

**IL SOLE ANCHE DI NOTTE DES FRÈRES TAVIANI
D'APRÈS LE PÈRE SERGE DE TOLSTOÏ :
UNE MÉDITATION PRÉ-RÉVOLUTIONNAIRE ?**

PHILIPPE RAGEL

« On parle toujours du passé pour parler du présent, des interrogations, des contradictions qui nous lient à notre contemporanéité » déclaraient en 1975 les Taviani. Enfants du néoréalisme issus de la Nouvelle Vague italienne communiste des années 60 (*Un homme à brûler*, 1962 ; *Les Subversifs*, 1964), les deux frères toscans observent en effet, et depuis longtemps déjà, la réalité de l'Italie contemporaine en la confrontant à son passé historique. Politique, ce regard mêle le plus souvent dans leurs œuvres, c'est-à-dire unit tout en les dressant l'une contre l'autre, la communauté et l'individu pris entre utopie et résignation : *Saint Michel avait un coq* (*San Michele aveva un gallo*, 1971) ; *Allonsanfan* (1974). Réalisé en 1990, *Le Soleil même la nuit* (*Il sole anche di notte*) échappe-t-il à cette démarche où les Taviani ont toujours donné le meilleur d'eux-mêmes ?

Après la sortie de l'incontestable chef d'œuvre que constitue, en 1987, *Good Morning Babilonia*, rappelons que les Taviani travaillent à deux projets liés à l'histoire contemporaine de l'Italie de l'après-Brigades rouges. Ces projets tournaient autour de quelques personnages qui « refusant le monde dans lequel ils vivaient – cette réalité faite du mythe du succès, de la gloire, ces mythes artificiels –, finissaient par s'isoler... Ils choisissaient le recueillement, la solitude pour essayer de comprendre, de retrouver d'une certaine

manière le sens d'eux-mêmes ¹ ». Ces différents traitements n'aboutissant pas, c'est alors qu'entre en scène Giuliani G. De Negri. Ce vieil ami et producteur ² rappelle à la mémoire des Taviani un vieux projet écrit plus de dix ans auparavant d'après la nouvelle de Tolstoï, *Le Père Serge* ³. Reprenant le script abandonné, les deux frères y voient effectivement « des humeurs qui étaient en harmonie avec celles qu'[ils étaient] en train de chercher ⁴ ». Cependant, trop schématique à leur yeux (ce projet avait été écrit à une époque où il faisait bon de critiquer l'État, l'Église et les institutions en général), les Taviani le remanient et ramènent au premier plan la figure éponyme du Père Serge que la première mouture avait peut-être dissipée au profit d'une contestation plus marxiste.

Reprenant dans ses grandes lignes l'histoire du prince Stepan Kassatzky, gentilhomme de l'aristocratie provinciale qui, chez Tolstoï, évolue dans la Russie de Nicolas Ier, nos auteurs la transposent dans l'Italie du royaume des Deux-Siciles vers 1750. Ainsi nous retrouvons-nous à Naples, sous le règne de don Carlos (1744-1759), futur Charles III roi d'Espagne (1759-1788) auquel l'opinion générale distribue volontiers, dans la tradition de l'Europe des Lumières, « un brevet de monarque éclairé, que ni lui ni ses ministres, ne méritent peut-être », corrige le spécialiste de la période François Bluche ⁵.

N'ayant pas hérité « du génie politique de son ancêtre Louis XIV ⁶ », déléguant le pouvoir à des ministres peu ambitieux à l'image d'un San Stefano ou même d'un Tanucci dont la réputation comme réformateur est usurpée, le roi ne sut profiter, par exemple, de la paix d'Aix-la-Chapelle qui sanctionnait le nouvel équilibre italien entre Bourbons et Habsbourg. Traité qui eût permis de procéder, après 1748, aux profondes réformes réclamée et par une paysannerie misérable et par l'élite éclairée sensible aux initiatives allemandes d'un Frédéric II.

En attaquant Charles III sous l'angle à peine déguisé de la caricature un peu acide, les Taviani ne sont pas sans dresser implicitement un même bilan de ce règne où dominant démagogie et mesures

1. *Paolo et Vittorio Taviani, entretien au pluriel*, Jean A. Gili, Lyon, Institut Lumière / Actes Sud, 1993, p. 152.
2. Giuliani G. De Negri a produit (ou coproduit) tous les films des Taviani depuis leur premier long métrage, *Un homme à brûler*.
3. Œuvre posthume, écrite en 1898 mais publiée en 1911.
4. Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 152.
5. *Le Despotisme éclairé*, Paris, éd. Fayard, coll. « Pluriel », 1969, p. 217.
6. *Ibid.*, p. 218.

plus symboliques que profondément réformatrices. Plusieurs éléments, d'ordre scénarique, permettent même de l'affirmer. Prenons pour exemple une des premières séquences du film, lorsque le roi (*Rudiger Vogler*) fait appeler le jeune cadet Sergio Giuramondo (*Julian Sands*), prétendant au poste d'aide de camp de sa majesté.

