CineFiles University of California Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive

Document Citation

Title	**Andrei Roublev**
Author(s)	Antoine deBaecque
Source	*Films sans Frontières*
Date	
Type	distributor materials
Language	French
Pagination	
No. of Pages	4
Subjects	Tarkovsky, Andrei (1932-1986), Zawrashje, Iwanowo, Russia, Soviet Union
Film Subjects	Andrei Rublev, Tarkovsky, Andrei, 1969

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

GALESHKA MORAVIOFF

Collection Auteurs

FILMS SANS FRONTIERES

ANDREI ROUBLEV
de
A. TARKOVSKI



(Version intégrale inédite durée 3 heures 25)

Première sortie mondiale hors U.R.S.S.
au Saint André des Arts
à partir du 11 DECEMBRE

"Si Tarkovski est pour moi le plus grand c'est qu'il apporte au cinématographe dans sa spécificité un nouveau langage qui lui permet de saisir la vie comme apparence, la vie comme songe"

INGMAR BERGMAN

Distribution : Films sans Frontières

Paris PREMIÈRE

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

J'ai douté, en terminant le scénario du film *Andrei Roublev*, de la possibilité de mener à bien un tel projet. Je ne voulais ni d'un film historique ni d'un film biographique, mais autre chose. Cette autre chose était l'exploration du don poétique du grand peintre russe. J'avais envie d'évoquer, à travers l'exemple de Roublev, la psychologie de la création, et de sonder l'âme et la conscience sociale de l'artiste qui veut créer d'impérissables valeurs spirituelles.

Le film devait montrer comment, à une époque de guerre civile et de joug tatar, l'aspiration de tout un peuple à la fraternité avait donné naissance à la géniale *Trinité*, idéal de fraternité, d'amour et de sainteté sereine. C'était l'idée de base du scénario. Il consistait, par ailleurs, en une série d'épisodes, comme des nouvelles, où le personnage de Roublev ne devait pas nécessairement être vu. Mais même dans ces moments devait être perçu le souffle de son âme, la vibration de l'atmosphère qui était à l'origine de son appréhension du monde. Les épisodes ne devaient pas se relier entre eux dans une chronologie traditionnelle, mais par la logique inhérente au besoin qu'éprouvait Roublev de peindre sa célèbre *Trinité*. Celle-ci amenait une sorte de dénominateur commun, à partir duquel chaque épisode trouvait son sujet et son idée propre. Ils s'engendraient l'un l'autre, tout en se heurtant intérieurement, mais ces heurts devaient surgir en conformité avec la logique poétique, comme l'expression visuelle des contradictions qui opposent la vie et la création artistique.

Quant à l'histoire, je voulais que le film fasse d'elle notre contemporaine. Donc les monuments, les personnages, les événements de l'époque, ne devaient pas être perçus comme de la matière à souvenirs, mais comme quelque chose de vivant, de quotidien, qui respire. Les détails, les costumes, les accessoires, ne devaient pas être appréhendés avec des yeux d'historien, d'archéologue ou d'ethnologue, qui recherchent des pièces de musée. Un fauteuil ne devait pas être vu comme une antiquité, mais comme un meuble fait pour s'asseoir.

Les acteurs devaient incarner des personnages accessibles et sujets aux mêmes passions que nous. Nous devions rejeter à tout prix cette tradition où l'interprète du rôle historique est chaussé de cothurnes avant de se retrouver comme sur des échasses à la fin du film... Si tout cela réussissait, me disais-je, alors on pourrait espérer un résultat plus ou moins valable. Et je voulais avant tout réaliser ce film avec une équipe soudée, qui aurait déjà fait ses preuves. C'est alors que nous ont rejoints Youssov, Tcherniaev et Ovtchinnikov...

