Olivier Bonard

TAVIANI FRÈRES

Illustrations: CLAUDIA ZIPPERLING

Tribune PSYCHANALYTIQUE 7 | 2007 151-168

Olivier Bonard

TAVIANI FRÈRES

Dans trois films tournés entre 1977 et 1987 [Padre Padrone, La nuit de San Lorenzo et Good Morning Babylonia], la fraternité se déploie et se transforme en écho à la relation des fils à leurs pères. Se dégageant d'une emprise fascinante, la culture des fils bascule d'un ancien monde à un nouveau, transportant un héritage désormais assimilé. Cette co-réalisation fraternelle est probablement tant la cause que l'effet du déploiement de leur relation adelphique entre similitude et altérité, portée par l'intégration de leur lien filial ; cet article tentera d'argumenter à ce propos. Certes, l'histoire individuelle s'entremêle avec l'histoire sociale dans les trois films comme dans tous les autres de ces réalisateurs ; cette dialectique illustre le fait qu'entre chaque génération surgit un changement tel que seul le mot révolution convient à le décrire, avec ce qu'il comprend de continuité dans l'apparence de la rupture.

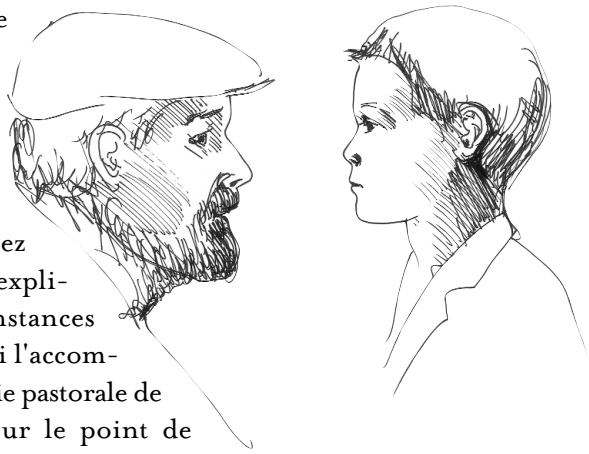
L'art pouvant se prêter à enrichir les découvertes de la clinique psychanalytique, l'œuvre d'une frérèche [Lett, 2004, 122] constituait par principe un lieu de recherche sur les liaisons fraternelles. Mais peut-on comparer imagos psychiques en séance et images au cinéma, toutes deux épurées, mais les dernières dépourvues d'une dialectique transférentielle qui permet d'y avoir un accès royal ? S'il y a un risque d'accaparement de l'œuvre par une pensée psychanalytique plaquée plus qu'appliquée, la cure n'est cependant pas exempte d'un tel péril ; le psychanalyste familier de ce danger qu'il court à chaque séance

espère éviter cette dérive ici également. Paolo Taviani tirait lui-même un parallèle entre la réalisation d'un film et une cure, deux ans avant la sortie de *Padre padrone* : « Peut-être que les films sont comme des cures psychanalytiques : lorsqu'un film est terminé, on parvient à objectiver une série d'interrogations, de soucis, de problèmes qui nous assaillent et une fois cela fait, nous pouvons aborder d'autres préoccupations. Faire des films est donc une activité complémentaire à la vie. Et c'est une manière de vivre comme beaucoup d'autres. » [Gili, 1975, 63].

Tentons donc dans une psychanalyse de cette trilogie*.

Padre Padrone [1977]

La relation au père ouvre le film lorsque le héros a l'âge de commencer l'école : la transmission du métier de berger du père à son fils unique Gaviano se fait dans une passion qui nie la jeunesse du garçon, si bien que celui-ci devenu grand sera encore un petit garçon attendant le retour du père et guettant la gifle qu'il pense mériter. Le déni de la différence des générations que l'on voit ici être instillé par les parents chez leur enfant peut s'expliquer par les circonstances exceptionnelles qui l'accompagnent : l'économie pastorale de la Sardaigne est sur le point de disparaître en une génération et les parents ne peuvent envisager sa survie qu'en exerçant un forçage ne tenant aucun compte de la réalité économique du présent. Mais les Taviani ajoutent à cet aspect une peinture du caractère paternel telle qu'on ne peut qu'y voir la source d'une relation narcissique