C'est dans la salle du trône du palais royal qu'il le reçoit pour une partie de cartes, décision déjà choquante au regard du rituel protocolaire comme en témoignent les réactions de ses ministres. Au cours de la partie de cartes qui s'ensuit, le jeune cadet lâche délibérément quelques mots en dialecte napolitain. Garant de l'unité linguistique du royaume, le roi ne peut que le sermonner, mais pour mieux se permettre, aussitôt après, un petit commentaire dans le même idiome. Preuve s'il en est de l'habileté du démagogue qui, tout en rappelant les obligations que lui impose sa fonction, passe pour être proche de ce peuple dont il pratique la langue (certes en privé seulement).

Autre exemple, inséré dans cette séquence, l'évocation du souvenir d'enfance de Sergio au cours duquel le roi visite les marais de Terzano en vue de leur assainissement. Le monarque se tient à l'écart de ses ministres, plongé dans une de ces « profondes méditations » dont seuls les stratèges ont le secret. Après quelques instants, le roi soulève très innocemment le voile qui le protège des moustiques infestant la zone. Geste anodin en apparence mais dont la portée symbolique n'échappe pas. En levant le voile, le roi, intouchable, divin (ce que renforce la maigreur sonore du vent et la scénographie qui l'isole comme une statue) concède d'accéder à un statut plus humain. À l'égal du plus simple des mortels, le roi ne craint pas de se faire piquer par un moustique. Et même, il s'y expose !



Enfin, comment ne pas évoquer la séquence des préparatifs de mariage où le roi donne toute la mesure de son machiavélisme. Dans un grand effort de générosité, il fait livrer, en forme de cadeau aux futurs époux, Cristina (*Nastassja Kinski*) et Sergio, deux oisillons mécaniques dans une cage. Cadeau dont la signification se passe de commentaires quand on sait que la jeune duchesse de Carpio, Cristina, a été la maîtresse du roi, et qu'il la pousse au mariage dans le seul but sinon de taire les ragots de la cour et les rancœurs familiales, du moins de donner le titre de noblesse qui manque à Sergio pour accéder au poste d'aide de camp. Et par-là même se débarrasser d'une maîtresse devenue gênante.

Ces quelques inventions scénariques (faut-il y voir la patte de Tonino Guerra, vieux collaborateur des Taviani crédité au scénario ?) résument assez bien le point de vue adopté par les deux cinéastes dans leur peinture du roi Charles III. Derrière une monarchie dont la bienveillance se mesure à l'aune de quelques attitudes purement symboliques et apprêtées, voire surfaites, s'exerce un droit régalien bien tenace, une autorité plus affirmée que jamais sur ses sujets et qui ne souffre pas, à l'occasion, d'un certain cynisme.

Au cours de cette première partie du film correspondant au premier chapitre de la nouvelle de Tolstoï (qui en compte six) et que les Taviani ont singulièrement étoffé, il est une figure filmique qui ne laisse d'ailleurs aucun doute quant à la nature de ce pouvoir et la façon dont il s'exerce. Nous voulons parler du travelling avant qui part de la pièce attenante à la salle du trône au moment où le roi fait appeler le jeune Sergio pour la partie de cartes.

Sans que ne le justifie la conduite du récit, la caméra abandonne en effet le conseiller qui transmet l'ordre du roi à un lieutenant en faction, pour venir se positionner, dans un panoramique assez lent et de façon tout à fait arbitraire, face à une porte ouverte. Au-delà de cette porte se dessine une autre pièce qui s'ouvre à l'arrière plan sur une baie vitrée blanchie par le contre-jour, dans une composition à forte profondeur de champ. Sans césure, dans la continuité du mouvement panoramique et après une très légère pause, l'appareil s'avance alors en travelling, passe l'embrasure de la porte et franchit la pièce pour, une fois parvenu au niveau de la fenêtre, basculer enfin son point de vue en plongée sur la cour du palais où attendent les cinquante cadets convoqués par le roi ⁷.