... L'action se passe au XV^{e} siècle. Il s'est avéré terriblement difficile de savoir avec précision comment la vie se déroulait alors. Nous avons eu recours à toutes les sources disponibles : architecture, écrits, icônes... Si nous n'avions cherché qu'à reconstituer les traditions et l'environnement du monde de l'époque, l'image de la Russie ancienne n'aurait pu être que stylisée et conventionnelle. Au mieux, elle aurait rappelé les miniatures et les icônes connues. Quelque chose de tout à fait inacceptable pour le cinéma. Je n'ai jamais compris comment il pouvait être possible de faire une mise en scène à partir de tableaux. Il ne s'agirait plus dès lors que de faire revivre la peinture, et de se contenter de compliments superficiels : *«Ah, comme l'époque est bien vue! que ces gens sont cultivés!...»* Ce serait détruire la réalité du cinéma.

Pour cette raison, une part essentielle de notre travail a été de recréer l'univers du XV^{e} siècle pour des yeux du XX^{e}. Il s'agissait d'imaginer un décor où le spectateur ne ressente d'aucune manière quelque impression de monument ou de musée : ni dans les costumes, ni dans l'expression orale, ni dans les mœurs, ni dans l'architecture. Et pour atteindre à cette vérité de l'observation directe, on pourrait dire à sa vérité physiologique, il nous a même fallu nous éloigner parfois de la vérité archéologique ou ethnographique. La convention fut néanmoins inévitable, mais en tout cas à l'opposé de celle de la peinture animée. Si un spectateur du XV^{e} siècle avait surgi, sans doute aurait-il trouvé la scène bien étrange, mais pas plus que notre réalité du XX^{e} ! C'est que nous vivons dans notre siècle et que nous n'avons plus le matériau d'il y a six cents ans. J'étais et reste convaincu qu'il est toujours possible d'atteindre le but qu'on s'est fixé, parfois dans les conditions les plus difficiles, à condition d'avoir le courage d'aller jusqu'au bout de sa route. Même si pour cela il faut travailler comme dans un tunnel, loin de toute la splendeur du monde. Il aurait sûrement été beaucoup plus simple d'aller se promener dans les rues de Moscou armé d'une caméra invisible...

Nous aurions pu étudier indéfiniment l'environnement du XV^{e} siècle, sans pour autant jamais parvenir à le reconstituer à l'identique. C'est que nous le percevons d'une autre manière que celle des hommes du XV^{e}. Nous ne percevons pas non plus *La Trinité* de Roublev comme devaient le faire ses contemporains. Elle a pourtant traversé les siècles et continue à vivre aujourd'hui. Et ne lie-t-elle pas à sa manière les hommes du XV^{e} siècle à ceux du XX^{e} ? Il est possible, bien sûr, de la regarder comme une simple icône. Ou encore comme un objet de musée caractéristique d'une époque. Mais il y a un autre visage à *La Trinité*, sa signification humaine et spirituelle, qui nous est encore vivante et compréhensible à nous les hommes de la seconde moitié du XX^{e} siècle. Telle fut d'ailleurs notre approche de la réalité qui avait su donner le jour à la célèbre *Trinité*. Fidèles à ce principe, il nous a fallu introduire, dans presque chacun de nos plans, quelque chose qui éliminait les sensations d'archaïsme, d'exotisme ou de restauration.

Le scénario contenait la scène suivante. Un paysan se construisait des ailes, grimpait sur le toit d'une cathédrale, d'où il s'élançait et se tuait. Cette scène fut construite en cherchant à toujours vérifier son essence psychologique. Il s'agissait vraisemblablement d'un homme qui, toute sa vie, avait rêvé à ce jour où il volerait. La question était de savoir comment cela pouvait se passer concrètement. Il fallait qu'il fût poursuivi, pressé par lui-même et par les autres... Puis c'était le saut. Et que pouvait voir et ressentir un paysan qui volait pour la première fois ? Il n'eut pas le temps de ne rien voir ; il retombait et il se tuait. Tout au plus eut-il le temps de se voir tomber ; une chute inattendue et terrible. Tout le pathos du vol, tout son symbolisme, étaient ainsi anéantis. Car toutes les associations que nous sommes trop habitués à faire étaient du coup éliminées. L'écran devait montrer un paysan sale et suivre sa chute, le choc, sa mort. Le fait concret devenait alors semblable à l'une de ces tragédies que nous observons tous les jours ; un homme court, il est renversé par une voiture, et il gît écrasé sur l'asphalte...

