

Du sacrifice d'Isaac au tsarévitch immolé, la représentation de la relation entre enfance et violence dans quelques films du cinéma russe

MARION POIRSON-DECHONNE

Université Paul Valéry, Montpellier, France

Abstract

These two movies present situations which lead from some conflict (in the family's bosom or during the war) to death. In *The return* (Zviaguintsev, 2004), the violent and terrifying father is killed by his sons. In *Ivan's Childhood* (Tarkovski 1961) the young orphan is executed by German soldiers. The violence infers diverse problems and particularly the question of the parricide. Freud, in *Totem and Taboo*, analysed this question and showed the consequences of the original parricide for the primitive horde. We find its tracks in *The return* but the representation is too complex to adhere totally to the motive. The movie also wonders about the imposture, motive which can be linked to the question of power in Russia. But the Oedipal problem also sends back to the question of the images and their function. Finally, the death of the child or the parricide sends back, in a direct or inverted way, to a fundamental cultural text of the Russian history: the sacrificed tsarevitch. In *Ivan's Childhood*, the sacrifice becomes that of the soldier for the Mother Country.

Key words: Childhood. Violence. Sacrifice. Oedipus. Cinema.

ISSN. 1137-4802. pp. 67-84

Introduction

Le terme enfance est un dérivé du mot enfant, un terme pourvu dès l'origine de connotations négatives. Enfant vient lui-même du latin *infans*, constitué d'un préfixe privatif, *in*, et d'un participe présent, *fans* : *in-fans* est, par définition, celui qui ne parle pas.

L'association des termes enfance et violence pose un certain nombre de questions. Comment doit-on définir l'enfance? Par une tranche d'âge? Des caractéristiques psychologiques? Un statut social et juridique? La polysémie du terme oblige à baliser le terrain avec précision. Et quand on parle de violence, s'agit-il d'oppression sociale? De maltraitance? De violence physique ou morale? Les connotations attachées à l'enfance supposent un état de vulnérabilité, d'innocence, et sans doute d'infériorité. Longtemps considéré comme un être imparfait, dont l'achèvement se situe à l'âge adulte, l'enfant,

grâce aux développements de la biologie et de la médecine, a vu la perception de ce qu'il était évoluer au fil du temps. Pourtant, on parle toujours de violence faite à l'enfance.

Au-delà de la réalité, la représentation qu'en donnent les arts, et plus particulièrement le cinéma, s'avère problématique. Un certain nombre de films ont décliné ce thème, en montrant la violence qui s'exerce dans une société ancrée historiquement: ainsi, la société industrielle décline des figures d'exploitation et de misère, comme celle d'*Oliver Twist*, adaptation par David Lean du roman de Dickens, décrivant la situation d'un orphelin égaré dans les bas-fonds de Londres, et réduit à l'esclavage par l'ignoble Fagin, comme d'autres de ses semblables, ou de *How Green Was My Valley*, de John Ford, qui montre un fils de mineur confronté au mépris et aux coups de son instituteur, et qui finira, comme son père et ses frères avant lui, par descendre dans la mine. Les films sur la condition misérable des enfants et les sévices infligés à l'enfance ne manquent pas. Mais les figures de pouvoir, comme les enfants royaux, font également l'objet de violence. Comment pouvons-nous aborder la question de l'intersection entre enfance et violence dans un monde globalisé?

On s'intéressera plus particulièrement à deux œuvres qui présentent, en dépit des différences, un certain nombre de points communs: différences de datation (de l'époque stalinienne à l'après perestroïka), dont les héros, deux garçons, portent le même prénom: *L'enfance d'Ivan*, 1962, de Tarkovski, et *Le retour*, 2003, de Zviagintsev). *L'enfance d'Ivan* présente un jeune orphelin, pendant la seconde guerre mondiale, qui sacrifie sa vie pour sa patrie. *Le Retour* évoque la situation de deux enfants, confrontés au retour d'un père qu'ils ne reconnaissent pas, et qui les entraîne dans un voyage au but énigmatique, loin des figures maternelles qu'ils chérissent. Ils finissent par tuer ce père haï et violent. Ces figures présentent des liens avec d'autres Ivan, ancrés dans la culture russe, littéraire (l'un des frères Karamazov) ou historique (Ivan le Terrible).

Ces situations extrêmes nous obligent à poser la question des représentations familiales dans ces films, et à interroger la relation aux figures familiales, la question du patriarcat et du matriarcat, dans des sociétés autoritaires où domine le pouvoir masculin. Puis, au-delà de cette dimension psy-

chanalytique, on tentera d'identifier un schéma propre à la Russie, axé sur la notion de sacrifice du fils, et décliné à divers moments de l'histoire russe sur le plan politique, pour comprendre comment fonctionne, dans ces films, la relation enfance/violence, à partir de la réinterprétation d'un texte culturel, celui du *tsarévitch immolé*, également décliné par la littérature.

