans une vaste forêt de pins à l'air pur et au sol sablonneux. Attaché à l'Union des écoles juives, il porte le nom de Vladimir Medem, l'un des leaders pionniers et charismatiques du Bund, mouvement socialiste juif fondé à Vilnius en 1897. Le sanatorium Medem accueille des enfants juifs de 6 à 16 ans, issus à 80 % de familles pauvres – ouvriers, petits artisans ou employés – et à 20 % de l'intelligentsia (médecins, gens de lettres, artistes...) pour lesquels un « séjour de plusieurs mois à l'air frais est une nécessité »¹³. Le but des séjours au sanatorium est avant tout de prévenir le risque de tuberculose par une vie saine, débarrassée de la pollution urbaine, et grâce aux soins d'une équipe médicale qualifiée¹⁴. Il est aussi le lieu d'application de

¹² *Ibid.*, p. 121 : « American Jewry was richer, Soviet Jewry had more prospects for education and social mobility, but only Polish Jewry possessed the national pride and the cultural resources to guide the Jewish people ».

¹³ « W słońcu i radości » / « Au soleil et dans la joie », livret édité par le sanatorium Medem, Warszawa, Zarząd Sanatorjum dla Dzieci im. Wł. Medema, 1933. Sur le sanatorium Medem, voir : Jack Jacobs, *Bundist Counterculture in Interwar Poland*, Syracuse University Press, Syracuse, 2009, p. 62-82.

¹⁴ Dans les premières pages du livret de présentation « Au soleil et dans la joie », des statistiques rappellent qu'à Varsovie, sur 100 000 enfants auscultés, 60 % sont soit malades de la tuberculose soit susceptibles de contracter la maladie du fait de la

nouvelles méthodes d'éducation, fondées sur l'autonomie de l'enfant et la construction d'une communauté auto-gérée. Son caractère pionnier est loué dans la presse internationale par les éducateurs de toute l'Europe¹⁵. Le pédagogue suisse Adolphe Ferrière, fondateur de la Ligue internationale de l'éducation nouvelle¹⁶, venu en Pologne en 1929 sur invitation du ministre de l'Éducation, en parle comme du « paradis des enfants »¹⁷. Il loue « l'atmosphère idéale » qui y règne et exprime le souhait que ce genre d'institution « existe dans tous les pays ». Lors du 5^e anniversaire du sanatorium, en 1931, la presse spécialisée titre : « L'institution médicale et pédagogique que l'Europe va nous envier ! »¹⁸.

Malgré son succès, l'institution-modèle subit de plein fouet les conséquences du durcissement politique en Pologne. Dès 1935, les dérives autoritaires du gouvernement polonais Sanacja touchent directement les minorités et tout particulièrement la minorité juive¹⁹. Faute de reconduction des subventions étatiques, la survie du sanatorium Medem est menacée²⁰. Pour continuer à nourrir, soigner et éduquer ses jeunes patients, le directeur Shloyme Gilinski fait appel à Aleksander Ford, l'un des cinéastes polonais juifs les plus prometteurs de sa génération. Il lui demande de réaliser un film pour promouvoir son institution et mobiliser les réseaux bundistes de par le monde, principalement aux États-Unis. Le but du film est de récolter les fonds nécessaires au fonctionnement du sanatorium et de valoriser le modèle médical et pédagogique mis en place depuis 10 ans²¹. Pour cette commande, Ford s'entoure de Wanda Wasilewska, écrivaine et militante

malnutrition et de l'insalubrité. « Ce pourcentage est encore plus grand dans le cas des enfants juifs » précise le livret p. 4.

¹⁵ Archives YIVO 403-407. Ces archives contiennent notamment une intéressante revue de presse polonaise concernant le sanatorium Medem.

¹⁶ Créé en 1921, la Ligue internationale de l'éducation nouvelle, regroupe des pédagogues comme Maria Montessori et Béatrice Ensor. Voir le film documentaire de Joanna Grudzinska, *Révolution école (1918-1939)*, Les films du Poisson, 2016.

¹⁷ *Nasz Przegląd*, « Prof. Adolf Ferriere o nowoczesnym wychowaniu », numéro du 30 novembre 1929, pour cette citation et les suivantes. Lors de cette invitation, Adolphe Ferrière visite un certain nombre d'institutions à Varsovie, Cracovie et Łódź. C'est à son épouse et collaboratrice qu'il revient de visiter l'orphelinat du Docteur Korczak.

¹⁸ *Nasz Przegląd*, numéro du 22 mai 1931.

¹⁹ Georges Mink, *La Pologne au cœur de l'Europe*, Paris, Buchet Chastel, 2015, p. 129-146.

²⁰ Magdalena Kozłowska, « (Nie) urzeczywistwiona utopia », *Midrasz*, listopad-grudzień, 2015.

²¹ Le projet est rédigé à l'aide de Szlojme Mendelsohn, militant du Bund, et Chaim Kazdan, directeur du CISZO (Centralna Żydowska Organizacja Szkolna). Voir Roman Włodek, « Dokąd prowadzi droga Młodych », *Midrasz*, listopad-grudzień 2015.

engagée au PPS (Parti Socialiste Polonais), de l'écrivain Jakub Pat et de l'opérateur Stanisław Lipiński. Le tournage commence à l'été 1935.

Kino : rejet et fascination

En choisissant d'utiliser le cinéma comme outil de promotion, le directeur Szlojme Gilinski est à la fois de son temps et en avance sur ses concitoyens. Ces derniers consomment en effet ce que la jeune industrie cinématographique privée leur propose : un cinéma de divertissement « à paillettes », mélodramatique, défendant des valeurs essentiellement bourgeoises et socialement très conformistes. Gilinski y voit un autre potentiel et fait preuve d'audace en décidant d'investir, à une période où le sanatorium manque cruellement d'argent, dans l'achat onéreux de pellicules et l'engagement d'une petite équipe de jeunes professionnels du cinéma. Son idée de faire appel à l'art le plus moderne de son époque marque également une rupture très nette avec le monde juif traditionnel. Dans une passionnante enquête menée en 1933, le journaliste et photoreporter Aleksander Minorski avait publié plusieurs échanges avec des juifs religieux dans une école traditionnelle de Pologne, à propos du cinéma. Le commentaire de l'un donne le ton : « Je n'y suis pas allé, je n'irai pas, je ne veux pas y aller. Mon père n'y allait pas, mes enfants n'y vont pas, et même si l'on me donne 25 zlotys, je n'irai pas »²².

En sortant de l'école talmudique qui lui sert de terrain de recherche, le journaliste échange avec un juif orthodoxe plus loquace dont le discours révèle un mélange de méfiance et d'hostilité :

Je n'y vais pas. Trois raisons à cela. Premièrement, la salle : des femmes et des hommes ensemble. S'il y avait une séparation, j'irais peut-être. Deuxièmement, ils montrent dans les films des hommes et des femmes, des femmes et des hommes, là aussi, ce n'est pas pour nous. Troisièmement – et là il leva les mains vers le ciel – ils jouent le samedi !