* Un résumé des films, centré sur ce sujet, se trouve en annexe avec la filmographie.

passionnelle qui se déploie entre père et fils. Dans ce piège, Gaviano ne peut s'appuyer sur sa mère qui, dans ses rares apparitions, semble se confiner avec lui à un jeu de fillette avec sa poupée, dominée par une satisfaction narcissique incestuelle dont Gaviano se dégagera en la mordant au poignet pour rejoindre son père qui l'attend sur le chemin sans retour des pâturages. Là encore, le poids d'une culture patriarcale exacerbée peut contribuer à comprendre l'attitude maternelle, mais n'y suffit pas. Les Taviani ont créé une imago de couple parental dont les traits exacerbés annoncent le caractère du fils et préparent l'enjeu de la relation fraternelle à venir ; cette imago de couple à la génitalité chancelante se retrouve dans nombre de leurs films.

Au cours d'une longue enfance et adolescence solitaire, Gaviano établit quelques ébauches de relation fraternelle marquée par une fascination tragique : se rapprocher du semblable nécessite un sacrifice. Ainsi, lorsque le père découvre que Gaviano a noué des contacts avec le fils du berger voisin, il bat si fort son fils de sept ans peut-être qu'il croit l'avoir tué ; ainsi encore, quand l'adolescent Gaviano esseulé est aimanté par le passage des deux musiciens ambulants à proximité de son enclos, il les suit sans oser leur parler puis enfin, de quelques mots ou signes, il leur fait comprendre qu'il convoite un de leurs accordéons contre lequel il égorge sans attendre deux agneaux ; et enfin, le jeune homme riche dont on voit le passage lointain et nocturne sur une mule rythmer le début du film se fera sauvagement assassiner par son rival fraternel et semblable alors qu'ils accomplissent tous deux un rituel de réconciliation : tondre ensemble et accroupis les brebis tout en comparant leurs pets puis en estourbir certaines pour la boucherie ; le coup de gourdin sera pour le crâne du jeune homme riche et non pour la brebis qu'il aide à maintenir offerte à la mort sur le rocher.

Ces quelques esquisses de relation fraternelle marquées par l'indifférenciation sont suivies par une longue scène qui constitue le tournant du film : lorsque tous les jeunes du village, et Gaviano est parmi eux, portent l'effigie de leur Saint à travers les oliveraies gelées, leurs différences sont gommées par l'illusion groupale ; ils sont rassemblés dans l'effort, les barres de bois pesant sur leurs épaules, sous les tentures qui les dissimulent de la procession. La musique ici encore, comme dans la scène de l'accordéon rythmée par une valse de Strauss,

force la communion du spectateur aspiré par un chœur puissant de bergers sardes à l'unisson. Sur l'écran, les jeunes gens bavardent cachés par le lourd tissu dans une fraternité homosexuelle gaie et anxieuse de l'avenir et finissent par s'entraîner les uns les autres à se déterminer pour l'émigration immédiate.

C'est aussi au sein de la groupalité militaire que naît l'amitié d'émulation entre Gaviano et son camarade d'arme cultivé, l'identité cédant cette fois à l'altérité ; chacun dans un tank identique, l'espace qui les sépare traversé par les ondes radio qui portent leurs voix prononçant avec jouissance les mots des anciens, les deux amis construisent leurs destins qui se croisent puis divergent. A travers l'italien puis le latin, d'homophonies en synonymies, Gaviano symbolise sa relation à ses proches et à sa patrie et découvre son intérêt pour le dialecte sarde de son patron. Il va tenter de le rejoindre, désormais habité par son indépendance, mais entre père et fils, la relation de similitude ne peut évoluer vers une altérité qu'au prix de crises violentes impliquant corps et coups ; le fils consignera le dialecte paternel enragé pendant que tous deux complantent les pousses de légumes dans le froid du printemps, leur démarche brusque les éloignant et les rapprochant dos à dos jusqu'à se heurter les fesses ; la vieille rigidité paternelle aura cependant raison des tentatives du fils de retrouver auprès de lui un foyer.