Nous avons longtemps cherché comment détruire le symbole plastique que contenait cette scène, pour enfin découvrir que l'origine du problème se trouvait dans les ailes. Nous avons alors imaginé un ballon afin d'éliminer tout rappel d'Icare. C'était un ballon grotesque, fait de peaux de bêtes, de ficelles et de loques. Selon nous, il détruisait toute mauvaise convention, et transformait l'événement en un fait unique.

Il s'agit avant tout de montrer un événement, et non notre attitude à son égard. Celle-ci ne doit ressortir que de l'ensemble du film. Un peu comme dans une mosaïque ; chaque morceau à sa couleur, un bleu, un blanc, un rouge, tous différents. Et ce n'est qu'en regardant l'ensemble de l'œuvre que nous voyons ce que veut exprimer l'auteur.

... Que j'aime le cinéma ! Mais il y a encore tant de choses que je ne connais pas. Et mes films correspondront-ils aux principes que j'avance ici ? Les tentations viennent de toutes parts : les lieux communs, les idées artistiques des autres... Il est facile de tourner magnifiquement une scène, de produire un effet, d'être applaudi... Il suffit de prendre cette direction, et on est perdu.

Le cinéma doit être capable d'aborder les problèmes les plus difficiles de son temps comme l'ont fait pendant des siècles la littérature, la musique ou la peinture. Il nous faut chercher et chercher la voie propre à l'art du cinéma. Je suis convaincu que tout le travail pratique de la réalisation s'avèrerait inutile et vain pour celui qui n'aurait pas saisi avec clarté et précision la spécificité profonde de son art, et qui n'aurait pas trouvé en lui-même sa propre clef ...

... Tout art a un sens poétique qui lui est propre et le cinéma ne fait pas exception, avec une prédestination et un rôle bien à lui. Le cinéma est apparu pour refléter un aspect particulier de la vie et du monde qui ne l'avait été par aucun autre art avant lui. Toute forme d'art nouvelle vient en réponse à un nouveau besoin spirituel. Son rôle est dès lors de poser les questions les plus essentielles à son temps.

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

Je me souviens d'une réflexion de Pavel Florenski sur la perspective inversée, dans son livre *L'Iconostase.* Il y développe l'idée que l'inversion de la perspective, dans la peinture russe ancienne, n'a rien à voir avec l'ignorance que pouvaient avoir ces peintres d'icônes, comme le pensent certains, des lois optiques de la Renaissance italienne élaborées par Leon Battista Alberti. Il remarque, avec raison, qu'il est impossible d'observer la nature sans y constater la perspective, mais qu'il se pourrait très bien que ces peintres n'en aient pas éprouvé le besoin à l'époque. Autrement dit, elle fut tout simplement délaissée. La perspective inversée de l'ancienne peinture russe exprime plutôt la nécessité d'un regard particulier jeté sur certains problèmes spirituels, ce qui n'était pas le propos de leurs confrères italiens du Quattrocento. Il existe d'ailleurs une thèse affirmant qu'Andrei Roublev se serait rendu à Venise, et qu'il ne pouvait donc ignorer la manière dont les peintres italiens traitaient de la perspective.

En arrondissant un peu, on constate que le cinéma est né avec le XX^{e} siècle. Ce ne fut pas un hasard. Assez de conditions étaient en effet réunies pour qu'une nouvelle muse se manifestât. Aucun art, avant le cinéma, n'était apparu comme le résultat d'une invention technologique. Le cinématographe devait être l'instrument dont l'humanité avait alors besoin en réponse à sa nécessité vitale de maitrise sur le monde. Et le fait est que le domaine de chaque forme d'art se circonscrit à un aspect particulier de notre connaissance émotionnelle et spirituelle.