Ces sentiments ne sont cependant pas partagés par l'ensemble de la communauté juive. En témoigne la vitalité d'un cinéma en langue yiddish bien développé dans les années 1920 et qui connaîtra son âge d'or dans les années 1930 avec *Yidl mitn Fidl* [Yidl et son violon] de Joseph Green (1936) ou encore *Le Dibbouk* (1938) de Michał

²² Aleksander Minorski, « Mase i kino », *Nowe pismo*, n°46-27, 50-52, 1933. Publié par Lukasz Biskupski, *Kinofilia zaangażowana*, Łódź, Przypis, 2017.

Waszyński²³. Juif assimilé, le directeur du sanatorium Medem appartient plutôt à cette génération de spectateurs enthousiastes pour qui la mixité des salles obscures (qui constitue une enfreinte de la séparation des sexes ou *mekhitsa*) et leur ouverture le shabbat ne constituent nullement un obstacle à leur fréquentation. Szlojme Gilinski a par ailleurs plusieurs bonnes raisons de s'intéresser au 7^{ème} art en tant que directeur d'une institution financièrement en crise. D'abord, il vise clairement des mécènes étrangers, de nationalités et de langues diverses, sympathisants du Bund. Par ailleurs, il est conscient de la puissance émotionnelle et de la force d'incarnation des images, a priori plus efficaces que les demandes d'aides formulées jusqu'à présent par écrit à l'attention de l'étranger. Dans sa stratégie de communication, il anticipe sans doute une certaine nostalgie des juifs polonais exilés à l'égard d'un monde qu'ils ont été contraints d'abandonner. À la même époque, certains juifs américains reviennent en effet dans leur *shtetl* natal. Ils profitent de ces courts séjours pour photographier et parfois filmer, avec les premières caméras pour amateur, leurs familles restées en Pologne. Ces dernières posent devant leur perron ou dans la rue, esquissent un sourire gêné ou tendent la main vers leurs neveux, sœurs, fils, partis à la recherche d'une vie meilleure, à des centaines de kilomètres de « *Polin* »²⁴.

Filmer le sanatorium en 1936, c'est permettre à ceux qui sont partis de se remémorer l'existence d'un monde qui fut le leur, avec ses paysages de forêts et sa lumière d'été si crue. C'est aussi leur montrer que ce monde continue d'exister à travers les générations qui se sont succédé après leur départ, et leur proposer une vision apaisée de la Pologne, sous la forme d'une idylle collective et champêtre. Il faut donc filmer ces enfants pour convaincre les juifs de Paris et de New York que le Bund travaille à rendre ce monde meilleur, y compris en Pologne. Le film doit réveiller leurs souvenirs passés, réouvrir les cicatrices de leur exil, et réanimer l'espoir d'un avenir meilleur, possible sur leur terre natale. En 1936, les corps de ces enfants joyeux et en bonne santé incarnent encore la revanche politique que le Bund propose aux juifs persécutés et éparpillés de par le monde.

²³ Voir, entre autres ouvrages, Jim Hoberman, *Bridge of Light – Yiddish Films between Two Worlds*, Philadelphia, Temple, 1995.

²⁴ Ces images d'un cinéma amateur ont été remontées dans le film documentaire *Polin* de Jolanta Dylewska (2008). « *Po-lin* » (« Ici tu reposeras ») est le nom hébraïque pour désigner la Pologne. Il a été choisi comme emblème par le nouveau musée d'histoire des juifs polonais, inauguré à Varsovie en 2013. Voir Nicolas Weill, « Un musée juif dans l'ancien ghetto de Varsovie », *Le Monde*, 31 octobre 2014.

Mojsze et Aleksander

La dimension émotionnelle et internationale du film à venir est confirmée par le choix du cinéaste. Né Mojsze Lifszyc en 1908, Aleksander Ford appartient à la catégorie des juifs polonais assimilés qui ont rompu avec la religion et la tradition pour embrasser l'idéal communiste. À 27 ans à peine, il peut déjà s'enorgueillir d'une filmographie reconnue et idéologiquement marquée à gauche. Il a filmé les difficultés de la vie quotidienne, le labeur et les désillusions de la classe ouvrière polonaise²⁵. En 1933, il revient de Palestine où il a tourné – non sans peine – *Sabra*, son premier film de fiction tourné à l'étranger consacré à l'installation des premiers pionniers juifs et aux prémices du conflit judéo-arabe. Lorsqu'il se lance dans le tournage de *Mir kumen on* [Nous arrivons], Ford est également depuis deux ans un membre actif de START (Association de défense du film artistique) ; ce groupe fondé en 1930 milite pour un cinéma « utile » pour toute la société, à vocation démocratique et éducative²⁶. START défend un cinéma expérimental et artistique, indépendant des capitaux privés et des structures industrielles dominantes. Le fonctionnement d'une telle structure relève, dans l'économie de l'époque, d'un pari osé, voire inconscient, sur le plan financier. Le système d'imposition et de taxes, la censure d'État, le coût logistique d'une projection (transport, location de salle, entretien des copies, publicité) rendaient l'ensemble du projet fragile et politiquement courageux.

Aleksander Ford est bien intégré à cette intelligentsia militante, urbaine, cinéophile et progressiste. En novembre 1933, il devient le vice-président de START et participe aux débats houleux sur « l'utilité sociale » d'un cinéma destiné aux masses. En tant que membre du PKK – le Parti communiste polonais, illégal dans la Pologne de l'entre-deux-guerres – il fréquente le groupe dit « marxiste », qui prône l'utilité d'un cinéma mis au service de l'esprit révolutionnaire. Avant chaque projection, Ford et ses camarades animent des conférences pour initier les spectateurs aux avant-gardes européennes, de l'Ouest comme de l'Est. Ils adulent les films de René Clair autant que ceux de Poudovkine.

²⁵ *Legion ulicy* (1932), *Przebudzenie* (1934).

²⁶ Les travaux de Monika Talarczyk et de Łukasz Biskubski ont récemment permis de mieux connaître ce groupe de cinéastes-cinéphiles engagés auquel a appartenu Aleksander Ford. Aux côtés de la cinéaste Wanda Jakubowska, Ford participe à des projections qui s'accompagnent de conférences introductives ouvertes à tous.

Lorsqu'en 1935 il accepte la commande du sanatorium Medem, Aleksander Ford se met au service d'une institution dont il sert l'idéologie bundiste, tout en apportant avec lui d'autres références politiques et esthétiques. Sa culture politique s'est forgée dans l'observation de la classe ouvrière polonaise (catholique et juive), du quotidien des enfants et adolescents dans les rues de Varsovie, des pionniers sionistes en Palestine. On peut également supposer que l'ancien étudiant des Beaux-Arts de Varsovie, habitué des cafés et salons littéraires fréquentés par la jeunesse bohème, n'est pas insensible au souffle de modernité qui transforme les rues de Varsovie dans les années 1920 et 1930. Il observe les innovations architecturales, voit la nature changer de statut et marquer de plus en plus l'espace public de la capitale polonaise – pelouses ouvertes, piscines, premier zoo. Peut-être s'est-il promené dans les nouvelles orangeries élaborées par l'architecte Barbara Brukalska et la designer Nina Jankowska, créatrices du concept de « villes-jardins » destinées à « réconcilier la civilisation urbaine avec le rêve romantique de la nature »²⁷. En tant que militant de gauche appartenant à une certaine élite urbaine intégrée, Ford parle bien entendu polonais et non yiddish, une langue qu'il comprend probablement²⁸ mais qu'il n'utilise pas dans son quotidien et que ses proches ne l'entendront jamais parler.