Dans le premier film de cette trilogie isolée par cet article de l'œuvre des Taviani apparaît donc déjà l'ensemble des données entrant dans la réflexion sur la fraternité telle qu'ils la conduiront dans leur œuvre : la relation fraternelle oscille entre un semblable mortel qui scelle chacun à une scène primitive et une altérité qui mène à travers la rivalité à une indépendance ; la ressemblance dénie la différence comme l'enfant séduit par la scène originaire gomme la différence des

générations ; l'altérité au contraire prend en compte la castration et permet l'internalisation symbolisante du prochain.

Le scénario de Padre Padrone est basée sur une œuvre littéraire [Gavino Ledda, 1975] mais celle-ci avait rejoint l'inspiration spontanée des frères Taviani. Ils s'en expliquent ainsi :

Paolo : « Nous avons ressenti l'auteur du roman Padre Padrone comme un frère, parce que nous aussi pour parler, pour dire ce que nous pensons, pour vivre et pour donner un sens à notre existence, nous avons choisi l'instrument de la communication ».

Vittorio : « Il a fallu décomposer le livre en ses matériaux constitutifs et faire se rencontrer et s'affronter ces matériaux qui viennent de la praxis de l'auteur avec les matériaux de notre vie : le rapport entre l'homme seul et les autres ; l'individu et la nature ; la communication comme moment fondamental pour entrer en rapport avec les autres et donc se connaître soi-même. Ce film est l'affirmation que l'on ne peut pas raconter une histoire individuelle, parce qu'une histoire individuelle ne peut pas exister comme telle ».

Paolo : « Dans le livre, et encore aujourd'hui dans leur vie, le rapport entre Gavino et son père est un rapport de violence dans lequel entrent des éléments viscéraux très forts. Cette récupération du père qu'il y a dans le film n'existe pas dans le livre ». [Gili 1975., 65 ss.]

Paolo fait probablement allusion ici au travail d'intériorisation du père passant par la différenciation d'avec lui que les cinéastes ont esquissé dans leur œuvre sur le modèle de leur vie et dont ils n'ont pas retrouvé la même issue heureuse dans le roman ou au contact de son auteur. Tourner entre frères un film serait pour eux un exercice de la similitude et de l'altérité qui leur permet d'aborder le lien périlleux aux parents en évitant l'aspiration par la scène primitive ou son dénigrement destructeur.

La nuit de San Lorenzo [1982]

Comme dans l'œuvre précédente, l'histoire est scandée par un nombre limité de scènes déterminantes et se trouve ainsi simplifiée comme par l'effet d'une tradition orale aboutissant peu à peu à un mythe. Cet aspect de l'œuvre est souligné par les auteurs eux-mêmes : les Taviani, qui avaient déjà tourné au début de leur carrière un documentaire bref

mettant en scène une survivante à ce drame qui avait touché leur village d'origine en Toscane alors qu'ils étaient adolescents, racontent à propos du caractère mythique de leur scénario : « Quand nous nous sommes rendus compte que ces évènements s'étaient transformés vingt ans après notre documentaire en cette espèce de tradition orale, de mythe, de référence à un évènement fondamental de la collectivité qu'on peut aujourd'hui se rappeler et raconter aux autres parce qu'il sert à notre conscience d'aujourd'hui, alors nous avons pensé que le film devait être cela. »

Cette structure mythique favorise tant une hypothèse anthropologique selon René Girard [1972, 124, 204] qu'une hypothèse psychanalytique. La première décrit l'aspiration réciproque dans le désir mimétique conduisant au déchaînement de la violence, mimesis et violence étant favorisée par tant d'années de dictature populiste, alors que la seconde prétend que dans vie de groupe se déploient les liens adelphiques qui oscillent entre entraide et lutte fratricide suivant leur rapport à la scène originaire. La marche du film est en effet rythmée par celle-ci, évoquée symboliquement : le mariage dans une chapelle campagnarde célébré à la hâte avec le pain furtivement échangé en guise de toute fête, les rapprochés esquissés et dissimulés dans les buissons entre une jeune veuve et un paysan sanguin, les retrouvailles entre le vieux chef du village et la paysanne devenue noble par mariage ; et d'une autre manière enfin, la présence d'un bébé qui ouvre et clôt le film, témoin d'une scène primitive dont la créativité n'a pas été détruite. C'est en effet par le regard d'une fille d'une dizaine d'années que l'on vit l'exode de cette nuit de guerre et c'est elle devenue mère que l'on voit raconter cela à son bébé sous le même ciel étoilé, vingt ans plus tard, l'appropriation symbolisante ayant désormais transformé en elle la matière brut du drame. Que les rencontres de couple soient ici autant liées à la procréation permet d'intriquer l'inexorable emballement de la destructivité, pure culture d'instinct de mort, à d'intenses et brefs moments libidinaux garantissant la vie et ouvrant à son appropriation détoxifiée.