Enfance et violence, du conflit à la tragédie

La violence subie par les fils

Le Retour raconte l'histoire de deux enfants, qui vivent heureux avec leur mère et leur grand-mère, et doivent affronter le retour d'un père absent depuis dix ans et qu'ils ne reconnaissent pas. Les raisons de son absence ne sont jamais expliquées, mais l'attitude du père, assez mutique, laisse soupçonner des activités louches (braquage, trafic, accointance avec la mafia, prison?), bien que la situation, celle de femmes seules avec enfants, se révèle assez courante en Russie. Les guerres et le goulag ont souvent éloigné la figure paternelle, et les enfants grandissent comme des orphelins. A cette première violence imposée par la société s'ajoute une seconde, la confrontation avec l'étranger, le père. Celui du film exerce une violence quotidienne sur les plus faibles, qui dépendent de son autorité. Ivan et Andreï s'acheminent vers l'adolescence, mais ont encore gardé le goût des jeux, comme le montre l'insouciance initiale. Ils relèvent de l'enfance par leur physique (le jeune acteur qui incarnait Andreï ne l'a d'ailleurs pas quittée, il est mort tragiquement après le tournage du film), et leur vulnérabilité, qui est aussi, psychologique, face à la force et la cruauté de l'adulte. Celui du film *Le Retour* se comporte de façon énigmatique. Il emmène ses fils sous le prétexte fallacieux d'une partie de pêche à laquelle il ne participe pas, dans le but de récupérer, sur une île déserte, d'un coffre-fort dont le contenu n'est jamais dévoilé. Mais déjà, dès l'entame, sans qu'on l'ait encore vu, l'arrivée du père, tout à fait inattendue, s'accompagne d'une imperceptible tension. De retour à la maison, les enfants trouvent leur mère silencieuse qui fume, l'air tendu.

La mère: *Silence. Laissez dormir votre père.*

Vania: *Qui est-ce ?*

La mère: *Votre père.*

Cet échange laconique tient lieu d'information. Lointain, autoritaire et distant, le père fait figure de *Deus absconditus*, et renvoie au Dieu de l'Ancien Testament, un Yahweh terrifiant et vengeur. En dépit de la parole maternelle, Vania doute de l'identité de l'intrus, et semble le considérer comme un usurpateur. Avec son frère, il va voir son père endormi, puis, effrayé, s'enfuit. Le déni s'avère tel qu'à la première confrontation entre père et fils, Vania (Ivan) refuse de croire à cette paternité, au point de consulter une vieille photographie pour comparer l'original à la copie, et vérifier son authenticité. L'apparition terrifiante se nourrit de références religieuses. Le livre dans lequel est glissée la photo est illustré de gravures pieuses, qui présentent Dieu le Père sous l'aspect d'un vieillard barbu et menaçant. L'assimilation est favorisée par la double iconographie, d'un côté la photographie, cette écriture de la lumière, relevant des images achéiropoïetes, à la fois ressemblance et trace, indice et icône, et de l'autre, la figuration religieuse. Le doute refait surface après l'épisode du racket. Vania, inquiet demande: «Comment peut-on être sûrs que c'est notre père?» Alexandre se réfère alors à la parole de la mère, dont la fonction consiste précisément, à désigner le père. Ce dernier, privé de nom, comme ces figures effrayantes qu'on n'ose pas nommer (Dieu, Mabuse, etc...) se réduit à sa fonction. Pourtant, la légitimité de la paternité demeure en suspens. Lorsque son père le laisse volontairement sur le pont, acte de cruauté que l'on peut voir comme un rappel des dix années d'abandon, Vania, trempé et furieux, l'accable de reproches à son retour :

Vania: *Tu peux me dire pourquoi tu es revenu? Dis-moi? Tu nous as pris avec toi mais pourquoi? Tu n'as pas besoin de nous! On n'a pas besoin de toi! On se débrouillait avec maman et grand-mère!*

Le père: *Maman pensait...*

Vania: *Maman? Pour faire quoi? T'amuser à nous faire souffrir?*

Le père: *Change-toi.*

Tout au long du film, il se comporte avec brutalité, ne communique que pour gronder ou ordonner. Au cours d'une scène glaçante, il ordonne à ses fils de se venger du racketteur qui les a dépouillés (la violence est aussi sociale, mais sous cette forme, elle affleure juste dans le film, contrairement à ce qui se produit dans *Léviathan*, beaucoup plus explicite) et, devant leur refus d'obtempérer, conspue leur lâcheté. Il ne répond jamais aux questions posées si bien que la révolte de Vania s'exprime à chaque instant. La violence du père rejailit sur les fils, qui la lui renvoient, en miroir. Peu à peu, Vania révèle à son frère ses intentions meurtrières, dans deux séquences successives.

Vania: *S'il essaie de me frapper, je le tue*
Alexandre: *T'es sérieux ?*
Vania: *S'il me frappe, oui.*

(Dans la séquence suivante, il lui avoue avoir volé le couteau. Devant l'inquiétude de son frère, il persiste.)

Vania: *Ben quoi, il a disparu. Je n'y suis pour rien, s'il l'a perdu.*

Le vol du couteau renvoie à l'intention manifeste de tuer. Face à la violence paternelle, le fils envisage de retourner l'arme du père contre ce dernier. Il y a donc une forme de préméditation, et du désir de passage à l'acte, matérialisé par le vol du couteau.

Mais la mort du père est due à la succession d'un enchaînement de faits qui auraient pu s'avérer mineurs. Les garçons ne respectent pas les consignes de ponctualité du père qui frappe Alexandre à plusieurs reprises. Vania s'interpose, crie sa haine, sort le couteau, menace, puis s'enfuit en clamant : «Je te déteste! Tu n'es personne pour moi!»

A partir de là, la tension du film atteint son paroxysme, les événements s'accélèrent. La poursuite d'Ivan par son père, suivi d'Alexandre, est filmée en montage alterné; la rapidité et la fébrilité de la course sont transcrites par l'usage du flou et de l'accélééré, jusqu'à la tragédie. Ivan monte dans le promontoire et referme la trappe, interdisant l'accès au père, qui tente de passer par l'extérieur. Vania exerce un chantage au suicide, mais c'est le père qui tombe et se tue. La caméra le filme en plongée, étendu sur le sol. Andrei, un peu plus loin, le regarde, figé. C'est lui qui prend l'initiative. La tension est retombée, les cris succèdent au silence, les enfants donnent la sensation d'être perdus, géographiquement et moralement, envahis par la solitude et la dérégulation.