La diversité des mondes juifs et leurs interactions avec la société polonaise se retrouvent dans les institutions juives. Le sanatorium Medem appartient institutionnellement au réseau des écoles juives laïques ; il se construit en référence – et par opposition – à un monde orthodoxe dont il connaît les règles. L'institution accueille majoritairement des enfants issus des écoles bundistes et d'autres, moins nombreux, issus de milieux traditionnels. Ainsi, les jeunes patients ne partagent pas tous les mêmes valeurs ni les mêmes habitudes de vie, mais tous parlent le yiddish, « langue officielle » des bundistes et du sanatorium. En outre, le sanatorium accueille ponctuellement des enfants polonais non juifs issus de la classe ouvrière : « Avec les enfants polonais, on parle bien entendu polonais. Après un séjour prolongé au

²⁷ Marta Leśniakowska, « Pokój z widokiem », dans Joanna Kordjak (dir.), *Szklane domy*, op. cit., p. 107.

²⁸ Voir les statistiques élaborées par le démographe J. Letschinsky en 1936 que cite Jean Baumgarten : J. Letschinsky, « Di mutersprakh bay yidn in Poyln », *Yivo bleter*, n°9, 1936. En 1931, en Pologne, 80 % des juifs interrogés déclarent le yiddish comme langue maternelle. Voir Jean Baumgarten, *Le Yiddish, histoire d'une langue errante*, Paris, Albin Michel, 2002, p. 140.

sanatorium, les enfants polonais se mettent à comprendre la langue juive », précise le livret de présentation du sanatorium, qui souligne dès la première page le caractère cordial de la cohabitation entre enfants polonais et juifs²⁹. Aleksander Ford a donc à sa disposition un matériau documentaire complexe ; il doit prendre en compte la porosité de ces mondes culturels et linguistiques qui font la singularité et la richesse de l'institution. Comment articuler à l'écran la finalité clairement propagandiste de la commande du Bund, ses propres ambitions artistiques et les diverses influences idéologiques d'un monde polono-juif en profonde mutation ?

Porosité des frontières : le détour par l'autre

L'étude du film *Mir kumen on* à travers le prisme de la nature invite à penser les entrelacements des identités culturelles polonaise et juive. Elle nécessite de revenir sur la perception du corps, sur ce que signifie la santé et l'hygiène, la maladie et les soins, dans la culture ashkénaze telle qu'elle s'est construite sur le sol polonais, en interaction avec la société polonaise. Cette perspective s'inscrit dans la filiation de travaux récents sur la vie quotidienne comme champ d'observation des interactions et des influences polono-juives.

À ce titre, les travaux d'Ewa Geller sur les traditions culinaires yiddish sont particulièrement stimulants³⁰. Dans la lignée de Fernand Braudel³¹, l'auteur étudie l'alimentation comme catégorie historique et sociale. Ses recherches récentes portent sur le premier livre de cuisine publié en langue yiddish en 1613, en plein âge d'or de la culture juive sur le sol polonais, 35 ans avant les massacres de Bogdan Khmelnytsky. Cette source littéraire précieuse, œuvre d'un médecin et constituant le plus ancien texte non religieux connu en langue yiddish sur le territoire polonais, contient les traces de « l'intensité des interactions réciproques polonaises et juives »³².

²⁹ « Au soleil et dans la joie », *op. cit.*, p. 3 et 4.

³⁰ Ewa Geller, *Przewodnik po drzewie żywota (1613)*, Warszawa, Monumenta Polonia Culinaria, 2015.

³¹ Fernand Braudel, *Alimentation et catégories de l'histoire*, Paris, Annales. Economies, Sociétés, civilisations, 4, 1961, p. 723-728.

³² Jarosław Dumanowski, « Humory i jedzenie, Dietetyka – nauka o życiu », introduction de l'ouvrage d'Ewa Geller, *Przewodnik po drzewie żywota (1613)*, *op. cit.* « intensywność wzajemnego oddziaływania kultury polskiej i żydowskiej » p. 23.

Dans le même esprit, l'ouvrage récent de Marek Tuszewicki, *La grenouille sous la langue*³³, propose un objet et une méthode originaux. L'étude de la médecine populaire juive au tournant des XIX^e et XX^e siècles constitue une « sonde pour connaître la culture ashkenaze »³⁴. Les pratiques médicales sont un point d'observation fécond, car elles rendent compte de la vision du monde des juifs ashkénazes, leur définition de la maladie et de la santé, leur perception des symptômes et des moyens élaborés pour assurer le rapport harmonieux du corps avec le macrocosme dont il fait partie³⁵. Le caractère syncrétique de ces pratiques illustre le mélange de la médecine populaire et talmudique, pratiques qui puisent elles-mêmes leurs sources dans les médecines grecque et arabe. Cette approche éclaire sous un nouvel angle le rapport des populations juives aux populations non juives avec lesquelles elles cohabitent ; elle fait entrevoir « un large espace commun, parfois parallèle et issu des mêmes racines, résultant parfois d'influences réciproques »³⁶.

Le film *Mir kumen on* (1936) incite à suivre cette voie. Le sanatorium, en tant que microsociété, incarne l'idéologie bundiste mais porte aussi d'autres influences culturelles et politiques, issues de l'environnement polonais dans lequel cette utopie pédagogique et politique a pris forme. Cherchons dans les choix cinématographiques d'Aleksander Ford les signes de cet imaginaire pluriel, aux sources d'une identité judéo-polonaise ancienne et en devenir.

Au paradis du corps et de l'âme : Air, Soleil, Eau.

L'arrivée des enfants au sanatorium Medem est placée sous le signe de l'éden retrouvé. Ford choisit le cœur de l'été, un été solaire à la lumière blanche et à la végétation foisonnante. Sa caméra filme un bâtiment niché au cœur de la forêt, protégé par les arbres, comme suspendu entre ciel et terre. Le cinéaste ne montrera pas les allées soignées et ornées de fleurs qui entourent pourtant les deux bâtiments, une nature ordonnée et disciplinée que montrent les photographies promotionnelles de l'époque.

³³ Marek Tuszewicki, *Żaba pod językiem. Medycyna ludowa Żydów aszkenazyjskich przełomu XIX i XX wieku*, Kraków, Austeria, 2015.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Voir à cet égard : Jean Baumgarten, *Le petit monde : Le corps humain dans les textes de la tradition juive, de la Bible aux Lumières*, Paris, Albin Michel, 2017.

³⁶ Marek Tuszewicki, *Żaba pod językiem, op. cit.*, p. 488.