Pour saisir l'esthétique et l'impact du cinéma, il est utile de prendre un certain recul. S'il est né au tournant du siècle, quels besoins spirituels venait-il satisfaire ? Quelle a été sa sphère d'influence ? Sa naissance était-elle réellement légitime ?...

C'est dans le processus de sa défense contre un environnement hostile, qui le menace sur la voie de son évolution, que l'humanité développe ce qu'Oppenheimer a appelé son immunité. Une immunité qui nous entraîne à libérer le maximum d'énergie en faveur du travail, de l'action créatrice, et de gagner par ce hait (hélas!) une plus grande indépendance à l'égard du milieu environnant. Un tel processus a concerné essentiellement notre être social. Au XX^{e} siècle, en effet, l'engagement de l'homme dans la vie sociale a augmenté sensiblement tant dans l'industrie, la science, l'économie, que dans bien d'autres domaines de la vie, qui lui ont demandé énormément d'efforts et d'attention, c'est-à-dire avant tout de temps.

Ainsi sont apparus, au début de notre siècle, une multitude de groupes sociaux qui ont sacrifié une grande partie de leur temps à la société. Les spécialisations se sont multipliées et l'homme a commencé à vivre d'une manière plus cloisonnée, selon un horaire préétabli, ce qui a limité considérablement son expérience, prise dans son acception large, c'est-à-dire sa communication avec les autres et, plus directement, son rapport avec la vie. La spécialisation très poussée qui s'en est suivie a terriblement isolé les groupes sociaux les uns par rapport aux autres, lesquels cessèrent pratiquement de communiquer entre eux.

La conséquence de ce cloisonnement social fut un appauvrissement et une uniformisation de l'information. En bref, le destin de l'homme se standardisa sans égard pour les qualités personnelles ni le développement spirituel de chaque individu, toujours plus menacé par les pressions de l'industrie. C'est à ce moment-là, quand l'homme s'est trouvé de plus en plus dépendant de son destin social et que la standardisation était devenue une menace réelle, que le cinéma est né. Celui-ci conquit le public d'une manière extraordinairement rapide et dynamique. Il devint même une des branches les plus prospères de l'économie. Comment expliquer que des millions de gens commencèrent ainsi à remplir des salles, pour attendre frémissants l'instant magique où la lumière s'éteindrait et où les premières images apparaîtraient sur un écran ? N'était-ce pas comme si, en achetant son billet pour entrer dans une salle de cinéma, le spectateur cherchait à combler les lacunes de sa propre expérience, à rattraper un temps perdu ? Ou comme s'il cherchait à remplir le vide creusé par les conditions de la vie moderne, la suractivité, la pauvreté des contacts humains, l'indigence spirituelle de l'éducation contemporaine ?

Il est vrai que la littérature ou d'autres formes artistiques peuvent également contribuer à combler ce vide spirituel. Parlant de cette recherche du temps perdu, il est inévitable de penser à l'œuvre de Proust. Pourtant aucun de ces arts anciens et respectés ne possède une audience comparable à celle du cinéma. Hélas peut-être pour celui-ci, et heureusement pour ceux-là. C'est que le rythme et les procédés dont se sert le cinéma pour partager avec le public l'expérience ainsi concentrée d'un auteur, correspondent mieux aux rythmes de la vie contemporaine, à son manque perpétuel de temps. Et plutôt que de parler de la dynamique du cinéma dans sa conquête d'un auditoire, il serait plus exact de dire que c'est en vertu de sa propre dynamique que le cinéma conquiert le public. Quoi qu'il en soit, une chose reste certaine : un auditoire de masse est une arme à double tranchant, car c'est toujours la catégorie la plus amorphe du public qui se laisse le plus facilement conquérir par l'action et le divertissement...

Je voudrais revenir à ce propos sur *Andrei Roublev*, qui aurait bien pu avoir pour épigraphe la citation d'Hermann Hesse.