Un orphelin confronté à la guerre: L'enfance d'Ivan

Le jeune héros du film de Tarkovski, orphelin du père, doit affronter, en amont du film, la mort de sa famille. Seul au monde, il rejoint un bataillon de l'armée qui l'adopte. La violence ne découle pas d'une figure parentale autoritaire, mais du contexte terrible de la guerre dans lequel l'enfant se trouve aspiré. La figure de l'orphelin est un motif omniprésent dans le cinéma russe, en raison des diverses guerres. Mais sur le plan historique,

elle a pu revêtir aussi une forme différente. Ainsi, les paysans, s'adressant au tsar, se désignaient, par humilité, comme des orphelins.

Le film oppose à la violence de la guerre des images lumineuses, presque surexposées, qui évoquent l'enfance, et un contexte campagnard quasi édénique. Cueillette des pommes, enfants courant sur la grève, alternent avec la vision sombre de la guerre, pour créer un contraste qui rend, au regard de l'innocence saccagée, la violence insupportable. Ces images encadrent le film, préfigurant et suivant la mort de l'enfant, victime exemplaire de la guerre.

Le début du film introduit une première rupture en faisant succéder au paysage de nature idyllique le décor désolé, quasi apocalyptique de la guerre. La violence de la rupture est marquée par la véhémence des bruits. A la lumière de l'innocence succèdent les tracés des fusées éclairantes, déchirant l'obscurité du bois, comme une vision d'orage. Les barbelés du premier plan agressent le regard. Le paysage, tout de masses sombres et de formes crénelées, prend une dimension à la fois affective et hostile. L'enfant est d'abord traité en ennemi avant d'être reconnu. Les marques qu'il porte dans le dos, dont il refuse de dire l'origine, et le regard triste et buté témoignent des souffrances endurées. Le jeu du comédien contraste avec celui des séquences de rêves, traversées par son innocence riieuse. Son attitude d'adulte se heurte à son jeune âge : il s'étrangle en buvant de la vodka. Dans une autre séquence, il est filmé au centre d'un toit effondré. Le jour passe à travers les planches. Leurs lignes obliques paraissent aussi menaçantes que des glaives. L'espace est celui des films de guerre : fondrières, creusées par le passage des camions militaires, colonnes de soldats s'éloignant, décombres. Les rares moments d'apaisement sont balayés par l'enfant. Il commence à s'intéresser à un livre d'art, avant de se rendre compte que les gravures sont allemandes. Il constate alors froidement: «Ils n'ont pas d'écrivains. Je les ai vu brûler des livres...»

Lui-même, quand il joue, s'adonne à un simulacre de guerre. Il s'adresse à une veste d'uniforme suspendue à un clou comme à un soldat. Le jeu ne permet pas l'évasion. Seul le rêve conserve encore cette fonction. Mais celui du puits, extrêmement poétique, en ramenant l'image de la mère, le confronte à la vision de la mort de celle-ci. L'image la montre, étendue sur le sol, près du puits où gisaient les étoiles.

Le film joue sur les explosions, les éclairages brutaux, les chocs, les cris, les bruits, les musiques grinçantes. La récurrence de l'image de la croix et les diagonales agressives suggèrent le sacrifice. Dans la séquence qui informe de la mort d'Ivan, celle-ci n'est pas montrée. Le film préfère les symboles aux images trop crues, et joue sur la métonymie. La violence se lit dans les traces laissées, inscriptions, traînées de sang, impact de balles, ou silhouettes de deux pendus se balançant à un arbre.

Problématiques de la violence

La question du parricide

La violence subie, par un effet de boomerang, se retourne vers celui qui l'a provoquée. Celle du père, à partir d'un enfermement tragique qui n'offre aucune issue, et ne laisse place à aucun tiers, (l'île est un huis clos) engendre celle des fils. Ainsi, *Le Retour* pose crûment la notion de parricide. Celui-ci naît du désir de Vania, qui se réalise à la fin.

Freud a analysé le parricide dans *Totem et Tabou*, à partir de la horde primitive évoquée par Darwin, qui aboutit au meurtre du père par les fils. Il constate que ce meurtre, suivi d'une dévoration du cadavre par les fils, met fin à l'existence de la horde paternelle, et jette la base de la civilisation, en suscitant l'identification au père, haï et envié, par l'absorption, au cours du repas totémique originel, d'une partie de sa force. Mais ce meurtre a aussi généré une culpabilité rétrospective : les fils auraient refusé les rapports sexuels avec les femmes qu'ils avaient libérées de l'emprise du père, et instauré les deux tabous correspondant aux deux désirs réprimés du complexe d'Œdipe. Pour éviter la rivalité, source de désunion, ils auraient interdit l'inceste, amorçant ainsi une réconciliation avec le père. Le système totémique pourrait se concevoir comme un contrat avec celui-ci, promettant soins, faveurs et protection en échange du respect de sa vie : il aurait servi de base aux religions ultérieures, marquées par la même ambivalence, repentir, réconciliation, tout en perpétuant le triomphe remporté sur le père. La reproduction du parricide serait matérialisée par le sacrifice de l'animal totémique, dans des situations de crise, lorsque les qualités acquises au moment du meurtre du père s'avèreraient menacées. L'interdiction du fratricide aurait abouti par la suite au commandement: «Tu ne tueras

point». L'ancien repas totémique se trouverait réitéré dans la forme primitive du sacrifice auquel assisterait, invisible, un dieu à l'image du père, que l'on pourrait considérer, selon les termes mêmes de Freud, comme «un père d'une dignité plus élevée»¹. Ce père figurerait à double titre dans le repas du sacrifice, sous la forme du dieu bénéficiaire, mais aussi de l'animal victime, ce dernier devenant le substitut du père assassiné. Le désir des frères d'égaliser le père devrait rester insatisfait, le ressentiment à l'égard du père cédant la place à l'amour ou au sentiment religieux.