Carte postale du bâtiment, archives YIVO
Institute for Jewish Research, New York

Photogramme de *Mir kumen on* TC 17 :33



Le bâtiment du sanatorium Medem, vu sous différents angles

Dans *Mir kumen on*, le séjour des enfants est d'abord placé sous le signe d'une immersion dans un espace originel, non domestiqué, accueillant et riche en ressources naturelles. La porosité entre cet environnement naturel et l'habitat des enfants est essentielle. Avec ses grandes vitres et ses bow-windows, le bâtiment principal filmé par Ford correspond à l'idéal des « maisons en verre » (« *szklane domy* ») de l'époque : « ces lieux de santé dans lesquels les maladies (scarlatine, typhus...) ont été vaincues »³⁷. Le verre garantit la circulation de la lumière. Il est le symbole d'une hygiène parfaite tout en étant un vecteur idéal de propagande : « notre vie et notre travail sont visibles non seulement pendant les travaux du jardin mais aussi à l'intérieur du bâtiment, grâce aux murs en verre. Cela constitue une forme pérenne et naturelle de propagande »³⁸. Plus qu'un élément architectural décoratif, les fenêtres sont un instrument des méthodes curatives. Elles permettent la circulation de l'air, un air « propre et rempli d'ozone » – comme le précise la brochure – au fondement des soins proposés aux enfants. Elles sont ouvertes les nuits d'été et « entr'ouvertes » les nuits d'hiver, pour soigner les voies respiratoires et favoriser un sommeil sain.

Dans la politique curative du sanatorium, les éléments naturels sont avant tout définis comme des « moyens médicaux » (« *środki lecznicze* »).

³⁷ « siedliska zdrowia, w którym zniszczone zostały choroby : szkarlatyna, ospa, tyfus, zimnica ». Compte rendu de l'activité du quartier WSM à Varsovie pour l'année 1934, p. 26. Cité par Joanna Kordjak et Katarzyna Uchowicz « Mieszkanie na usługach dziecka », dans *Szklane domy*, *op. cit.*, p. 141.

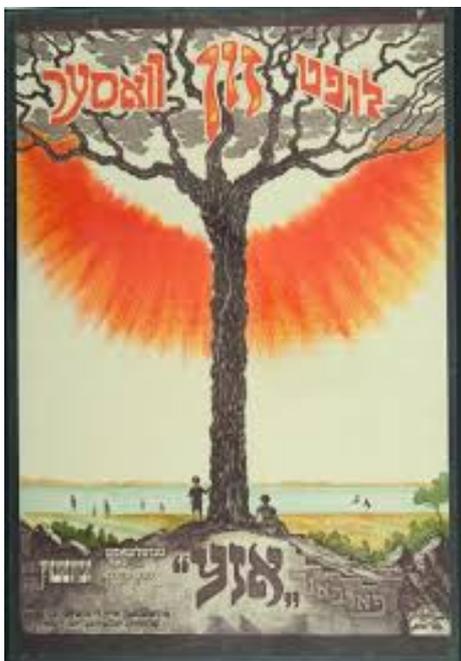
³⁸ *Ibid.*

Le soleil, l'eau et l'air sont des ressources naturelles propices à la guérison des corps, dans la tradition classique des affiches sociales éditées dans les années 1920 en Allemagne et en Pologne par l'OSE (Organisation de secours aux enfants) et par le JOINT. L'arbre y symbolise un lien solide et harmonieux entre la terre et les hommes.

« Air, Soleil, Eau », affiche de Julian Lieberman, éditée par l'OSE (Organisation de secours aux enfants) avec l'aide de l'American Jewish Joint Diffusion Committee, Berlin, 1926, 77x51.

Source : Archives of the YIVO Institute for Jewish Research, New York.

Excursion collective sur la colline, près du sanatorium Medem.



Photogramme de *Mir kumen on.*
TC 57 :36

Tout au long de leur séjour, les enfants sont exposés au soleil. Ils passent quatre heures par jour allongés sur des chaises longues disposées sur la terrasse ou dans un hangar annexe. En témoignent ces images éditées par le sanatorium et diffusées à l'étranger dans un format carte postale :



Séances de repos sur chaises longues

Source : Cartes postales éditées par le sanatorium Medem, archives YIVO, Institute for Jewish Research, New York

Ford ne filme jamais ces longues séances d'exposition au soleil, pourtant quotidiennes. Il leur préfère une vision plus active de la cure solaire. Les enfants sont filmés au départ d'une excursion ou en train de jouer au volley-ball, en plein soleil. Au désarroi des spectateurs d'aujourd'hui, ils ne portent ni lunettes ni chapeaux, quant à la première crème solaire – sans indice de protection – qui vient d'être inventée en France, elle n'est pas encore de rigueur³⁹.

Ces choix de mise en scène s'inspirent du contexte culturel de l'époque. Le cinéaste met en valeur les « trésors naturels curatifs », dans l'esprit des premiers guides touristiques des années 1920. Le soleil attire en effet les premiers vacanciers polonais et les séjours en cure thermale se démocratisent. Ils concernent désormais des classes sociales moins aisées et touchent progressivement les populations juives, grâce à l'action d'organisations juives telles que le TOZ⁴⁰. En 1935, l'ouvrage *Cures thermales et tourisme en Pologne*⁴¹ est publié pour la première fois en yiddish, avec une introduction explicative en langue polonaise. Les cures thermales y sont présentées comme une « branche de la médecine sociale », dans une perspective « prophylactique ». L'auteur insiste sur la nécessité d'élargir la notion de cure à l'environnement global et « aux

³⁹ En 1927, le couturier et parfumeur français Jean Patou crée l'huile de Chaldée. En 1935, son concurrent Eugène Schueller invente l'« ambre solaire », lancée l'année suivante. Dès son invention, la crème solaire est destinée aux couches sociales aisées qui fréquentent la Côte d'Azur. Il faut attendre 1957 pour qu'elle se dote d'un écran haute protection et les années 1960 pour qu'elle se démocratise. Voir Pascal Ory, *L'invention du bronzage. Essai d'une histoire culturelle*, Paris, Complexe, 2008.

⁴⁰ Towarzystwo ochrony zdrowia / Comité de défense de la santé.

⁴¹ H. Mac, *Uzdrowiska i turystyka w Polsce*, Warszawa, TOZ, 1935. Kurterter in Poyln, Hirsh Matz.

valeurs climatiques (climat montagnard, forestier ou marin) »⁴². Il souligne également le caractère pionnier de cette publication en « langue juive » : « S'il existe à ce sujet une riche littérature scientifique en langue polonaise [...], nous, les juifs, ne possédons rien dans ce domaine »⁴³. Cet ouvrage en langue yiddish, préfacé en polonais, illustre l'imbrication de ces deux mondes culturels. Les juifs assimilés n'hésitent pas à parler de « nous, les juifs » et de « notre pays, la Pologne », en insistant sur la mission sociale et patrimoniale de leur publication : « Nous souhaitons initier les populations juives de Pologne aux richesses dont la nature a doté notre pays, et qui revêtent une importance colossale pour la protection de la santé de milliers de personnes »⁴⁴. La nature est donc une richesse nationale dont tous les Polonais – juifs compris – doivent pouvoir bénéficier.