La violence mortelle se déploie avec une absurdité complète au centre du film, dans la longue scène où ces paysans, partisans ou chemises noires issus du même village, s'interpellent par leur prénom pour se massacrer sans trêve, sans pitié et sans fin. Dans une

intrication et désintrication pulsionnelle, le couple fasciste du père et du fils fait culminer le destin funeste du fraternel et de la parentalité quand le semblable l'emporte sur le génital. Le fils est en effet une reproduction en miniature du père et son adolescence débutante manifeste son faux-self et démultiplie sa cruauté imprégnée de perversion. Leur relation illustre l'imprégnation périlleuse du parental par l'adelphique, imprégnation qui peut constituer sous d'autres hospices une part de la joie de la relation parent-enfant et sa fécondité identificatoire. Dans le film, cette similitude entre le père et le fils conjoint libido et destructivité dans une proximité terrifiante. Vittorio en parle ainsi : « Pour nous, ce couple père fils exerce une sorte de fascination. L'extérieur, c'est un couple qui crée autour de lui l'horreur et dont émanent de façon effroyable la mort, le deuil et le sang. Mais à l'intérieur, c'est un couple lié par un amour merveilleux, un amour père-fils, fils-père qui est une de ces choses les plus tendres, les plus viscérales que nous ayons jamais imaginée. Alors cette contradiction effroyable d'une cellule qui d'un côté provoque l'horreur et de l'autre exprime cette force d'amour nous a fascinés » [Gili, 107].

La créativité commune des frères Taviani n'a peut être rien avoir avec ce que nous croyons discerner dans leur œuvre à propos des relations adelphiques. Cependant il semble qu'ils s'accordent pour dire que leur lien fraternel, comme celui qu'ils entretiennent avec leur imago paternelle dans l'interview à propos du film précédent, infléchit leur art et inversement. Paolo : « A la fin du film, l'équipe de réalisation a oublié que nous étions deux. Nous-mêmes, d'ailleurs, nous ne réussissions pas à nous souvenir qui a dirigé ce plan et qui l'autre. Si nous nous en souvenions, il faudrait peut-être nous en préoccuper ». Vittorio : « Nous ne voulons absolument pas théoriser notre expérience à deux. Beaucoup sont tentés du prendre notre cas comme l'exemple probant du caractère composite de l'œuvre cinématographique, de sa disponibilité à la collaboration. Il y a du vrai dans tout cela. Mais Paolo et moi nous continuerons à dire que notre expérience personnelle est un cas particulier et que nous nous limitons à veiller sur ce cas dans lequel convergent mille facteurs : consanguinité, même expérience de vie, de culture, et puis mêmes peurs, mêmes impulsions… » [ibid : 1972, 25ss]. Si dans le film précédent, ils se retrouvaient en partie dans le rapport de Gavino à son père, dans

celui-ci, c'est une part de leur propre histoire avec leur père, avocat résistant et notable du village, qu'ils ont représenté mythiquement, et peut-être aussi les périls et les merveilles des liaisons fraternelles s'appuyant sur cette imago grandiose et dérisoire.