Paradoxalement, dans les repas sacrificiels, la défaite ou l'humiliation du père présideraient à la représentation de son triomphe. Hommage à la divinité, le sacrifice se ferait désormais par la médiation des prêtres; les fils se dégageant de sa responsabilité, il serait désormais exigé par le dieu. L'hostilité envers le père perdurerait, les fils cherchant à prendre sa place.

Le christianisme a relu autrement le motif avec le sacrifice consenti par le Christ pour libérer ses frères du péché originel (motif orphique selon Freud, qui le voit comme un crime envers le père). Si le Fils fait le sacrifice de sa vie, c'est parce que d'après la loi du talion, un meurtre ne peut être expié que par le sacrifice d'une autre vie. Et ce ne peut être «que le meurtre du père»² qui exige une telle réparation. «L'humanité avoue franchement sa culpabilité dans l'acte criminel originel»³, puisque la seule réparation efficace réside dans le sacrifice du Fils, et proclame la renonciation à la femme, cause de la rébellion. Mais le fils, dont la religion se substitue à celle du père, prend la place de ce dernier, en réactivant l'ancien repas totémique «les frères réunis qui goûtent la chair et le sang du fils, et non du père», «afin de se sanctifier et de s'identifier à lui»⁴.

1 FREUD, *Totem et Tabou*, Payot et Rivages 2001, p 207.

2 FREUD, *Totem et tabou*, op. cit., p 210.

3 Id.

4 Ibid, p.117.

Cette vision archétypale du parricide que donne Freud, qu'en retrouve-t-on dans le film? Le meurtre est prémédité, mais son accomplissement, accidentel, ressortit presque à l'ordre de la pensée magique. La culpabilité succède à la mort et au désir de tuer. L'attachement oedipien à la mère se manifeste par un rejet du père, perçu d'emblée comme un intrus et un usurpateur, malgré la désignation de la mère. Le frère, cause indirecte de la mort, entre dans une forme de complicité silencieuse. Il prend spontanément la place du père en donnant les ordres et les directives, constate le décès, ferme les yeux du cadavre.

En même temps, la représentation apparaît trop complexe pour adhérer totalement au motif, anthropologique et psychanalytique, car d'une part on constate l'absence de repas consécutif au décès du père, et d'autre part, elle s'avère double, en assimilant le père des enfants à une deuxième hypostase divine, celle du Christ, mais indirectement, par la médiation d'une citation picturale.

En effet, pour sa première occurrence, le père est filmé sous un aspect fragile et vulnérable, intensément humain, qui permettra peut-être par la suite le passage à l'acte des fils. Sa position, en plein sommeil, (la parenté entre la mort et le sommeil demeure une évidence et préfigure la fin) et l'angle de vue de celle-ci constituent une citation du célèbre *Christ mort* de Mantegna. Scandaleux à l'époque de sa création, le tableau innovait plastiquement et représentait de façon très crue l'humanité du Christ et la réalité de sa mort, sans rien qui préfigure la Résurrection. Dans *Le retour*, le père, en dépit de son apparence effrayante, est présenté comme mortel, d'après le regard des deux frères, que nous adoptons aussi. L'effet citationnel déplace la figuration d'une hypostase à l'autre; on passe de la figuration de Dieu le Père dans le livre au tableau incarné. La figure du Christ est aussi suggérée quand le père donne à boire du vin lors du dernier repas de famille, sauf que l'épisode ne se déroule pas un jeudi. Mais le motif est trop fugitif pour s'avérer vraiment évangélique. Très vite, c'est la figuration du Dieu vengeur qui s'y substitue. Le père, en revanche, meurt, comme Jésus, un vendredi, mais le samedi qui clôt le film n'envisage pas l'idée de la résurrection, (ce qui explique sans doute le choix de Mantegna).

Le film se divise en sept journées qui rappellent les sept jours de la création, une temporalité qui le tire du côté du symbolique. L'image qui l'enchâsse, celle de la barque sur laquelle défile le générique, et qui est réitérée à la fin, fusionne avec la citation du *Christ mort*, motif destiné à encadrer le récit, que le début du film organise en quelques plans, filmés en caméra subjective. L'hésitation des enfants à entrer atteste d'une peur qui les saisit en présence du père. La séparation se manifeste par la distance du regard, le non-franchissement du seuil qui pourrait délimiter un espace sacré, et préfigure celle que thématise le film, jusqu'à celle, ultime, de la mort du père. On la retrouve très souvent, en particulier avec Vania, toujours le premier à s'échapper, alors qu'Alexandre opère des rapprochements. C'est lui que le père abandonne, puis pourchasse. Père et fils se

trouvent rarement ensemble dans le plan. Alexandre apparaît souvent à la droite, Ivan à la gauche du père (la place du mauvais fils, ou du mauvais larron, dans la Bible). Dans la voiture, il demeure à l'arrière. Un plan s'avère emblématique: son père voit son visage encadré par le rétroviseur, espace virtuel, hétérogène, qui marque la séparation. Vania apparaît aussi souvent derrière une vitre, mais son père garde aussi ses distances. C'est Andrei qui constitue le lien.