« Zay gezunt, du groyse yidishe shtot »⁴⁵

Qu'est-ce qui alors différencie le film de Ford de ces publications touristiques et de ces brochures à vocation sociale ? L'originalité de sa démarche cinématographique repose d'abord sur la dramaturgie. Avant d'arriver dans l'éden bundiste, le spectateur découvre la vie quotidienne des enfants juifs de Varsovie qui seront accueillis au sanatorium Medem. Un prologue de 13 minutes tourné dans le quartier le plus pauvre de la capitale précède l'arrivée des enfants à Miedzeszyn. Ford filme des rues sombres et exiguës (Gęsia, Smocza et Franciszkańska), des façades et des cours en brique délabrées, avant de s'immiscer dans un foyer en sous-sol. On y découvre la vie quotidienne d'une modeste famille juive entassée dans une pièce privée de fenêtre et au sol recouvert de paille. Sur la même table, on mange, on travaille le bois, on coud à la main et à la machine. Dans cette pièce unique, toutes les générations cohabitent. Une femme berce un enfant, une autre allaite un bébé, une troisième, le corps courbé, lave du linge dans une grande bassine en bois ; la grand-mère

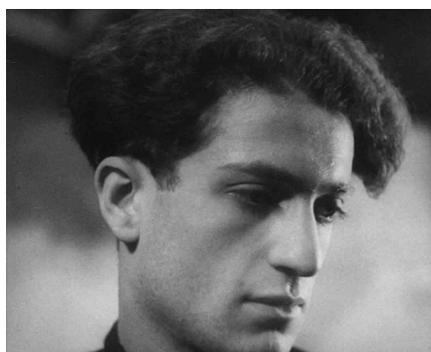
⁴² *Ibid.*, « Poza wadami leczniczymi, bierze się teraz pod uwagę klimatyczne walory (klimat górski, leśny lub morski) », p. III.

⁴³ *Ibid.*, « Jeśli jednak w języku polskim istnieje cała literatura naukowa i publicystyczna w tej dziedzinie [...] to my, Żydzi na tem polu absolutnie nic nie posiadamy. » p.VI.

⁴⁴ *Ibid.*, « Pragniemy szerokie warstwy ludności żydowskiej w Polsce zapoznać z bogactwami, które przyroda obdarzyła kraj nasz, a które mają kolosalne znaczenie dla ochrony zdrowia tysięcy ludzi. » p.VI.

⁴⁵ « Au revoir, toi, grande ville juive ». Extrait de la nouvelle de Mendele Moykher-Sforim « La taxe », déclamé dans le film.

partage sa couche avec cinq enfants. Dans la tradition du cinéma documentaire social des années 1930 (Grierson), la caméra se fait discrète. Chacun semble absorbé dans sa tâche et accablé par son destin. Seuls les brefs regards des enfants en direction de la caméra nous rappellent la présence étrangère de l'opérateur et les effets de mise en scène. La vision misérabiliste de cette réalité urbaine est soulignée par des gros plans sur les visages des hommes, las, immobiles, le regard perdu au loin. Les femmes s'occupent des tâches domestiques, les hommes – licenciés par leur usine – attendent. Répétitive et lancinante, la mélodie en mode mineur qui accompagne ces images suggère et accentue une atmosphère lugubre et pesante.



La vie domestique dans un quartier pauvre de Varsovie et visage d'un jeune ouvrier au chômage, en attente d'une embauche

Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 04 :23. À droite : TC 08 : 52

L'intention de Ford est ici autant narrative qu'idéologique. Ce prologue urbain fait comprendre au spectateur, en images et sans commentaire explicatif, l'origine sociale des enfants qui seront accueillis au sanatorium. Il introduit les trois héros dont nous suivons l'intégration au sanatorium : Zelmenke, issu d'une école juive traditionnelle, Leyzer, vendeur de pain à la sauvette et Hannah, élève d'une école laïque bundiste.

Le réalisateur établit par ailleurs clairement le lien entre l'état de santé de ces enfants et la misère urbaine, en brossant le portrait d'une classe ouvrière juive accablée, déclassée et en mauvaise santé. Ford construit ainsi une vision dialectique efficace : les ténèbres de la ville, vecteurs de maladies et de tristesse, *versus* les lumières d'une modernité heureuse à la campagne. Le cinéaste s'inspire aussi des stratégies

journalistiques déployées dans le reportage social de l'époque. Le montage photographique en contrepoint se retrouve par exemple dans les reportages d'Aleksander Minorski, lui aussi membre du groupe cinéophile START⁴⁶.

Dans *Mir kumen on*, la maladie apparaît comme la conséquence directe de la misère dans laquelle évolue cette classe ouvrière juive. C'est en faisant leurs devoirs à la lumière d'une lampe à pétrole ou en récitant, mal lavés et mal nourris, un poème de Mendele en classe, que les enfants se mettent soudain à tousser violemment, les uns après les autres. Cette argumentation visuelle correspond parfaitement aux discours des militants de gauche de l'époque, qu'ils soient bundistes, socialistes ou communistes.

Lorsque le film sera projeté en 1936 à Paris, le biologiste et cinéaste français Jean Painlevé, grand défenseur du film et militant communiste, soulignera : « la pauvreté et le malheur sont trop pudiquement évoqués dans ce film. Il faut avoir traversé les quartiers populeux ; il faut les avoir pénétrés pendant des jours, entre deux pogroms, pour conserver indélébile l'image de la tristesse poignante et de l'extinction des forces vives »⁴⁷.

La « pudeur » de Ford dont parle Painlevé a une explication esthétique tout autant que politique. Même dans ce prologue à charge, le cinéaste ne propose pas un tableau uniformément noir de la communauté juive polonaise des villes, « une classe en proie à de grandes difficultés, mais pas démoralisée »⁴⁸. Dès les premières minutes, il introduit les ingrédients dramatiques qui font la force et la saveur de son film. Ford insiste en effet sur la vitalité des enfants ; dans cette première partie, il filme déjà leurs jeux, leur facilité à imaginer des mondes parallèles par-delà leur environnement quotidien. Pendant que leurs parents courbent l'échine, leurs enfants va-nu-pieds s'échappent de leur foyer insalubre pour jouer au cheval et au cocher, ou courir au rythme d'un joyeux colin-maillard :

⁴⁶ Aleksander Minorski, série photographique « Dola i niedola naszych dzieci », *Szklane domy*, op. cit., p. 42.

⁴⁷ Jean Painlevé, « Les films psychologiques de l'enfance. À propos du film sur le Préventorium Wladimir Medem à Miedzeszyn près de Varsovie (Pologne) », *L'hygiène par l'exemple*, Ligue d'hygiène scolaire, n°6, novembre-décembre 1936.

⁴⁸ Voir note 9.



Jeux de colin-maillard, dans une cour intérieure d'un quartier miséreux de Varsovie
Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 07 : 06. À droite : TC 07 : 12

Le film souligne également leur engagement et leur esprit de persévérance lorsqu'ils sont assis sur les bancs de l'école. Leur toux n'est donc pas irrémédiable. Elle se meut en un rythme énergétique et binaire, porté par le chuintement du train qui les arrache à la ville, puis en un chant collectif, source de joie et d'espoir : « Aide-moi, Aide-moi... C'est dur, c'est dur... Je me sens mieux, je me sens mieux... »⁴⁹.

Aux bains

La propreté des lieux et des corps ainsi que le strict respect des règles d'hygiène sont au cœur du programme curatif du sanatorium Medem. Ils sont loués dans la presse et mis en exergue par les comptes rendus officiels de l'équipe médicale : « Les enfants se lavent jusqu'à la taille deux fois par jour. L'été, ils se lavent en entier une fois par jour, l'hiver deux fois par semaine »⁵⁰. Cette rigueur est à peine évoquée dans le film de Ford, qui préfère détourner par l'humour la vision médicale et hygiéniste du corps. Lorsque le jeune Zelmenke découvre pour la première fois les douches collectives des enfants, il est pris d'effroi et tente de s'enfuir en courant.