7. Les Taviani ont loué les possibilités qu'offrait alors le procédé nouvellement apparu (et bien connu aujourd'hui) de la steadycam, notamment à propos de la réalisation de ce plan. « Autrefois, la construction de supports de travelling dans certains

Loin de privilégier une conduite plus elliptique ou de céder à une narration plus académique (envisager, par exemple, de couper juste après la sortie du lieutenant en faction, à gauche, pour le reprendre aussitôt après, cut, dans la cour ; ou encore enchaîner au moyen d'un plan de transition entre l'étage et la cour), les Taviani optent ici pour un mouvement d'appareil dont la charge narrative et le sens politique n'échappent pas. Comme s'il s'agissait de nous soumettre à cette force cinétique du pouvoir dont on nous imposerait de suivre la trajectoire mentale, presque subjectivement. Le fondu sonore comme le point de vue final dominant la cour où les cadets évoluent tels des pions désindividualisés par l'échelle de plan très large, a cette force d'évidence : le roi ne se déplace pas. Et son pouvoir n'a d'égale que cette présence qui, par derrière, se substitue à l'objectif de la caméra et puise sa force dans cet évitement d'un corps non montré, mais seulement suggéré. Pouvoir qui est, aussi, celui du cinéma lui-même, celui que s'arrogent les Taviani sur le spectateur qu'il manipule et que ce travelling, par un marquage énonciatif, évoquerait sans peine.

Dans cette façon qu'a ici le pouvoir de s'exercer du même geste qu'il refuse de se montrer, faut-il voir peut-être aussi, au risque d'abuser les auteurs, l'illustration d'une position inconfortable du despotisme éclairé de Charles III qui n'a jamais vraiment rejeté, à la différence d'un Frédéric II par exemple, le droit divin pour le modèle du contrat social. Manque de courage politique que ce mouvement d'appareil comme les quelques détails scénariques évoqués précédemment ne sont pas sans creuser d'une certaine résonance.

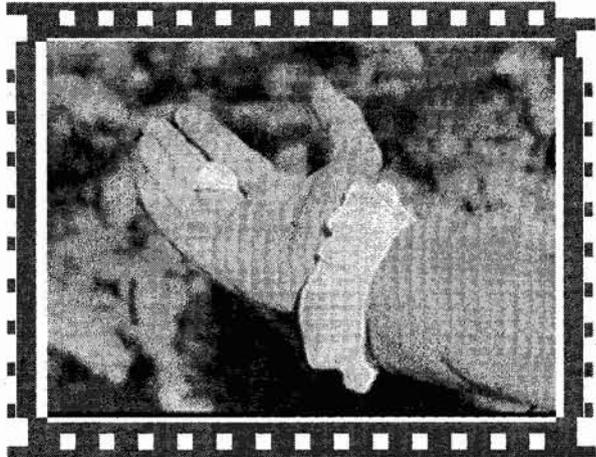
Cette position divine entretenue par le monarque prend dans le film l'aspect d'un monde, on l'a vu au sujet de l'épisode des marais, lié pour Sergio à l'enfance.

Observons à ce titre le prologue autour de l'arbre tutélaire qui entame le film dans une évocation particulièrement productive de l'ouverture du *Sacrifice* de Tarkovski. Au cours de cette séquence, dont le traitement de la couleur et de la lumière renforce d'ailleurs

endroits était très compliquée et parfois même impossible : il fallait résoudre le problème d'une autre manière ou renoncer au plan. Avec la steadycam on peut le faire, on dispose d'une grande simplicité de choix. Dans le cas que vous évoquez », répond Paolo Taviani à Jean Gili qui questionne les deux frères au sujet de ce mouvement d'appareil, « la sortie sur l'envolée de ce chant, la possibilité d'aller découvrir le lieu où se trouve Sergio, si nous n'avions pas eu la steadycam, je ne sais pas comment nous aurions résolu le problème, sans le mouvement aérien que permet l'appareil » (*op. cit.*, p. 171).

le caractère fantastique, l'enfant Sergio tend la main avant de se plonger dans ce qu'on imagine être une prière. Prière que la nature exhause aussitôt, un pétale d'aubépine tombant en effet dans le creux de sa main, comme par magie. Associé aux souvenirs d'enfance de Sergio, nous retrouvons ce motif poétique dans le troisième flash-back.

Ainsi, comme le veut le rite processionnaire napolitain de la Fête-Dieu, après avoir répandu un parterre de pétales où domine le rouge des coquelicots, l'enfant s'agenouille et lance, inondé de foi au passage de la procession : « Prenez-moi, Seigneur. Prenez-moi ! ». Au-delà de sa dimension politique évoquée précédemment, et par association dans la procédure narrative et le traitement esthétique



qui confine à l'onirisme, le deuxième flash-back consacré au roi visitant les marais prend alors tout son sens. Nature, Dieu, Roi sont les trois ordres où s'exprime ce désir de perfection, de monde parfait (opérant différemment chez Tolstoï) qui renvoie à un idéal d'harmonie secrété par l'enfance et dominé par la figure centrale du roi. Idéal que les Taviani ont admirablement résolu dans l'image de ce pétale de fleur, image poétique d'une extrême beauté plastique et d'une profonde simplicité.