En effet, le caractère de Roublev a été conçu sur le schéma du «retour sur ses tours», ce qui transparaît, je l'espère, dans la reconstitution vraie et organique du «libre» cours de son existence. L'histoire de la vie de Roublev est l'histoire d'un concept enseigné et imposé, qui se brûle dans l'atmosphère de la réalité vivante, pour renaître de ses cendres comme une vérité nouvelle à peine découverte.

Éduqué au monastère de la Trinité-Saint-Serge, sous l'aile protectrice de Serge de Radonège, Andrei Roublev, encore intouché par la vie, fait sienne la devise : «Amour, unité, fraternité.» A cette époque marquée par les troubles civils et les luttes fratricides, dans un pays qui ploie sous le joug des Tatars, cette devise de Serge de Radonège s'inspire à la fois de la réalité et de la clairvoyance politique. Elle manifeste la nécessité de l'union et de la centralisation contre la férule tataro-mongole, comme la seule possibilité de survie, l'unique chance pour reconquérir la dignité d'une indépendance nationale et religieuse.

Le jeune Andrei s'est approprié ces idées intellectuellement. Il a été éduqué par elles, on les lui a inculquées. Une fois hors des murs de son monastère, il se retrouve devant une réalité aussi inattendue que terrifiante, face à toute la tragédie d'une époque qui ressent la nécessité impérieuse d'un changement.

Il est facile de s'imaginer à quel point Andrei est peu préparé pour sa confrontation avec la réalité, dont il a été protégé jusqu'alors par la convention monastique qui lui a déformé la perspective de la vie prévalant au-delà de ses murs. Et ce n'est qu'après avoir traversé tous les cercles de la souffrance, uni au destin de son peuple, ayant perdu sa foi en une idée du bien qui ne pouvait pas se concilier avec la réalité concrète, qu'il revient au point d'où il était parti : à l'idée de l'amour, de la bonté et de la fraternité. C'est qu'il a fait maintenant l'expérience personnelle de la vérité suprême de cette idée, porteuse des espoirs de son peuple martyr...

... Voilà pourquoi je trouve difficile de comprendre de quoi il s'agit, quand des artistes parlent de liberté absolue à propos de la création. Je ne vois pas ce que signifie ce genre de liberté, car je crois, au contraire, qu'en choisissant la voie de la création, ils s'enchaînent à d'innombrables nécessités et se soumettent aux tâches que leur impose leur destin d'artiste.

Rien n'existe vraiment sans certaines nécessités, et s'il était possible de trouver quelqu'un en situation de totale liberté, il serait comme un poisson d'eau profonde échoué sur le rivage. N'est-il pas troublant de penser que même le général Roublev travaillait dans les limites d'un canon ! Plus je vis en Occident, plus étrange et équivoque m'apparaît la liberté. Il y a très peu de gens qui ont soif d'une liberté véritable. Et notre souci est qu'il y en ait davantage.

Pour être libre, il suffit de l'être, sans en demander l'autorisation à personne. Il faut se faire une hypothèse sur son propre destin et s'y tenir, sans se soumettre ni céder aux circonstances. Une telle liberté exige de l'homme de véritables ressources intérieures, un niveau élevé de conscience individuelle, et le sens de la responsabilité devant lui-même et par là devant les autres.

La tragédie est hélas que nous ne savons pas être libres. Nous réclamons une liberté qui doit coûter à l'autre mais sans rien lui abandonner en échange, voyant déjà là comme une entrave à nos libertés et à nos droits individuels. Nous sommes tous caractérisés aujourd'hui par un extraordinaire égoïsme. Or ce n'est pas cela la liberté. La liberté signifie plutôt apprendre

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)

à ne rien demander à la vie ni à ceux qui nous entourent, à être exigeant envers soi-même et généreux envers les autres. La liberté est dans le sacrifice au nom de l'amour.

Je ne voudrais pas ici qu'on me comprenne mal. Ce dont je parle est la liberté au sens moral supérieur du terme. Je n'ai pas l'intention de polémiquer ou de mettre en doute les conquêtes et les valeurs incontestables qui distinguent les démocraties européennes. Cependant, la condition de vie actuelle de ces démocraties pose aussi le problème du manque de spiritualité et celui de la solitude de l'homme. Il me semble que dans sa lutte pour les libertés politiques, sans doute très importantes, l'homme moderne a perdu cette autre liberté dont il avait toujours disposé : celle d'être capable de se donner en sacrifice au nom de l'autre et de la société.