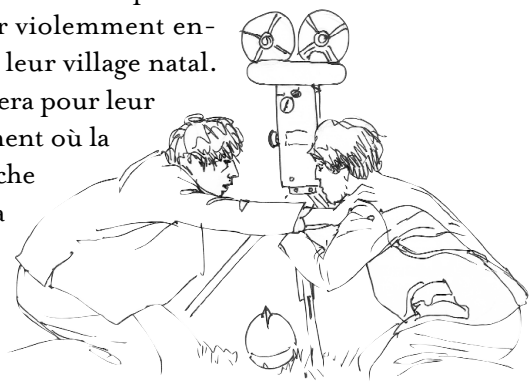
Good morning Babylonia [1987]

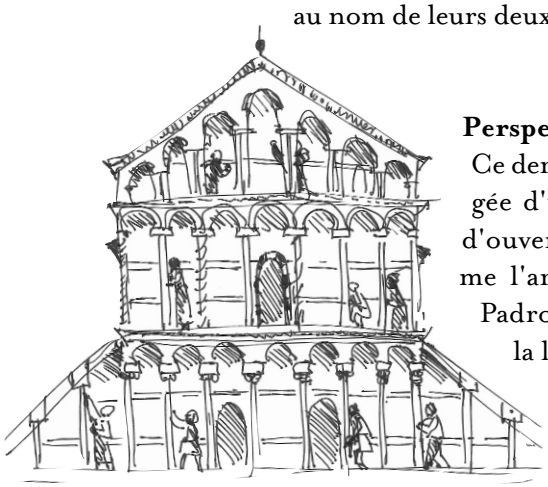
La thématique fraternelle est désormais abordée de front alors que la groupalité de l'arrière-fond d'où elle a émergé s'estompe. La menace fusionnelle rôde, transcendée par la désignation que le père fait d'elle dans ses paroles et par le jeu des frères introduit à son propos. L'engendrement asymétrique met fin à ce jeu risqué, mais jette les frères dans la solitude de la mort. Celle-ci est cependant dépassée par la créativité fraternelle dont la trace cinématographique d'adressera aux générations futures.

La créativité commune qui libère les différences fraternelles en témoignant de leurs rencontres habite avec insistance cette œuvre qui est ainsi la plus auto-représentative de ce que font les auteurs de leurs liens adelphiques.

La mise en images de cette créativité a, comme on s'y est accoutumé, les traits baroques du mythe : les frères gardent ensemble les troupeaux de cochons qui leurs sont disputés par les vautours et leur promiscuité trop intense est tempérée par l'apprentissage qu'ils font ensemble de la langue de leur pays d'adoption ; ils construisent ensemble dans la solitude paisible et sacrée de la forêt bien nommée « hollywood » cet éléphant de papier gigantesque et l'équipe de tournage retrouve les frères endormis et enlacés à l'abri des fortes pattes arrière de l'éléphant dressé, figure suggérant immanquablement le giron maternel ; c'est dans cette forêt que l'exigence mythique des Taviani

placera la rencontre simultanée des deux frères avec leur amante dans une découverte qui mettra de suite en cause leur fidélité adelphique homophile ; ils feront de ces femmes les confidentes qui les accompagneront dans leur prise de distance, leur racontant l'histoire de leur première différence, un couteau à l'un que l'autre n'a pas, prétexte à rouler violemment ensemble dans la poussière de leur village natal. C'est la jalousie qui les séparera pour leur éviter de s'entretuer au moment où la femme de l'un meurt en couche alors que l'autre porte dans la joie son fils nouveau-né. Le frère envieux s'en ira à la Grande guerre où l'autre le rejoindra bientôt comme reporter militaire. L'un sous l'uniforme américain, l'autre italien, se retrouvent sous les obus allemands qui sifflent sur les éternelles collines toscanes pelées par l'incendie et grumeleuses de neige ; alors qu'ils se portaient secours, ils sont blessés tous deux par les coups aveugles de baïonnettes portés par des Allemands égarés alors que se dresse imaginairement dans le fond la façade ouvragée d'une église romane. C'est là que, se dressant aussi, mais eux pour une dernière fois, et saisissant une caméra abandonnée par un reporter allemand mort, un frère filme l'autre, et l'autre l'un, au nom de leurs deux fils infans.