⁴⁹ « Helft mir... S'iz azoy shver... S'geyt shoy'n beser... ».

⁵⁰ « W słońcu i radości », *op. cit.*, p. 5.



Scène de douche collective et fuite de Zelmenke
Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 16 :19. À droite : TC 16 :38

En voyant cette scène, le spectateur polonais se souvient du grand classique de la littérature pour enfants : *Bambo*⁵¹. Poème écrit par le poète juif polonais Julian Tuwim et publié en 1935, il accompagnera des générations entières d'enfants polonais qui l'apprendront par cœur à l'école. Tuwim raconte l'histoire du « petit nègre Bambo », habitant d'Afrique à la peau noire : « Quand sa mère l'appelle pour prendre son bain, Bambo a très peur que sa peau ne blanchisse ! »⁵². Cette vision de l'être exotique aux mœurs barbares, si elle dénote une certaine xénophobie caractéristique de l'époque, est en même temps un hommage à l'instruction. Le poème se termine par une réaffirmation de la mission civilisatrice européenne : « Quel dommage que le petit Bambo n'aille pas à l'école avec nous ». Dans *Mir kumen on*, l'intention est semblable. Le petit Zelmenke est ici cet « autre » qui vient d'un monde culturel traditionnel et pauvre. Au sanatorium, il découvre avec stupeur et angoisse les mœurs de la modernité. La scène sert l'idée d'un progrès social conforme aux normes hygiénistes des années 1930.

Pour promouvoir le message, Ford n'hésite pas à caricaturer le monde traditionnel juif. Cette vision est d'autant plus inexacte que l'hygiène fait clairement partie des préoccupations de la littérature rabbinique : le corps de l'être humain est un « sanctuaire »⁵³ et la

⁵¹ Julian Tuwim, *Bambo*, Warszawa, Wiadomości Literackie, 1935.

⁵² « Mama powie : chodź do kąpieli. A on sie boi, że się wybieli. ».

⁵³ *Ta'anit*, 11 a-b. Voir article « Hygiène », *Encyclopedia Judaica*, p. 1140-1141.

propreté un signe de sainteté. Le corps doit donc être soigné, en particulier les dents, contrairement à ce que suggère le film (Zelmenke découvre le dentifrice !). Mais *Mir kumen on* doit servir la vision séculaire du sanatorium et sa lutte politique contre le monde orthodoxe. Dans ce but, le film perpétue paradoxalement des clichés largement répandus dans la société polonaise catholique. Le stéréotype d'un monde juif traditionnel à l'hygiène douteuse est également à l'origine d'un discours antisémite qui s'accroît en Pologne dans la deuxième moitié des années 1930. Il vise essentiellement la classe juive ouvrière et ses conditions de vie misérable. Zelmenke est ainsi habitué à ne porter, de jour comme de nuit, qu'une seule tenue ; raison pour laquelle il refuse d'enlever celle-ci, de sorte que ses camarades le découvrent en habit de jour sous sa couette. Ces stéréotypes seront mobilisés par la propagande nazie dans les années qui suivent.

Dans *Mir kumen on*, la méconnaissance par Zelmenke des règles et des produits d'hygiène est exploitée d'une manière essentiellement comique. Le jeune garçon est surnommé « bouffeur de dentifrice » par son camarade Leyzer, ce qui donne lieu à une scène de bagarre haute en couleurs, dans la grande tradition du cinéma burlesque américain que Ford connaissait et appréciait. Face à ces scènes enjouées, le spectateur d'aujourd'hui est animé de sentiments contradictoires. Il est pris par l'énergie et l'efficacité de la comédie, mais ne peut s'empêcher d'entrevoir dans ces scènes de douches le sort tragique qui attend les enfants du sanatorium Medem sept années plus tard. Ce seront des enfants de leur âge que les nazis déporteront le 19 août 1942 et conduiront à la chambre à gaz appelée « *Bad und Desinfektion* », au camp de Treblinka.

Sport et carnaval, au vert

Mir kumen on rend compte d'une initiation et d'une formation dans laquelle la nature joue un rôle central. Elle est d'abord un espace d'entraînement. Ford a tiré les leçons du montage de Vertov : il alterne dans un rythme rapide les soins médicaux (peser, mesurer, contrôler le souffle de l'enfant) et les exercices de gymnastique organisés en plein air. Le montage fait comprendre le lien causal qui relie la pratique sportive à la bonne santé :



Soins médicaux et exercices sportifs en plein air

Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 23 :54. À droite : TC 24 :01

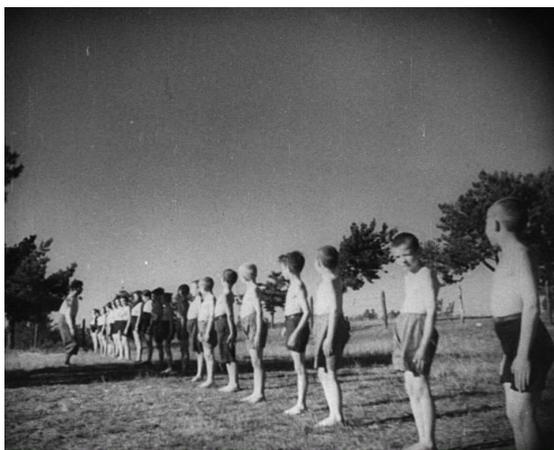
La discipline corporelle est filmée selon les conventions de l'époque. Ces images s'inscrivent dans l'esthétique des films consacrés aux mouvements de jeunesse qui se multiplient dans les années 1930, avec des orientations politiques diverses. Les lignes sont fermes et les gestes coordonnés, le corps individuel est façonné par une norme collective dans une chorégraphie prédéfinie. La fabrication d'un corps sportif semble également s'inspirer des slogans édités sur les nombreuses affiches que l'OSE diffuse dans les années 1920 avec l'aide de l'American Jewish Joint Distribution Committee : « Nous construisons une génération saine. Rejoignez-nous ! » Ford puise enfin largement dans l'idéal sioniste de la « *Muskeljudentum* » qui prend forme dans les années 1920 au sein du mouvement Maccabi. Dans cette création idéologique d'un corps juif musclé, la Pologne, avec ses 30 000 juifs répartis dans 250 clubs sportifs, constitue l'un « des plus solides piliers »⁵⁴. Il n'est donc guère surprenant que lors des premières Maccabiades, organisées à Tel Aviv en 1932, la Pologne remporte la première place parmi les 19 pays participants. Un an plus tard, les jeux d'hiver seront organisés dans la station polonaise de Zakopane, dans les Tatras. La construction d'un corps athlétique fait donc partie des références culturelles de Ford, aussi bien dans la sphère juive que polonaise. Sa mise en scène est d'autant

⁵⁴ Diethelm Blecking, « Maccabi Movement », *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe*.

Voir aussi « Marxism versus Musculat Judaism : Jewish Sports in Poland », dans *Sport and Physical Education in Jewish History*, ed. Georges Eisen, Haim Kaufman and Manfred Lämmer, Israël, Netanyah, 2003. Voir également Jarosław Rokicki « Początki żydowskich organizacji sportowych », *Biuletyn Żydowskiego Instytutu Historycznego*, n° 188, Warszawa, ZIH, 1998, p. 62-78.

plus conforme à l'esprit de l'époque que l'éducation physique connaît un essor spectaculaire dans toute la Pologne depuis les années 1920. Plus qu'un nouveau loisir, le sport est un outil pour la construction d'une nouvelle société, « un besoin et un élément de la culture démocratique »⁵⁵.