Quand je pense aux films que j'ai réalisés jusqu'à présent, je constate que j'ai toujours voulu parler de gens libres intérieurement, malgré un entourage de gens intérieurement dépendants et qui n'étaient donc pas libres. J'ai montré des êtres apparemment faibles, mais d'une faiblesse qui avait une force nourrie par une conviction et une prise de position morales.

Le Stalker nous semble un être faible, mais en réalité c'est lui qui est invincible par sa foi et sa volonté à servir les autres. Car finalement les artistes ne pratiquent pas leur profession pour raconter quelque chose à quelqu'un, mais pour manifester leur volonté de servir les gens. Je suis toujours stupéfait quand des artistes s'imaginent qu'ils se créent par eux-mêmes ou qu'ils croient cela possible. Alors que c'est le lot de l'artiste de comprendre qu'il est créé par son temps et par les hommes au milieu desquels il vit. Comme Pasternak l'a écrit :

«Ne dors pas, ne dors pas, artiste,
Ne t'abandonne pas au sommeil...
Tu es l'otage de l'éternité,
Le prisonnier du temps... »

Je suis convaincu que si un artiste parvient à réaliser quelque chose, c'est qu'en réalité il vient combler un besoin qui existe chez les autres, même si ceux-ci n'en sont pas conscients sur le moment. Voilà comment le public est toujours le vainqueur, celui qui gagne quelque chose, et l'artiste toujours le vaincu, celui qui doit payer ...

Extrait de «*Andrei Tarkovski*» de Antoine de Baecque
Éditions Cahiers du Cinéma - Collection «Auteurs»

— Comment est né *Andrei Roublev ?*
— A. Tarkovski : Très simplement. Nous discutions avec Kontchalovski et un autre ami à table lors d'une soirée. Cet ami a dit : *«Pourquoi ne pas faire un film sur Roublev ? Je suis comédien, je pourrais très bien jouer le rôle de Roublev... La Russie ancienne, les icônes, cela ferait un beau sujet...»* Au début, cette idée m'a paru irréalisable, voire détestable, trop éloignée de mon univers. Le lendemain pourtant, j'étais décidé à faire ce film et, avec Andrei Kontchalovski, nous avons commencé le travail de réflexion. C'est comme cela que s'est bâti ce projet. Heureusement, on sait très peu de choses sur la vie de Roublev, ce qui nous a permis toute liberté d'action, liberté qui était pour nous d'une importance primordiale.

— Tous les épisodes, du sac de Vladimir à la construction de la cloche, ont été choisis et conçus par vous-même ?
— A.T. : Tout cela a été inventé. Mais, avant cette invention, nous nous sommes bien entendu documentés, nous avons beaucoup lu. Nous avons, en quelque sorte, inventé la vie d'Andrei Roublev dans les limites historiques qui étaient en notre possession.

— C'est devenu ainsi un film très personnel ...
— A.T. : Je ne crois pas avoir fait de film qui ne soit pas personnel.

— Mais la question centrale du film, ce créateur accablé par le mal qui renonce à sa création, est-ce une idée de Tarkovski ?
— A.T. : Bien sûr. Nous n'avons aucun document sur Roublev, à part quelques-unes de ses icônes. Dans sa carrière, il y eut pourtant un trou, un important moment sans création. J'ai décidé d'interpréter cela comme un refus, mais je ne serais ni étonné ni choqué par une autre interprétation qui prouverait par exemple, qu'à cette époque-là, Andrei Roublev était à Venise. Peut-être même que la destruction de la cathédrale de Vladimir ne l'a pas du tout bouleversé. J'ai inventé un Roublev, mais j'en accepterais d'autres versions.