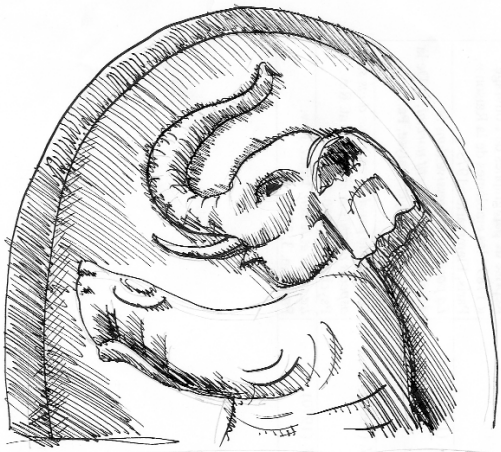




Perspective

Ce dernier décors, la façade ouvragée d'une église romane, servira d'ouverture à la réflexion. Comme l'arbre du pâturage de Padre Padrone qui frémit au vent sous la lune, que le père fait entendre au fils dans leur similitude et qui limite le pâturage mais aussi leur

fusion, la façade du monument pisan se dresse à jamais bornant les passions mortelles et encadrant la mémoire. On croit revoir devant la façade le père et ses deux fils œuvrant à sa rénovation, s'attardant sur deux petites sculptures d'éléphants dressés. Ces fragiles figures phalliques qui s'asservissent les soins des hommes et subliment leur pulsion redimensionnent leurs passions adelphiques, les contraignent à se déployer, symboliquement castrée, entre la fusion avec la scène originaire et la solitude d'une castration trop exercée. Le symbole phallique se substitue à la fascination phallique, la similitude cède à l'altérité au cours de la transformation du lien adelphique qui permet à la créativité de se déployer. Le triptyque des Taviani en témoigne.



Les bosquets toscans de la San-Lorenzo nocturne abritent elles aussi les hommes au comble de leurs passions adelphiques qui ont grimpé dans les bras solides des arbres pour regarder hagards leur village exploser ; c'est sur un arbre que le père fasciste est réfugié et d'où il est arraché et c'est sur un autre arbre que le fils se dissimule en tremblant et dont il tombe : tous deux alors sont livrés au meurtre adelphique vengeur. L'arbre ou la façade de l'église, ou de nombreux autres signes rappellent l'ordonnancement phallique materno-paternel qui croise

les échanges fraternels. Paolo évoque ainsi ce support à leur créativité qu'ils doivent domestiquer : « Nos courts métrages étaient ratés en tant que documentaires de douze minutes : ils étaient complètement déséquilibrés. C'était comme planter un chêne dans un pot de fleurs, les racines cassent tout. » [ibid, 100].

Ainsi la trilogie marque à notre sens une rupture d'avec les films qui la précèdent qui illustrent l'impasse narcissique des héros, ainsi que le décrit Cuccu [2003] : l'optique des frères Taviani avant 1977 « voit, dans la passion de soi le moteur profond du sujet de la modernité, le facteur de son action créatrice, faisant de lui un nouveau Prométhée, mais voit également dans cette passion comme un mal intérieur qui provoque son déclin, qui en fait une réincarnation de Narcisse, réduit à sa propre contemplation et à l'amour de soi ». Mastroiani dans « Allonsanfan » illustre parfaitement ce caractère qui est sauvé de lui-même dans les films du triptyque au cours de l'élaboration du complexe fraternel des héros. Il est ainsi possible, pour répondre à l'hypothèse posée en début d'article, qu'au cours de ces trois films, quelque chose dans la relation réciproque des Taviani ait changé, en appui sur une modification de leur imago paternelle. ●

Rappel des trois films

Padre Padrone [1977]

En 1960, à la bascule de la Sardaigne dans la modernité, un jeune berger analphabète chéri par son père doit émigrer après la destruction de leur oliveraie par le gel. Apparemment fragilisé par la dictature amoureuse de son père, le fils retrouvera cependant dans la relation fraternelle du service militaire une autonomie et il pourra dès lors

intégrer l'ambition héritée du père. Il passera son baccalauréat, deviendra linguiste et étudiera le dialecte sarde.

La première moitié du film s'attarde sur la solitude du berger de sept ans arrachés du banc de l'école et parqué avec les brebis dans la montagne. Les rares paroles paternelles l'introduisant à la magie des lieux et les raclées fréquentes condamnent Gavino à une réclusion d'ermite muet. Les brebis lui enseignent comment les traire sans souiller le seau de leurs coquines crottes et les poules comment s'exciter en les serrant entre les cuisses. Le halètement universel des jeunes adolescents et des parents en rut clôt le chapitre de l'enfance.