Porter atteinte à cette forteresse inviolable que métaphorise le pétale et où cohabitent harmonieusement la nature, le pouvoir et la religion, reviendra dès lors à briser l'unité d'un monde symbolique agrégé par le souvenir d'enfant. En quelque sorte, le film des Taviani racontera l'expérience douloureuse de cet éclatement symbolique obligeant Sergio à un perpétuel renoncement. En premier lieu, sa carrière militaire. Aussitôt après les confidences de Cristina l'informant de son ancienne relation avec le monarque, c'est ainsi que, dans un geste très symbolique, le jeune baron jettera son uniforme avant de quitter définitivement sa future épouse et refuser le poste d'aide de camp que lui promettait le roi. Trompé, abusé, c'est

donc tout naturellement vers le lieu où s'est constitué ce modèle de monde parfait que Sergio s'en retournera. « Dans ce retour à la maison, remarquait Vittorio Taviani, il n'y avait pas un fait rationnel. Nous sentions que lorsque quelqu'un a l'impression que tout va mal, il a le désir instinctif de retrouver ses propres racines. Je ressens profondément cette chose, c'est-à-dire revenir tout en sachant que ça ne sert à rien ⁸. »

Sur le chemin du retour, faut-il lire en ce sens la rencontre avec l'arbre de son enfance. Deuxième occurrence. Dans l'attente d'un pétale que l'aubépine désormais lui refuse, Sergio tend la main, inutilement. La nature, certes encore fleurie, à son tour le trahit. Ne reste au registre des trois ordres que la foi dans laquelle, ultime refuge, le jeune baron se jettera aveuglément, presque tragiquement.

Dans cette expérience de la foi qui occupe la seconde partie du film, les Taviani vont dès lors donner toute la mesure de leur talent. Reprenant à quelques ajustements près l'itinéraire spirituel traversé par le héros tolstoïen, disons de l'exercice du sacerdoce jusqu'à l'épreuve de l'ermitage, les cinéastes s'engagent en effet sur un terrain qu'ils connaissent bien : la confrontation d'un homme à un idéal que violentent les forces de la nature, tout autant humaines que cosmogoniques (on pense au Fulvio d'*Allonsanfan*, à la Sicile de *Kaos*).

Après l'échec de la prêtrise dominée par l'ambition et le mensonge (nous renvoyons à la séquence de l'Eucharistie célébrée en la cathédrale de Naples), le Père Sergio s'exile donc sur le Mont Petra pour entamer sa vie monachique. Il y arrive de nuit, prodrome de cette lutte qui opposera dès lors la lumière à l'obscurité et ne laissera au moine aucun repos.

Au registre de ce combat qui croisera dès lors le chemin du péché et de la tentation charnelle dans la tradition du Tolstoï de *La Sonate à Kreutzer*, du *Bonheur conjugal* ou encore du *Diable* ⁹, accordons-nous d'évoquer le travail du son. Laissons volontaire-

8. Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 166.

9. Rappelons que la mutilation comme instrument de neutralisation des pulsions sexuelles, est un thème déjà présent, par exemple, dans *Le Diable*. Ainsi, essayant d'échapper au désir obsessionnel de revoir son ancienne maîtresse Stépanida, Irténiev, nous dit Tolstoï, « se souvient d'avoir lu l'histoire d'un vieillard qui, se trouvant obligé de poser sa main sur une femme pour la soigner, avait appliqué l'autre main sur des charbons ardents et s'était brûlé les doigts pour vaincre la tentation. "Oui, je suis prêt à me brûler les doigts ; mieux vaut cela que de périr !..." ». *Le Diable*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio classique », 1960, p. 262.

ment de côté la partition musicale créée par un vieux collaborateur des Taviani, Nicola Piovani. Celle-ci demanderait, en effet, un développement important à l'instar de la seule séquence des préparatifs de mariage qui présente, au début du film, un pertinent effet de désacousmatisation.

Plutôt que la musique, observons par exemple le traitement des sons concrets. Et plus particulièrement, leur utilisation dans une des plus belles séquences du film, celle où le Père Sergio accueille à l'ermitage la diabolique et vénéneuse Aurelia (la Makovkina de Tolstoï) qui a parié de le séduire.