— *Andrei Roublev* est un film sur la légitimité de l'art dans un monde en proie au mal. Pourquoi créer de la beauté alors que le mal est sans cesse à l'œuvre ?
— A.T. : Plus il y a de mal dans le monde, plus il y a de raisons de faire le beau. C'est plus difficile sans doute, mais c'est aussi plus nécessaire.

— A condition que ce ne soit pas n'importe quel art ?
— A.T. : Qu'est-ce que veut dire : *«pas n'importe quel art ?»*

— Un art qui coïncide avec le projet de Dieu pour le monde ?
— A.T. : Aussi longtemps que l'homme existera, il y aura une tendance instinctive à la création. Aussi longtemps que l'homme se sentira homme, il tentera de créer quelque chose. C'est en cela qu'il a un lien avec son Créateur. Qu'est-ce que la création ? A quoi sert l'art ? La réponse à ces interrogations tient dans une formule : *«l'art est une prière»*. Cela veut tout dire. A travers l'art, l'homme exprime son espoir. Tout ce qui n'exprime pas cet espoir, ce qui n'a pas de fondement spirituel, n'a aucun rapport avec l'art. Ce sera, dans le meilleur des cas, une brillante analyse intellectuelle. Par exemple, tout l'œuvre de Picasso est, pour moi, fondé sur cette analyse intellectuelle. Picasso peignait le monde au nom de son analyse, de sa reconstruction intellectuelle et, malgré tout le prestige de son nom, je dois avouer que je ne pense pas qu'il ait jamais atteint l'art.

— Il n'y a d'art qu'un art qui postule que le monde a un sens !
— A.T. : L'art, je le répète, est une forme de prière. L'homme ne vit que par sa prière.

— Beaucoup de gens ont vu dans *Andrei Roublev* un message adressé à l'URSS d'aujourd'hui pour qu'elle retrouve la créativité spirituelle de la Russie d'autrefois.
— A.T. : C'est possible, mais ce n'est pas vraiment mon problème. Je n'adresse pas de message à la Russie actuelle. Je ne veux d'ailleurs plus jamais rien dire à aucune des Russies. Les vertus de ces «je veux dire à mon peuple...», «je veux dire au monde entier...» de ces genres prophétiques ne m'intéressent plus. Je ne suis pas un prophète. Je suis un homme à qui Dieu a donné la possibilité d'être poète, c'est-à-dire de prier d'une autre manière que celle utilisée par les fidèles d'une cathédrale. Je ne peux et ne veux rien dire de plus. Si le peuple occidental voit dans mes films un message adressé au peuple russe, c'est un problème à régler entre ces deux peuples, pas le mien. Mon seul souci, personnellement, est de travailler, seulement de travailler.

Extrait de «Le Temps scellé» de Andrei Tarkovski
Éditions Cahiers du Cinéma

FILMOGRAPHIE

1960 : Le rouleau compresseur et le violon — 1962 : L'Enfance d'Ivan — 1966 : Andrei Roublev — 1972 : Solaris — 1974 : Le Miroir - 1975 : Stalker — 1983 : Nostalgie — 1986 : Le Sacrifice.

FICHE TECHNIQUE :

Scénario : Andrei Mikhalkov - Kontchalovski et Andrei Tarkovski.
Production : Mosfilm, Association des écrivains et cinéastes.
Directeur de production : T. Ogonoerikova.
Photo : Vadim Youssov. *Direction artistique :* I. Pétrov.
Décor : E. Tcherniaev. *Montage :* Ludmila Feiguinova.
Musique : Viatcheslav Ovtchinnikov avec l'Orchestre national et le Chœur de la radio. *Son :* E. Zelentsova.
Int. : Anatoli Solonitsyne (Roublev). Nikolaï Grinko (Daniel). Ivan Lapikov (Kyrill), Nikolaï Sergueev (Théophane), etc...
URSS - VO - Scope - N et B, séquence couleurs. Durée : 3h25.

IMD (16) 90.42.45.63

WARNING: This material may be protected by copyright law (Title 17 U.S. Code)