Gavino est désormais un bel homme qui attend dans le trou ombragé de son parc, fixé là par le respect tremblant pour son père. La musique d'un accordéoniste qui passe en allant vers la fête d'un bourg l'entraîne à sacrifier impulsivement deux agneaux pour acquérir l'instrument et se mettre à jouer, les Taviani emplissant alors l'image dépouillée des fastes de Johann Strauss. Découvrant qu'il manque deux agneaux, le Padrone sait qu'il ne pourra plus enclore son fils par ses ruses, garder le savoir de l'adulte pour lui-même et répliquer son fils selon l'image épurée qu'il a de lui-même.

Deux scènes closent le premier temps du film poussant à son apothéose ses aspects mythiques : le meurtre d'un frère ennemi par l'autre et le conciliabule des jeunes du village portant la figure du saint à travers les oliveraies gelées : échangeant ainsi cachés de leurs pères à propos de leur avenir bouché en Sardaigne, ils se décident tous à émigrer ; leur décision grave se prend parmi des plaisanteries grivoises qui évoquent la sexualité adelphique. Le départ de Gavino sur leurs traces le mènera dans un monde nouveau, le continent italien.

Désormais, Gavino est recruté dans l'armée comme soldat-radio. D'abord solitaire et hostile aux relations adelphiques de sa caserne, il se lie avec un ami qui propose de lui apprendre l'italien. Dans un raccourci propre au mythe, on voit éclore la curiosité du jeune homme pour l'apprentissage et pour la langue au travers d'une amitié fraternelle : les deux hommes dialoguent par radio de tank à tank, leurs monstres gravissant les prés ondulés, citant la sagesse de leurs ancêtres en latin, cette langue que Gavino a commencé à apprendre assis dans les toilettes de la caserne pour être au calme alors que ses camarades de chambrée se lancent à la figure des préservatifs gonflés d'eau.

A travers cette identification adelphique moins imprégnée de narcissisme que celle au père, Gavino devient indépendant du patron, lui écrit pour la première fois, annonce son prochain séjour d'étudiant à la ferme familiale. Cette rencontre sera l'occasion d'une conflictualité nouvelle, mais si violente qu'elle mènera à un arrachement réciproque laissant les protagonistes isolés.

La nuit de San Lorenzo [1982]

En 1944, l'armée allemande en Italie résiste à la progression des Alliés venant du sud ; un village de Toscane est désert aux heures chaudes alors que les maquisards sortent de leur cache dans la campagne ; l'un va subrepticement se marier avec celle qu'il aime et qui est sur le point d'accoucher. Dans le village, l'armée allemande a miné les maisons des maquisards ; elle rassemble la population dans l'église avant de faire sauter les imposantes demeures insoumises. Méfiants à l'égard de ce refuge, quelques dizaines de villageois conduits par un ancien, figure paternelle jouée par le même acteur que le Padrone [Omero Antonutti], mais présentant un caractère différent, décident de fuir nuitamment pour rejoindre les Américains ; ils entendent depuis les bois où ils se reposent au pied des grands arbres les explosions destructrices de l'œuvre de leur vie et de celle de leurs ancêtres. Le groupe avait eu raison de partir : l'armée allemande a également placé des charges mortelles dans l'église qui déciment les fidèles pendant l'eucharistie, tuant la mère enceinte.

Epuisés par quelques jours de marche sans gîte ni repas, les fuyards se joignent aux résistants de la contrée qui récoltent nuitamment du blé. Une hécatombe fratricide survient quand les chemises noires, milice fasciste du même village, attaque la troupe dans les hauts blés ensoleillés. Parmi les fascistes, un père et son fils, liés par une similitude inquiétante de leurs attitudes, sont les plus fourbes et les plus cruels ; ayant tué le père de l'enfant qui allait naître comme les Allemands avaient tué la future mère dans l'église, le père voit son fils exécuté devant lui par les maquisards puis se tire une balle dans la tête après avoir voulu s'enfouir dans la poussière. Les survivants sont recueillis dans un village et le vieux chef des fuyards y rencontre charnellement une veuve qu'il avait aimée dans sa jeunesse désormais perdue.