A la fin du film, l'image du *Christ mort* revient, quand les fils emportent le corps du père dans la barque. Cet élément biblique place l'image de la famille sous le signe du sacré, ce qui confère une résonance particulière au meurtre du père. Mais une autre question se pose. Pourquoi ce passage du Père au Fils, à travers le glissement de l'iconographie biblique, l'image de Dieu le Père représenté dans le livre, et la citation de Mantegna? Du Fils tué par les fils? Le film condense deux hypostases divines, Père et Fils, en représentant le Père, future victime, sous une forme christique. La mort annoncée, préfigurée du père, se confondrait-elle avec celle de la Passion du Christ, la mort de Dieu sans la résurrection? Selon la théologie chrétienne, le Fils, par son sacrifice, instaure une nouvelle loi, et sauve l'humanité du péché. Dans le cas du film *Le Retour*, l'accomplissement serait ironique, deviendrait figure de renversement. Mais ne peut-on aussi le lire autrement, en le liant à la figure de l'imposteur?

Questions de légitimité : l'enfant illégitime et l'imposture du père

Le doute qui anime les fils au sujet de l'identité de leur père dans *Le retour* s'inscrit dans une thématique plus large, celle de l'imposture, qui a joué un rôle essentiel en Russie à partir d'Ivan le Terrible, et permis toute une construction intellectuelle autour de la notion de pouvoir, comme le montre l'ouvrage de Claudio Ingerflom sur cette question⁵. Le sujet de la légitimité, une légitimité venue de Dieu, y a souvent été abordé, du XVI^e siècle à nos jours. Si la Russie n'est pas le seul pays où se sont posés des problèmes d'usurpation, elle leur a donné une signification et un traitement tout à fait uniques. Le tsar, ou le titulaire du pouvoir, devait apporter la preuve de son mandat divin, attester qu'il n'était pas un usurpateur. Le terme russe pour désigner l'imposteur, *samozvarets*, pourrait aussi se traduire par auto-nommé, auto-proclamé. Il s'agit non de celui qui s'arrogue une naissance, une identité ou une dignité qui ne

⁵ Claudio INGERFLOM: *Le tsar, c'est moi L'imposture permanente d'Ivan le terrible à Vladimir Poutine*, PUF, 2015.

lui appartiennent pas, mais plutôt de celui qui n'a pas reçu sa nomination de Dieu. Le terme peut se traduire par *mystification* ou *imposture*.

A plusieurs reprises, dans l'histoire russe, les noms empruntés, les tentatives d'usurpation se sont avérés multiples. Souvent, un doute a été émis sur l'identité et la légitimité de l'occupant du trône. Trois siècles et demi plus tard, la question reste d'actualité. Lénine même n'y a pas échappé. Tout le système est contaminé, touchant les différentes classes de la société. La littérature russe du XIX^{ème} siècle en a abondamment traité.

Car la légitimité conférée par Dieu est source de fragilité: qui, en dehors de Dieu et de l'auto-nommé, peut confirmer cette légitimité? Et le tsar ne doit-il pas faire montre des mêmes qualités que Dieu pour prouver qu'il est l'Elu? La chose s'est pourtant perpétuée dans un monde moderne et sécularisé. Les composantes du tsarisme se sont trouvées réactualisées grâce à la mise au premier plan du corps physique de l'Elu, Staline ou aujourd'hui Poutine, qui s'exhibe volontiers torse nu. Déjà, en mettant en avant le corps du monarque, le tsarisme s'attachait à occulter le corps politique.

C'est Ivan le Terrible qui a institué un pouvoir absolu, qu'aucune institution intermédiaire n'était habilitée à contrôler, pas même l'Eglise. La stratégie mise en place avait pour fonction d'estomper ou faire disparaître les frontières entre le vrai et le faux et d'inverser les signes. Il a établi la notion d'autocratie, la reliant à l'auto-nomination. L'autocratie instaurée par le tsar a apporté à l'histoire russe deux composantes constitutives de celle-ci, d'une part, la démesure, d'autre part, le brouillage des frontières entre le vrai et le faux. Claudio Ingerflom définit ainsi la théologie politique russe: «C'est-à-dire ce qui de la théologie orthodoxe est passé dans l'identité structurelle de la conception autocratique du gouvernement».

Cette instauration de l'autocratie russe par Ivan a enthousiasmé Staline. Ce régime politique détaché de la religion et du droit, fondé sur le plaisir de la terreur, lui a servi de modèle. Le tsar, investi d'un pouvoir sans limites, s'assimile à Dieu. Sa volonté, même cruelle, revêt une fonction rédemptrice à l'égard de ses sujets. Sa politique de l'inversion des signes ressortit à cette logique. Le comportement fondé sur l'inversion, en apparence destructeur, est présenté comme salvateur. Le tsar tue ses sujets pour racheter leurs péchés. Il semblerait que la cruauté paternelle, dans le fils de Zviaguintsev,

obéisse à cette même forme de violence et d'inversion des signes, en particulier quand il oblige son fils aîné à boire du vin. C'est pourquoi ses enfants le ressentent comme un usurpateur, alors que, paradoxalement, le film l'associe à deux images divines. Le tsar sacralisait ses blasphèmes et divinisait sa violence, en faisant l'inverse de ce qu'elle pouvait paraître aux yeux des profanes. Le père absent, puis despote est sacralisé par l'image aux yeux de ses fils, qui haïssent pourtant sa violence. Ivan le Terrible voulait être assimilé aux fols en Christ, le père est présenté comme une figure christique.

Dans *Le retour*, la mère témoigne de la légitimité du père, et après elle, la photo. Mais on doit ajouter les deux hypostases divines, qui viennent assimiler le père au Christ (citation picturale, dans un premier temps, générée par la position du corps du père), et image d'un Dieu vengeur dans la Bible. Qu'il s'agisse de la figure du père, au sein de la famille, ou du tsar, on retrouve la même interrogation sur l'identité, la même part d'énigme attachée au détenteur du pouvoir. Et ce d'autant plus que le tsar se définissait comme un père pour ses sujets, et Staline, comme le «petit père des peuples». Mais si pour les tsars, la légitimité vient de dieu, pour les bolcheviks elle est «scientifique». Comme l'écrit Claudio Ingerflom, à propos du paradoxe du léninisme: «Né comme l'opposition la plus radicale au tsarisme, le léninisme véhicule une conception de la politique largement véhiculée par l'autocratie»⁶.