Les corps des enfants du sanatorium Medem ne sont pourtant pas exactement les corps musclés et parfaits des athlètes du mouvement sioniste Maccabi. Frêles et courbés, parfois distraits par la présence de la caméra, ils suivent avec une concentration relative les consignes de l'instructeur.



Regard caméra d'un jeune sportif distrait
Photogramme de *Mir kumen on*. TC : 23 :59

Si les images de Ford s'inspirent de l'iconographie sioniste ou de l'esthétique virile des films de Leni Riefenstahl, elles nous disent autre chose. Les enfants du sanatorium singent les exercices sportifs sans pour autant incarner des corps puissants et conquérants. La séquence sportive ne dure d'ailleurs pas longtemps et le cours de gymnastique cède rapidement la place aux jeux, donnant à voir des corps joyeux et burlesques. La nature est certes un espace de soins et d'entraînement physique, mais elle est surtout un espace de liberté où l'enfant, assoupli par les exercices de gymnastique, donne libre cours à son imagination et à sa fantaisie.

⁵⁵ Slogan de l'époque, publié dans le premier guide polonais consacré aux constructions sportives et publiées en 1928 : *Budowa terenów i urządzeń sportowych*, red. Władysław Osmolski, Henryk Jeziorowski, Główna księgarnia Wojskowa, Warszawa, 1928. p. 34.



Jeux et théâtre en plein air

Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 25 : 28. À droite : TC : 55 : 05

Dans l'herbe brûlée par le soleil d'été, les enfants prolongent ainsi les jeux auxquels ils s'adonnaient en ville : le plaisir de la poursuite, du déguisement, de l'imitation et de l'acrobatie. Inspiré des rites de Pourim et de la *commedia del arte*, leur spectacle de fin de séjour se déroule très logiquement au milieu des pins. Ford filme l'éden bundiste comme une idylle pastorale et carnavalesque, source de créativité et d'une libération individuelle enjouée.

À la découverte du « monde des sortilèges et des bizarreries »⁵⁶

Les séjours au sanatorium ont pour finalité de soigner le corps autant que l'esprit. Les enfants ne suivent pas de cours assis sur des bancs d'école, mais participent à de nombreuses activités en plein air. La biologie et les sciences naturelles occupent dans leur formation une place centrale : « Les activités qui ont le plus de succès auprès des enfants sont le jardinage, le laboratoire biologique et les soins prodigués aux animaux (écureuils, lapins, oiseaux, volaille, pigeons, hérons, tortues...), tout particulièrement le pigeonnier »⁵⁷. Selon les préceptes de la pédagogie nouvelle, la compréhension de la nature passe par son observation attentive, par des soins réguliers qui éveillent la curiosité naturelle de l'enfant et le rendent responsable de son environnement.

Tous ces espaces d'observation de la nature sont abondamment filmés par Ford qui en fait le cadre d'une action savoureuse. Ils

⁵⁶ L'expression est utilisée par le journaliste Enzarina, dans l'article « Dom w słońcu », *Dziennik ludowy*, 13 janvier 1938, (« Świat czarów i dziwów »).

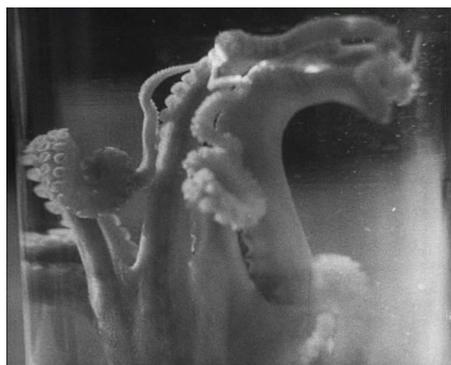
⁵⁷ « W słońcu i radości », *op. cit.* p. 9.

deviennent des lieux de pitreries cocasses lorsque Leyzer s’immisce dans le pigeonnier et s’en extrait recouvert de plumes. Ils sont aussi des lieux d’éveil à la sensibilité, lorsque le craintif Zelmenke se trouve enfin un ami : un joli lapin à la fourrure blanche, animal impur interdit à la consommation par la *kashrout*.



Au poulailler et scène d'amitié entre Zelmenke et son nouveau protégé
Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 28 : 33. À droite : TC : 21 : 03

Ford s’écarte d’une vision purement scientifique de la nature pour donner à voir la magie et l’imaginaire qu’elle suscite. Le laboratoire de biologie est filmé comme un cabinet de curiosités où les enfants rassemblent leurs trouvailles. Il devient progressivement un musée d’histoire naturelle en miniature, où les enfants peuvent découvrir les secrets d’un monde animal terrestre et aquatique fascinant et alimenter leur savoir tout autant que leur imaginaire.



Images de laboratoire : vie aquatique et oiseau empaillé
Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 15 : 53. A droite : TC 15 : 58

L'esthétique choisie par Ford s'inspire du cinéma scientifique de son époque et des films du biologiste Jean Painlevé dont il connaît le travail. Comme ce dernier, il exploite le potentiel d'agrandissement et d'immersion de l'objectif. La mise en scène de Ford suggère également l'animation des éléments naturels, y compris les spécimens empaillés qui semblent soudain reprendre vie. Le monde animal est perçu à travers les peurs et la fascination de l'enfant. Dans *Mir kumen on*, le sanatorium Medem est un microcosme qui donne accès au macrocosme de l'univers, source infinie d'éveil et de savoir.

Un kibboutz ... en terre polonaise ?

L'observation de la nature ne suffit pas. Dans l'esprit des pédagogies nouvelles, l'enfant apprend en agissant et la connaissance du monde s'acquiert par les mains. C'est en arrosant tous les jours la plante dont il a la responsabilité qu'il comprend la croissance des végétaux. Il ressent joie et fierté lorsqu'une plante fleurit, déception et tristesse lorsqu'elle fane. Prendre soin de la nature permet à l'enfant d'*apprivoiser* son environnement, au sens où l'entendra bientôt le renard de Saint-Exupéry : « Si tu m'apprivoises, nous aurons besoin l'un de l'autre »⁵⁸.

Dans une perspective bundiste, ces activités s'inscrivent dans un projet politique plus global. Le travail de la terre et les soins prodigués à la nature apprennent à l'enfant la responsabilité, la solidarité et l'engagement, des valeurs au fondement d'une vie en communauté harmonieuse. La nature en tant qu'espace de culture est donc un lieu d'apprentissage politique. Cette approche n'est pas éloignée des textes d'Aharon David Gordon. Le théoricien du sionisme voit dans le travail de la terre « l'activité fondamentale de l'être humain, créatrice du lien social »⁵⁹. Pour Gordon, « c'est la nature du travail et l'intégration du travailleur au sein d'une communauté pour le bien de laquelle le travail est accompli qui déterminent sa valeur spirituelle. C'est par cette expérience que l'individu devient sujet du cosmos et de l'histoire »⁶⁰. De même, au sanatorium Medem, le travail de la terre participe à l'apprentissage de l'autonomie et de la liberté, au même titre que les autres activités (rédaction du journal, animation de la radio, tâches

⁵⁸ Antoine de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, 1999, (1^{ère} édition américaine en 1943).