Good morning Babylonia [1987]

Deux frères sculpteurs toscans émigrent au siècle nouveau dans le Nouveau Monde après la faillite de l'atelier de restauration architecturale de leur père, qui les bénit à leur départ en leur prescrivant de rester égaux et de rentrer une fois au pays. Après une initiation à la langue anglaise et la pratique épuisante et archaïquement brutale du métier de berger dans un désert où les vautours leur disputent les dépouilles des porcs, ils sont recueillis par un contremaître italien en chemin vers la Californie où il se rend pour bâtir le pavillon italien de l'exposition universelle. Se faisant passer pour le contremaître admiré par Griffith, les frères sont engagés pour créer les éléphants de plâtre de Babylone. Jalousés, leurs ébauches sont brûlées avant d'être reconnues. Les frères alors promus à Hollywood épousent deux amies proches et leur racontent le pacte de ressemblance qui les lie et dont ils commencent ainsi à se libérer, alors que le père leur rappelle leur autre promesse, celle de revenir au pays. Le succès du film de Griffith «Intolérance» est grand lorsque les Etats-Unis s'engagent dans la première guerre mondiale. Les deux femmes vont accoucher simultanément, mais la mort de l'une en couche sépare brutalement les frères; le veuf s'engage pour se battre avec les siens en Italie, bientôt rejoint par son frère en uniforme américain. Mourant ensemble après leur réconciliation dans l'agitation absurde de la guerre, ils se filment l'un l'autre afin que leurs enfants encore bébés aient une trace de leur père. ●

Filmographie

1954-1960	Documentaires et courts métrages
1962	*Un uomo da bruciare* révolte manquée par un opposant à la mafia
1963	*I fuorilegge del matrimonio* sketches à propos d'un projet de loi sur le divorce
1967	*Sovversivi* tournants dans quatre vies de communistes italiens
1969	*Sotto il segno dello scorpione* fable communautariste au pied d'un volcan
1971	*San Michele aveva un gallo* insurrection manquée par un révolutionnaire utopiste
1974	*Allonsanfan* un aristocrate révolutionnaire entre l'ascèse et le bonheur, entre l'utopie et la trahison de son groupe
1977	**Padre Padrone**
1979	*Il Prato* un aristocrate idéaliste rencontre un paysan révolutionnaire ; une femme les sépare et les unit ; l'aristocrate déçu se suicide
1982	**La notte di San Lorenzo**
1984	*Kaos* cinq nouvelles de Pirandello : une mère et un fils émigré, une possession de loup-garou, un artisan et un riche, un groupe de serf opposés à un aristocrate, Pirandello en dialogue avec sa mère.
1987	**Good Morning Babylonia**
1990	*Il sole anche di notte* drame de l'amour vaincu par l'ascèse au travers de la tentation

1993	*Fiorile* l'influence sur deux enfants modernes des mythes sur leurs ancêtres
1996	*Les Affinités électives*
1998	*Kaos II* une suite au précédent
2003	*San Felice* l'amour d'une aristocrate pour un révolutionnaire dont elle embrasse la cause
2007	*Le Mas des alouettes*

Bibliographie

LORENZO CUCCU [TRAD. DE L'ITALIEN: BRIGITTE PARGNY] (2001) *Le cinéma des frères Taviani : nature, culture et histoire dans les films des deux réalisateurs toscan.* GREMESE, ROME.

JEAN A. GILI (1993) *Paolo et Vittorio Taviani* (1975-1993) ENTRETIENS AU PLURIEL. INSTITUT LUMIÈRE ET ACTES SUD, ARLES.

RENÉ GIRARD (1972) *La violence et le sacré*. GRASSET, 1974, PARIS.

GÉRARD LEGRAND (1990) *Paolo & Vittorio Taviani.* CAHIERS DU CINÉMA, ÉDITION DE L'ETOILE, PARIS.

DIDIER LETT (2004) *Histoire des frères et des sœurs.* LA MARTINIÈRE, PARIS.