Arrivée à la nuit tombée, la jeune femme, campée par une Patricia Millardet magnifique, implore l'hospitalité. Le moine finit par lui ouvrir. Transie, elle commence à se dévêtir. Le Père Serge se tient de dos, à l'écart, luttant désespérément. « Il avait tout entendu, écrit Tolstoï. Il avait entendu le froufrou de sa robe de soie, ses pas, pieds nus, sur le sol, ses frictions de bras et de jambes ¹⁰. »

S'emparant de cette écoute tendue par une écriture sèche et dense, les Taviani rebondissent. Comme ils l'ont bien compris, dans cette scène tout passe par la problématique du regard et de l'ouïe,

donc de l'image et du son.



L'auteur ne compare-t-il pas en effet, quelques lignes plus loin, le starets à « ces héros des contes condamné à marcher sans se retourner ¹¹ » ? Qu'il évite de regarder la séduisante et brûlante Aurelia, le moine n'en est pas moins en effet soumis à sa présence sonore, comme le rappelle avec force les

gros plans sur l'oreille. Froissements de tissu, bruissements des cheveux que démêle la brosse, frictions de peau, la séduction travaille dans l'épaisseur du son.

En point d'écoute subjectif de la scène, c'est alors que le Père Serge, n'y tenant plus, invoque la mémoire de celui qui l'a précédé dans l'ermitage, le « Saint Egidio ». Et ce pour échapper à cette

10. *Le Père Serge*, Cognac, éd. Le temps qu'il fait, coll. « Domaine public », 1992, p. 60.

11. *Ibid.*, p. 60.

lente pénétration sonore qui a toute l'apparence d'une tentative de viol auditif, le travail tactile du son métaphorisant à peine ici celui des sens. Par un effet de mixage très travaillé où les bruits de la pièce vont progressivement s'estomper au profit d'une pluie envahissante, les cinéastes repositionnent alors notre point d'écoute subjectif de la scène pour nous placer, avec Sergio, du point d'écoute du lieu d'émission sonore qui se situe à l'extérieur de l'ermitage. Preuve s'il en est que la lutte du personnage s'exprime aussi, dans toute sa dualité, par sa relation sonore au monde.

Sonore, ce combat n'en est pas moins, aussi, d'ordre visuel. Et même peut-on dire que les Taviani l'ont érigé tout au long du séjour à l'ermitage en système plastique, redonnant à la nouvelle de Tolstoï une dimension cosmogonique qui lui manquait peut-être.

Photographie en clair-obscur, éclairage à la bougie dans une atmosphère rappelant les toiles de Georges de La Tour (saluons au passage de travail du directeur photo Giuseppe Lanci), ciels crépusculaires et clairs de lune aux contrastes denses et tourmentés, l'univers que traverse le Père Sergio est comme une lente descente aux enfers où les ténèbres le disputent maintenant à la lumière. Ainsi faut-il lire le titre qui, extrait d'une réplique du film, écarte volontairement la dimension religieuse de la nouvelle de Tolstoï au profit de celle plus solaire que la traduction française, du reste, suggère mal. *Le Soleil même la nuit* ne vaudra jamais cette belle assonance au rythme ternaire qu'évoque seul le titre original : *Il sole anche di notte*.

Car le paysage ici s'est, en effet, asséché dans un horizon déserté, à la différence de l'ermitage tolstoïen dominé par la figure rentrante de la grotte, métaphore d'une quête intérieure de nature presque foétale. Au sujet de cette transposition sur les hauts plateaux du Gran Sasso dans les Abruzzes, les Taviani expliquent qu'ils recherchaient une esthétique s'inspirant des paysages qui, chez Léonard, « s'étendent à l'infini... comme une mer asséchée », ces paysages sombres et grossiers comme on en voit derrière *La Joconde* ou dans *La Vierge au rocher*¹².

Modèle plastique, ce décor désertique du Mont Petra ne saurait cependant dissimuler celui qui, du point de vue de l'histoire du cinéma, constituerait comme une vieille dette des Taviani à l'égard de Rossellini. Plus qu'à *Paisà* qui fut à l'origine de leur désir de faire du cinéma¹³, c'est bien évidemment au mysticisme lyrique de

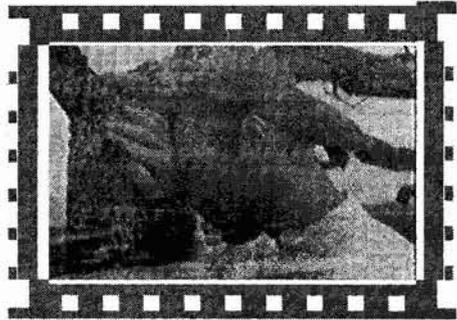
12. Jean A. Gili, *op. cit.*, p. 169.