⁵⁹ Denis Charbit, *Retour à Altneuland, la traversée des utopies sionistes*, Paris, L'Éclat Poche, 2018, p. 133-135.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 134.

domestiques, jeux collectifs, etc.). Il contribue à une intégration active et épanouie au sein du collectif. *Mir kumen on* met largement en valeur le travail agraire des enfants. On les voit tondre le gazon, ratisser et bêcher la terre. Ils décomptent et numérotent minutieusement les œufs du poulailler, ramassent des courgettes immenses dans les allées du potager. Fiers et enjoués, ils ramènent au sanatorium leur abondante récolte dans des paniers en osier qu'ils portent à plusieurs. Les fruits et légumes sont ensuite exposés dans une grande sculpture, hommage à Mère nature, dans la grande tradition des tableaux italiens de Giuseppe Arcimboldo mais surtout des fêtes agricoles polonaises. Elle servira plus tard de décor pour un spectacle musical, rappelant la proximité entre l'imaginaire des enfants juifs et leur environnement polonais.



Travaux du jardin et Mère nature

Photogrammes de *Mir kumen on*. À gauche : TC 33 : 29. À droite : TC : 35 : 44

Les adultes sont pratiquement absents de ce micro-système agricole fondé sur le volontariat et l'autogestion. Le film ne s'attarde pas non plus sur la phase d'apprentissage, les difficultés à apprendre les techniques agricoles, ni les éventuelles résistances individuelles des enfants à exécuter ces tâches régulières. Cultiver la terre est filmé comme chose aisée ne suscitant aucune plainte ; c'est un travail efficace et gratifiant comme le prouve l'abondance des récoltes obtenues. *Mir kumen on* partage l'optimisme et l'énergie créatrice des utopies pionnières, comme si Ford n'avait gardé de son film *Sabra*, tourné deux ans auparavant en Palestine, que le volet radieux. Pas de conflit non plus avec les populations locales – leurs voisins-paysans de Miedzeszyn, grands absents du film. Le chant yiddish qui accompagne cette séquence agricole est un hommage enthousiaste au « nouveau monde ». Les

enfants, « jeunes, courageux et lumineux, construisent le nouveau pays »⁶¹. Cette vision du travail agraire s'inspire du modèle des *kibboutz*, tel que Ford a pu l'observer lors de son voyage en Palestine. Fondé sur une « économie participative, suivant un principe de roulement des tâches »⁶², il incarne le modèle d'une « coopérative intégrale »⁶³ à la Martin Buber.

Mais Ford détourne ici le projet sioniste et son « affinité intime, atavique avec la terre d'Israël »⁶⁴. En filmant les enfants du sanatorium Medem sur le modèle des pionniers, le cinéaste déplace ce rêve d'émancipation sur le sol polonais. Il prolonge le projet d'une communauté juive affranchie, mais non condamnée à l'exil.

Mir kumen on est immédiatement interdit en Pologne. Le film est accusé de « stigmatiser les masses miséreuses et de propager une vision communiste du monde (...), menaçant les intérêts de la République »⁶⁵. Un tel éden bundiste sur le sol polonais n'est pas acceptable pour le pouvoir de l'époque. Comme en réaction à cette interdiction, le film connaît un large succès à l'étranger dès 1936. Il est soutenu par les militants de gauche et les réseaux bundistes qui y voient une arme de propagande efficace. Le film sera d'ailleurs remonté selon le contexte national de diffusion et connaîtra plusieurs versions. Ford a su puiser dans cette idylle champêtre et anarchiste⁶⁶ les ingrédients d'une utopie séduisante dans laquelle la communauté juive et les alliés du socialisme, en dépit de leurs divergences respectives, ont pu se reconnaître de par le monde. Restauré dans sa forme de 1936, *Mir kumen on / Droga młodych* n'est projeté officiellement en Pologne qu'en 2017 et redéploie avec grâce les strates infinies de l'identité juive-polonaise⁶⁷.

⁶¹ Extrait de la chanson yiddish utilisée dans le film.

⁶² James Horrox, *Le mouvement des kibboutz et l'anarchie*, Paris, Éditions de l'Éclat, 2018, p. 29-30.

⁶³ *Ibid.*, p. 30 Le modèle de la « coopérative » anime également la pensée économique polonaise de l'entre-deux-guerres, sous l'influence des milieux socialistes. Voir la très stimulante anthologie de textes : Bartłomiej Blesznowski et Remigiusz Okraska, *Kooperatyzm, spółdzielność, demokracja. Wybór pism*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2014.

⁶⁴ Denis Charbit, *Retour à Altneuland*, *op. cit.*, p. 135.

⁶⁵ Sur la censure du film et le débat qui s'en suivit en Pologne, voir Ania Szczepanska, « A teaspoon from a New World », dans *Glass houses. Visions and practices of social modernization after 1918*, *op. cit.* p. 22-35.

⁶⁶ « Anarchie » au sens où le définit James Horrox dans *Le mouvement des kibboutz et l'anarchie*, *op. cit.*

⁶⁷ Le film *Mir kumen on* a été restauré sur l'initiative de Léa Minczeles et de Serge Bromberg (Lobster) dans le cadre d'une coopération internationale avec la Deutsche

Mes remerciements les plus chaleureux vont à Marie Brunhes pour sa commande stimulante, sa relecture minutieuse et ses encouragements.

Ils vont également à Natalia Krynicka de la bibliothèque Medem pour ses généreuses suggestions bibliographiques, à Michèle Tauber, Ariel Sion, Danielle Delmaire, Charles Affaticati, Camille Potart et Laurence Voix pour leurs éclairages, leurs corrections et leur aide dans la traduction en langue yiddish.

Un grand merci à Sylvie Lindeperg pour ses conseils toujours précieux et bienveillants.

Ces recherches n'auraient pu aboutir sans l'aide précieuse de diverses institutions et de leur représentants que je remercie tout particulièrement : la Fondation pour la Mémoire de la Shoah (Annette Wieviorka), les archives YIVO (Leo Greenbaum et Marek Web), les Documents cinématographiques (Brigitte Berg), la FINA (Anna Sienkiewicz-Rogowska et Elzbieta Wysocka), la Kinemathek de Berlin (Martin Koerber), le MOMA (Katie Trainor), l'équipe de Lobster (un grand merci à Serge Bromberg pour l'autorisation de publier des photogrammes !), le centre Medem de Paris (Leopold Braunstein et Denise Panigel), Les archives du Musée Sikorski (Wojtek Deluga), Lea Minczeles, Konstancja Ford, Stanisław Janicki et Monika Talarczyk (École nationale de cinéma de Łódź).

La rédaction de Tsafon remercie le YIVO, Institute for Jewish Research, New York, d'avoir autorisé la publication de documents provenant de ses archives.

Kinemathek de Berlin, la Filмотека Narodowa de Varsovie et le Moma de New York. Il a été édité par Lobster dans le coffret DVD « Trésors du cinéma yiddish » (2016). Sur la restauration et l'édition du film, voir Ania Szczepanska, « Trésors du cinéma yiddish », *Journal Film of Preservation*, octobre 2017, p. 142-144.