⁶ Claudio INGERFLOM: op. cit., p. 23.

Cette logique du pouvoir peut également s'appliquer à la famille, tout particulièrement à la relation père/fils que représente le film de Zviagintsev. Mais il convient de l'interroger plus profondément, en revenant à la thématique oedipienne. En effet, une autre question se pose, qui rajoute à la complexité sémiotique et narrative du film, celle des multiples photographies qui y interviennent. La première, par sa ressemblance avec le père, permet d'abord de le reconnaître. Mais qu'en est-il des autres? Quelle est leur fonction dans l'économie de cette œuvre, et quelle signification revêtent-elles? Le juriste Pierre Legendre, dans *Les enfants du texte*, s'intéresse à la question de la paternité et de la filiation, en questionnant la théologie, à l'origine de tout un jeu de ressemblances. Il part de la figure d'Adam, *imago Dei* à l'origine, dont découle toute la série des images. Adam, fils crée par le Père, a provoqué la dissemblance en commettant le péché originel. Il a altéré l'image de Dieu en lui. La nécessité de l'incarnation, s'est alors imposée. Le sacrifice du Christ, perpétué par le sacre-

ment de l'Eucharistie, restaure chez l'homme l'image de Dieu en le libérant du péché. Les fils d'Adam, désormais fils du Christ, grâce au «rite de généalogie cathartique»⁷ passent du statut de *filis de perdition* à celui de fils adoptif. Définissant ce sacrement comme un signe divin, institué par Dieu pour le salut de l'humanité, Legendre s'interroge sur le sens de son efficacité. L'efficacité symbolique ressortit de la croyance. Il constate que le sacrement permet une identification au Christ qui s'avère «homologue au processus de pensée décrit par Freud comme identification au Père»⁸. L'homme, qui, de fils de perdition, passe au statut de fils adoptif.

⁷ Pierre LEGENDRE, *Leçons VI, Les Enfants du texte, étude sur la fonction parentale des Etats*, Fayard, 1990, p. 83.

⁸ Pierre LEGENDRE, *Dieu au miroir, étude sur l'institution des images*, Fayard, 1994.

Puis Pierre Legendre interroge l'expression paulinienne «fils de la colère», qu'il traduit par «fils de la Révolte oedipienne» et «fils de la culpabilité». Ainsi, le fils de la colère serait l'exclu de la scène primitive.

«Or, précisément, le montage eucharistique se présente comme l'issue ritualisée du discours de la colère oedipienne. Il en constitue la symbolisation, au sens où la doctrine sacramentaire nous montre cette issue en tant que sortie de l'état de faute. Reprenant une formule du canon *Quia corpus, je dirai : le fils de la perdition est grâcié*»⁹.

⁹ Pierre LEGENDRE, op.cit. p. 212.

La doctrine sacramentaire est inscrite dans un contexte de civilisation qui s'est défini par le terme de post-Loi: à savoir l'idée d'un Christ prêtre, qui achève la loi antérieure, celle de Moïse, et qui est présenté par cette formule: sans père, sans mère, sans généalogie. La post-Loi doit s'entendre comme l'ère du salut rendue possible par le sacrifice du Christ.

«Cette post-Loi se donne comme le temps d'une généalogie sans ancêtres, n'ayant plus affaire au seuil à partir duquel se définissent les catégories de parenté, une généalogie fusionnant en quelque sorte l'ascendance et la Référence elle-même. Je qualifierai cette généalogie de cathartique, au sens où, par la ritualité eucharistique, ritualité d'essence sacrificielle _ ce Christ centralisateur est appelé à la place structurale de la médiation. (...) La procédure eucharistique, qui réitère indéfiniment le sacrifice rituel, ne met pas seulement le Christ à sa place_ la place de la victime rituelle _ mais elle met aussi le fidèle à sa place_ la place du pécheur meurtrier...»¹⁰.

¹⁰ Ibid p. 213.

Cette construction s'appuie sur les notions de généalogie et de filiation, mais pose aussi la question des images. Si le pain de vie eucharistique est désormais irrigué par le sang, le sang versé par le fils soustrait l'image à l'impureté du sang, puisque qu'il est *engendré, non pas créé, de*

même nature que le Père, affirme le Credo. L'intérêt porté aux images non faites de main d'homme et leur culte le montre bien. On le retrouve au cinéma. Bien avant Zviaguintsev, Buñuel, dans *Viridiana*, 1961, établit toute une construction, nourrie de théologie, qu'il parodie ou prive de sa signification, pour dresser un parallèle entre cinéma et engendrement, et pose la question de la ressemblance. Le cinéaste espagnol fait écho à l'assimilation opérée par les théologiens, entre la conception virginale de Jésus et l'existence des images achéïropoïètes. Le motif de l'engendrement miraculeux, qu'il s'agisse du Christ incarné ou d'une image non faite de main d'homme, resurgit, ironiquement dans *Viridiana*. Le cinéma devient à son tour «une procédure institutionnelle, introduisant l'homme à son identité en lui donnant le statut de fils _ fils de, fille de»¹¹. *L'Imago Dei* et l'Eucharistie, permettent de construire une théorie du phénomène cinématographique dans son ensemble.

11 Id.

Chez Buñuel, le crime contre le père diffère de ce qu'on peut trouver chez Zviaguintsev, même si dans *Le Retour*, la question de la paternité et de la filiation reste intimement liée à celle de l'image, et du sens de celle-ci.