13. *Ibid.*, p. 13.

Stromboli, terra di Dio que renvoie l'hostile et rocailleux paysage. Une des répliques du Père Sergio ne laisse, à ce titre, aucun doute. Alors qu'il reçoit la fille du marchand, Matilda (*Charlotte Gainsbourg*), le moine de lui faire en effet cet aveu : « Si au moins un homme, même un seul homme, s'isolait du monde pour penser à tous les autres... pour tous les autres, on pourrait peut-être encore espérer ».

Que l'on superpose ces paroles aux ultimes confidence d'Ingrid Bergman, non pas dans *Stromboli*, mais dans ce film de Rossellini qui en constitue comme la suite logique, *Europe 51* (« Je veux vivre avec les autres et me sauver avec eux. J'aime mieux être perdue que sauvée seule. Mais pour leur appartenir, je dois être sans entraves ». Et ces derniers mots qui confinent à l'état de sainteté absolue, d'abnégation totale : « Si vous n'êtes liée à rien, vous êtes liés à tous ¹⁴ ») ; Que l'on superpose donc ces confidences respectives, et touchons-nous peut-être alors à ce qui fait l'essence même de l'idéal spirituel du Père Sergio des Taviani. Il se situe exactement dans la perspective mystique de la philosophie chrétienne de Simone Weil dont le *La pesanteur et la Grâce* avait constitué, pour Rossellini, une sorte de modèle scénarique dans la conduite de son film, modèle spirituel dont Irène, alias Ingrid Bergman, était en quelque sorte l'ambassadrice.

Si mystique, si chrétien, ainsi ce Mont Petra, étymologiquement « chaos de pierres », d'entrer finalement en résonance, péninsule contre péninsule et dogme contre dogme, avec ce lieu de culte que cache, volontairement peut-être, la grotte chez Tolstoï. Nous voulons parler de ce Mont Athos où se maintient encore aujourd'hui la haute tradition contemplative de l'Église orthodoxe, et dont la légende mythologique dit qu'il fut une « pierre lancée



14. Rappelons que ces paroles sont prononcées par Irène au cours du dernier entretien qui l'oppose, à l'asile psychiatrique, aux différents représentants des institutions (justice, corps médical...). Aucune des catégories du corps social (ni même les institutions religieuses) ne se reconnaissant dans ses propos extrêmes, Irène, jugée folle et dangereuse pour la société, sera donc internée. Fort de cette correspondance, comprendra-t-on combien l'idéal du Père Sergio revêt, à ce stade du film, un caractère profondément anarchisant (nous y reviendrons ultérieurement).

par le géant Athos à Poséidon ». Analogie d'autant plus opérante si l'on considère un des aspects du film que nous avons jusqu'alors tenu sous silence, à savoir la problématique que soulève le déplacement historique de cette adaptation des Taviani.

Celui-ci est d'importance. En effet, il écarte une donnée fondamentale, nous semble-t-il, à la compréhension du texte de Tolstoï. Rappelons. Lorsque le prince Kassatzky « à qui tous prédisaient qu'il serait l'aide de camp de Nicolas Ier ¹⁵ », rompt avec sa fiancée et décide d'entrer au monastère, Tolstoï le place sous la protection d'un supérieur « disciple... », nous glisse-t-il discrètement en ouverture du chapitre II, « disciple d'Ambroise, lui-même disciple de Macaire qui était disciple de Léonide, disciple de Païssi Velitchkovsky ¹⁶ ».

Ambroise, Macaire, Léonide, Païssi, on ne saurait imaginer patronage plus signifiant dans la Russie du XVIII^e et XIX^e siècles. En effet, ce sont là autant de *staretsi* qui redonnèrent un essor au mouvement religieux initié par le moine Nil Sorski mais aboli après sa mort en 1508. Pénétré des traditions de l'ancien monachisme de la Grande Laure du mont Athos, ce mouvement se réclame d'une stricte pauvreté, d'un détachement total de tout bien matériel et d'une vie la plus humble qui soit. Mais surtout, fait marquant, tous ces moines passent pour de proches guides spirituels de la communauté des « vieux croyants » issue du schisme qui divisa la chrétienté russe au XVII^e siècle. En premier lieu le fameux Ambroise cité par Tolstoï qui, définitivement passé au Raskol en 1846, soit environ à l'époque où l'auteur situe le début du *Père Serge* (« Dans la décade de 40... », ainsi s'ouvre la nouvelle) fonda la métropole de Bielaïa Krinitza en Autriche.

En situant sa nouvelle sous Nicolas Ier connu pour son régime répressif, particulièrement envers les *raskolnik* (voyant en eux des conspirateurs politiques, le monarque fit systématiquement raser leurs chapelles), on comprend mieux, dès lors, les intentions de Tolstoï. Elles revêtent une caractère politique. Tolstoï de le sous-entendre, du reste, lorsqu'il note, toujours dans le deuxième chapitre, que son héros, humilié par l'empereur, rejoint le monastère « afin de s'élever au-dessus de ceux qui avaient voulu lui montrer qu'ils étaient plus haut que lui ¹⁷ ». « S'élever » certes moralement, mais surtout politiquement. Car s'il n'est aux yeux du prince

15. *Le Père Serge*, op. cit., p. 23.

16. *Ibid.*, p. 35.

17. *Ibid.*, p. 35.

Kassatzky de décision plus noble et de vengeance finalement plus délicate que se placer au-dessus des turpitudes de la cour en entrant dans les ordres, il n'est en revanche d'acte politique plus engagé pour Tolstoï que de lui faire rejoindre, dans la Russie de Nicolas Ier, les rangs des contestataires et des martyrs partisans de la vieille foi.

De cette dimension politique et religieuse qui féconde secrètement l'œuvre d'un Dostoïevski comme celle du Tolstoï de l'après-crise morale et religieuse de 1880, il ne resterait rien chez les Taviani. Rien sinon cette évocation féconde qui, dogme contre dogme, ferait ici du Mont Petra¹⁸ le pendant de l'Athos orthodoxe.

On ne sera pas surpris de voir, dès lors, comment s'orientent les fins respectives et de la nouvelle et du film. Chez Tolstoï, rappelons-nous, l'expérience érémitique se soldait par une disparition civile du Père Serge. En effet, après avoir succombé à la tentation et rompu tout lien avec l'Église, après avoir retrouvé sa sœur dont la foi innocente et naturelle lui révélait soudain le chemin qu'il devrait suivre, l'anachorète passé gyrovague allait de par le monde, oubliait jusqu'à son nom, était arrêté puis déporté en Sibérie.

Toujours dans l'esprit schismatique évoqué précédemment, mais de façon encore plus radicale du reste, en fait cette mort civile renvoyait aux pratiques de la secte dite des « fuyards », branche la plus fanatique et subversive des vieux-croyants au cœur de la problématique du grand roman eschatologique suivant : *Résurrection*¹⁹. Comme le remarque pertinemment le spécialiste Georges Nivat, « pour mieux résister à l'Antéchrist du pouvoir impérial », ces « errants », réfractaires absolus, « préconisaient en effet le refus du passeport (l'identité), de l'argent (marqué du sceau de la Bête) et de la reproduction humaine²⁰ ».

18. Signalons que ce Mont Petra n'apparaît pas sur les cartes de la région des Abruzzes, et plus particulièrement du Gran Sasso où furent tournés les plans de l'ermitage, celui-ci entièrement reconstitué d'ailleurs par les Taviani. Le seul « Montepetra » mentionné par le grand Atlas de l'Italie se situe, en effet, à proximité de la république enclavée de San Marino, soit à quelques 300 km au nord des Abruzzes. La décision arbitraire de baptiser ce lieu où séjourne le Père Sergio du nom de Mont Petra (qui ne trouve ni justification diégétique dans le film, ni géographique du seul point de vue du tournage), laisse supposer combien cette initiative est bien loin d'être, nous semble-t-il, gratuite et innocente.
19. Roman dont les Taviani ont tout récemment signé une adaptation télévisuelle (coproduction RAI-France 2, 2001).
20. Georges Nivat, préface de *Résurrection* (T. 1), Léon Tolstoï, Paris, éd. Gallimard, coll. « Folio », 1981, p. 46-47.

Après le départ de la maison sororale, ainsi faut-il lire l'épisode final du chemin, quand Kassatzky, devenu pèlerin, refuse l'aumône d'un gentilhomme : « Il prit les vingt kopecks et les donna à son compagnon, un mendiant aveugle » note Tolstoï. De même sa décision ultime de renier jusqu'à son identité : « Quand on le questionna sur son passeport, il répondit qu'il n'en avait pas et qu'il était un serviteur de Dieu ²¹. »

Dans cette fin les spécialistes ont voulu voir comme l'essence même de la philosophie tolstoïenne, un anarchisme religieux de l'Apocalypse, hors de toute atteinte, et allant même jusqu'à nier l'humanité toute entière. Vision millénariste que prolongerait comme en écho la mort de l'écrivain lui-même lorsque, reniant les biens de ce monde, il quittait sa propriété de Iasnaïa Poliana pour une destination demeurée inconnue, avant de s'arrêter définitivement en gare d'Astapovo.