Dans la voiture, après le meurtre et la disparition du corps du père, Vania récupère la photographie qui avait validé la croyance au père. Or, l'image de ce dernier s'est mystérieusement effacée. Le désir du fils a-t-il supprimé la figure paternelle de l'image? Ou est-ce le parricide? Quel est le statut de ce plan? La pratique pourrait certes rappeler celle des dirigeants de l'Union soviétique, qui effaçaient leurs adversaires des photos, mais l'explication semble résider ailleurs, dans le caractère ontologique de l'image photographique, défini par André Bazin. La photographie argentique constitue une trace photochimique, une empreinte de la personne. Elle atteste la réalité, mais on peut la truquer, la falsifier. L'absence atteste la disparition du père; alors que sa présence sur la photo, et la ressemblance entre l'image et le modèle proclamaient son identité. Pour Vania, confronté à la réapparition d'un homme qu'il ne connaît pas, et qu'il assimile à un usurpateur, la parole de la mère s'avère insuffisante, si bien que sa croyance dans le retour du père doit se fonder sur une image, qui proclame la ressemblance entre l'original et le modèle. La photographie, image achéïropoïète, relève d'un processus d'engendrement, tout comme le Christ.

Le fondu au noir de la fin s'accompagne d'une série de photos en noir et blanc, entrecoupées d'écrans noirs, qui rappellent le procédé de la fin

d'*Andrei Roublev*, de Tarkovski, ce jaillissement d'icônes en couleur (on ne les avait pas montrées dans le film) rompant avec le noir et blanc. Ici, ce sont les photos prises par les enfants ou par le père, mais jamais du père, et d'autres, empruntées probablement à un album. Toutes rompent avec le chromatisme de l'ensemble, inversant le procédé de Tarkovski. La dernière, pourtant, montre la famille réunie, Ivan, le plus petit, est dans les bras du père : signe de culpabilité qui va vers l'idée de réconciliation? Le film reste énigmatique, laissant au spectateur le soin de l'interprétation.

Au-delà de ces deux œuvres, il convient d'interroger tout l'héritage qui le précède, et qui pose à la fois la question du pouvoir, de la religion, de la paternité et du rôle de l'image, dans les constructions sociales et idéologiques russes, en référence à la relation emblématique père/fils qui conditionne l'histoire de la nation et des représentations, celle du tsar et du tsarévitch.

Un texte culturel issu de l'histoire russe: le tsarévitch immolé

Parricides et infanticides: une histoire russe

Dans *Le tsarévitch immolé*, Alain Besançon s'intéresse à la manière dont le conflit oedipien permet de lire l'histoire russe. Le christianisme orthodoxe érige Dieu le Père en figure terrifiante terrible. Le Pantocrator se caractérise par son panoptisme et son aspect numineux. L'accès à la transcendance, dans la spiritualité russe, passe par l'imitation du Fils et le sacrifice. La confession revêt dans la religion une forme particulière; elle consiste à se laisser écraser par le péché, à éprouver de façon aiguë sa condition de pécheur.

Au sein de cette structure, le conflit oedipien joue un rôle primordial. Tout se passe comme si les images du christianisme russe réveillaient le motif de l'Édipe. L'image paternelle divine est celle de l'Autre absolu, inaccessible à la communication, qui décourage toute forme d'identification. Le désir d'union et la souffrance de la séparation constituent alors le moyen de revivre la souffrance oedipienne; le modèle russe privilégie, dans le conflit oedipien, les éléments les plus tragiques et les plus archaïques, dans une propension au masochisme et à la culpabilité. Le modèle, transmis au politique, permet un glissement de Dieu au tsar, et une réacti-

vation de la pulsion parricide. La scène centrale du mythe russe, selon Alain Besançon, serait l'immolation du tsarévitch par le tsar, l'histoire russe construisant une thématique fondée sur le sacrifice des fils (tués directement par le père, ou en combattant l'ennemi sur ordre du père). Dans cette perspective, le tsar n'est pas seulement l'agneau du sacrifice, mais aussi le prêtre qui le reçoit et qui l'exige. Les relations sociales régies par des coutumes se retrouvent désormais sous le contrôle de l'Etat. La nouvelle Loi se manifeste sous une forme totalitaire, gouvernement contrôlant la vie publique et de nombreux aspects de la sphère privée. La référence supérieure que constituait la cosmologie chrétienne est éclipsée au profit de la Russie, l'Etat et l'Empereur. Le conflit oedipien persiste, dans son aspect le plus critique, avec pour seule issue la soumission ou la mort. La révolte prend alors la forme du déni, en niant la légitimité du souverain, et en mettant l'accent sur la notion de bâtardise. Les moments privilégiés deviennent les moments de crise, où la loi du pouvoir s'applique le mieux, et où se resserre l'unité nationale.

Comme dans l'histoire de la Russie, l'image du père subit l'épreuve l'iconoclasme. De la statue du tsar dont Eisenstein montre le bris dans *Octobre*, à la destruction de celles de Staline et de Lénine, en passant par l'effacement des photos des dirigeants, la vie politique russe est orientée autour de l'image, depuis l'empire de Byzance qui accordait un rôle primordial à l'effigie de l'empereur. Il serait trop long de développer ce motif mais ces films posent question de l'image, image du père, photographie du père, représentation iconographique, en nous renvoyant à l'histoire. La question que pose *Le Retour* est aussi celle de la photographie et du cinéma. Au-delà du questionnement juridique sur le meurtre et la famille éclatée, on pourrait aussi questionner la fonction de l'image, et du rôle qu'elle joue dans *Le retour*. Le film, dont l'image est inspirée par l'œuvre de Tarkovsky, garde aussi quelques réminiscences de frères Karamazov (Freud a d'ailleurs consacré un texte à ce livre, et au motif oedipien chez Dostoïevski). Chacun des frères représente un des aspects de la société russe. Ivan, dans la constellation fraternelle, apparaît comme l'intellectuel matérialiste, le sceptique qui pose la question: Si Dieu n'existe pas, tout est permis. Rebelle des trois frères, c'est lui qui hait le père avec intensité et envisage de le tuer. S'il ne commet pas le meurtre (c'est Smerdiakov, le fils illégitime, qui s'en charge), il est écrasé par la culpabilité et se croit coupable. La figure d'Ivan, dans *Le Retour*, pourrait en constituer un avatar. Mais on l'appelle par son diminutif, Vania. C'est un Ivan en réduction, il n'a pas encore atteint l'âge adulte.

L'Ivan des frères Karamazov voudrait retourner la violence du père, mais c'est le fils illégitime qui le fait à sa place. Vania rêve de tuer, et provoque accidentellement la mort du père. Le motif oedipien apparaît aussi dans *Les Possédés* ainsi que *Crime et Châtiment*.

La mère patrie et le don de l'enfant

C'est d'une autre manière que le jeune héros tarkovskien incarne, dans la violence de la guerre, le tsarévitch immolé. Dans *L'enfance d'Ivan*, film tourné à l'époque de l'Union soviétique, le destinataire du sacrifice a changé de visage.

«Le Tsarévitch sacrifié reçoit un équivalent inférieur, plus pâle et plus humble, le soldat sacrifié»¹². La Russie, qui se sécularise en partie sous l'influence de Pierre le Grand, substitue petit à petit à la figure du tsarévitch celle du militaire qui donne sa vie pour la Mère Patrie. Le modèle le plus ancien est représenté par Vaska Sibanov, auquel d'autres visages ont succédé.

L'image maternelle joue un rôle essentiel en Russie. Ainsi, la théologie mariale privilégie la maternité au détriment de la virginité. Dans la mythologie russe, la Vierge Mère a revêtu les traits et les attributs de la Terre Mère Humide, *Mat Syra Zemla*, première figure du Panthéon slave. La mort est d'ailleurs conçue comme un retour à la Terre Mère, cette divinité archaïque, une dissolution de la personnalité. La terre, maternelle, féconde et nourricière, offre un double visage.

¹² Alain BESANCON, *Le tsarévitch immolé*, Plon, 1967, p 126.

Tarkovski, avec *L'enfance d'Ivan*, fait incarner les figures paternelles par des soldats plus âgés, qu'ils soient ou non officiers. Ils exercent sur l'enfant une autorité bienveillante et s'efforcent de le sauver de lui-même en l'envoyant loin du front. Le sacrifice d'Ivan, qui donne sa vie à la mère patrie, demeure consenti. Mais le film est peuplé de deux figures maternelles pleines de tendresse. Son père biologique, en revanche, est rarement évoqué et n'apparaît jamais à l'image, tandis que la mère, figure lumineuse, au rire joyeux, intervient fréquemment dans ses souvenirs, tout comme sa sœur. Dans le paysage désolé par la guerre, une fresque subsiste sur les ruines d'une église ; elle représente l'image d'une Vierge à l'enfant et semble veiller sur les soldats. Toutefois, ces mères se sont absentes de la réalité. Ce sont des images mentales, rêves, souvenirs.

La figure maternelle qui domine, en définitive, ne serait-ce pas cette Mat Syra Zemla, inexorablement confondue avec la mère patrie? Jesús González Requena avait, au colloque de sociocritique de Grenade, comme à celui de Trama y Fondo de Bogotá, en 2016, rappelé que le monothéisme avait interdit le sacrifice des fils. Dans *L'Ancien Testament*, Dieu arrêta le bras d'Abraham. Dans le *Nouveau*, il sacrifie son propre fils pour sauver les hommes. L'affaiblissement des monothéismes coïnciderait avec la résurgence des déesses mères archaïques et des sacrifices humains. N'est-ce pas, précisément, ce qui se produit dans *L'enfance d'Ivan*? Héros de la Russie stalinienne, victime de la violence de la guerre, l'enfant sacrifie volontairement sa vie à la patrie.

Conclusion

Le cinéma russe, à travers ces deux films emblématiques, renvoie à toute une construction politique, sociologique et culturelle mettant en rapport enfance et violence. Le sujet de *L'enfance d'Ivan* et du *retour* s'ancre dans deux contextes particuliers, pour Tarkovski, celui de l'Union soviétique, pour Zviaguintsev, celui de la post perestroïka, marqué par les tendances mafieuses et la globalisation. Pourtant, à deux moments différents de l'histoire russe, on perçoit une continuité, incarnée par ces figures d'enfants exposés à une forme de violence historique ou familiale, nécessairement soldée par un sacrifice: Ivan, entouré de substituts bienveillants de la figure paternelle, donne sa vie à la Mère patrie, mais Vania (petit Ivan) préfère tuer le père odieux et détesté. Ces deux films permettent, avec des variations significatives, une déclinaison du motif oedipien, et revisitent, chacun à sa manière, le texte culturel du tsarévitch immolé. Héritier de Tarkovski, mais dépourvu de son mysticisme, Zviaguintsev imprime à ce sujet sa propre marque. Son univers imaginaire s'ancre dans un monde désenchanté qui a perdu la foi. Faut-il voir dans la mort du père une préfiguration du jeu de massacre symbolique auquel se livre les personnages de *Léviathan*, 2014, son dernier film, sur des effigies d'hommes politiques, récents, sauf Boris Eltsine (pas au niveau) Vladimir Poutine, dont l'ombre, et surtout le portrait (l'image, dans la conception byzantine, équivaut à la présence et conforte le pouvoir) plane sur tout le film?