Moins radical et finalement plus optimiste se veut le final des Taviani. Complètement inventé par les cinéastes, c'est en la figure du vieux couple de paysans qu'ils trouvent une résolution inattendue. Le Père Sergio s'en revient ainsi sur les terres de son enfance. Sans s'arrêter cette fois, il passe devant l'arbre désormais adulte et bien feuillu. Troisième occurrence. Il laisse aussi en chemin la maison familiale, abandonnée, pour se diriger vers le colombier tenu jadis par ce couple d'amis paysans, sorte de Philémon et Baucis (comme les a justement désignés Gérard Legrand ²²) qui ont vu leur désir se réaliser, à savoir mourir ensemble et presque simultanément, comme ils l'avaient confié au prêtre.

Au nihilisme anarchisant d'un Tolstoï répond ici une méditation tournée vers la terre, cette terre paysanne tant célébrée par l'écrivain russe mais dont il avait fini par désespérer (encore *Résurrection*). À la toute fin du film confient les Taviani ²³, il ne fait pas l'ombre d'un doute que, de leur point de vue, le Père Sergio abandonne la robe et part au monde. Libéré du poids de la culpabilité chrétienne, il va « giuramondo » comme l'évoque si bien ce nom que les auteurs lui ont donné et que le dernier plan du film prolonge de façon tout à fait

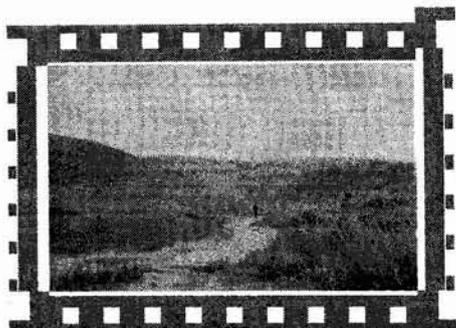
21. *Le Père Serge*, op. cit., p. 100.

22. Gérard Legrand, *Paolo et Vittorio Taviani*, Paris, éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1990 p. 150.

23. « À la fin, quand Sergio s'éloigne, nous pensons – si nous devons imaginer un nouveau chapitre – qu'il ne revêtira plus les habits sacerdotaux. Nous ne pensons pas qu'il sera encore prêtre, il fera un autre type d'expérience, même si, dans sa vie, son expérience religieuse a été une chose fondamentale. » (Jean A. Gili, op. cit., p. 166).

productive, lorsque Sergio s'évanouit tel un point noir au bout du chemin.

En ouverture, disions-nous des auteurs qu'ils entendent toujours parler du monde d'aujourd'hui en s'instruisant le passé. Dans le contexte de la réalisation du film, faut-il peut-être voir au seuil de cette



expérience la parabole d'une méditation encore plus personnelle. Comme si les Taviani, en crise, avaient eux-mêmes éprouvé ce besoin de s'isoler avant de reprendre élan. Car militants communistes au cœur de la contestation des années 60 et de l'après 68, ils constataient l'effondrement d'une idéologie que venaient de précipiter les événements du 9 novembre 1989, et de nier définitivement, dans le déjà très douloureux souvenir de Prague, la sauvage répression de la place Tiananmen.

Au-delà de cette résonance très personnelle, n'oublions pas enfin qu'il y a en ce Père Serge comme la figure d'un « intellectuel entre deux révolutions manquées²⁴ » que furent le despotisme éclairé de Charles III et le rêve de cette « grande nation » né des secousses de la Révolution Française. Replacée dans son cadre historique, en cette fin de film que la tombe du vieux couple de paysans situe en 1766, l'action du Père Serge n'irait-elle pas nourrir, en effet, le combat des futurs jacobins qui, après avoir tué, au moins symboliquement, l'image du père (le roi), rejoindraient les rangs de la contestation révolutionnaire dans la perspective de cette unité italienne tant convoitée ? Pour cela faudra-t-il encore se souvenir que le Fulvio Imbriani de la Restauration d'*Allonsanfan*, membre de la secte révolutionnaire des « Frères sublimes » activistes partisans de l'unification italienne, regagnait, tout à fait accidentellement au début du film, bien entendu, le domicile familial en se faisant passer pour... un prêtre. Perspective qui n'eût pas déplu au Tolstoï de la dernière période, lorsqu'il faisait rimer religion avec révolution.

Université de Toulouse-Le Mirail
UFR de lettres, philosophie et musique
Histoire esthétique du cinéma

24. Gérard Legrand, *op. cit.*, p. 150.