

Le temps scellé



Andreï Tarkovski

Cinéaste, Poète de l'image et Révélateur de la vie

Écrit entre 1975 et 1986

***1^{ère} édition française, Éditions de l'Étoile, Cahiers du Cinéma
1989***

***Compilation de larges extraits du livre par
Résistance71***

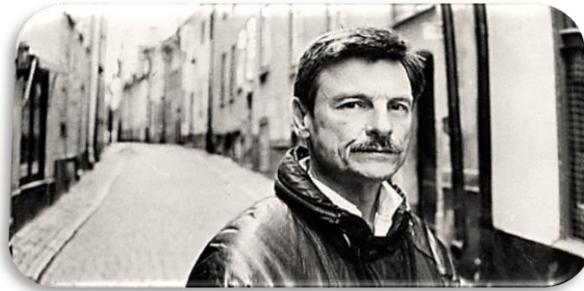
PDF de Jo Busta Lally

Août 2020



Je suis persuadé que nous nous trouvons
actuellement au bord de l'anéantissement de
notre civilisation.

(Andrei Tarkovski)



“L’art symbolise le sens de notre vie.”

~ Andreï Tarkovski ~

“Sois sûr d’avoir épuisé tout ce qui se communique par l’immobilité et le silence.”

“On reconnaît le vrai à son efficacité, à sa puissance.”

~ Robert Bresson ~

Note : Tarkovski avait une très grande admiration pour Bresson. Tous deux reçurent le grand prix du meilleur réalisateur ex-aequo au festival de Cannes en 1983, Bresson pour “L’argent” et Tarkovski pour “Nostalghia”. Ils montèrent ensemble sur scène recevoir leur prix. Timide et manifestement impressionné, Tarkovski resta en retrait de celui qu’il considérait comme un maître.



“Andreï, ce ne sont pas des films que tu fais.”

~ Arseni Tarkovski, père d’Andreï, considéré comme un des plus grands poètes russes du XX^e siècle ~

Table

Introduction

Le commencement

L'art, nostalgie de l'idéal

Fixer le temps

Prédestination et destin

De l'image au cinéma

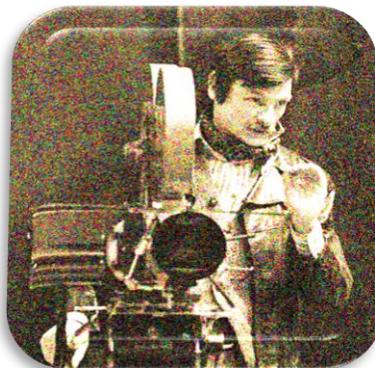
L'auteur à la recherche du spectateur

La responsabilité de l'artiste

Après "Nostalghia"

"Le Sacrifice"

Conclusion



“L’Homme ne peut exister sans espérance. Lorsque par son art, Andreï Tarkovski s’efforçait de montrer cette terreur dans laquelle vivent les Hommes, c’était seulement pour y trouver un moyen d’exprimer la foi et l’espoir. Quelle foi ? Quel espoir ? Que l’Homme, envers et contre tout, est rempli de bonne volonté et du sentiment de sa propre dignité. Jusque devant la mort, Andreï n’a jamais trahi son idéal, sa Fata Morgana, son mirage, sa vocation d’homme !”

~ Larissa Tarkovski, épouse d’Andreï, dans sa préface du livre ~

“Si je devais dire en quoi consiste ma vocation, je dirais qu’elle consiste à tendre vers l’absolu en cherchant à élever le niveau de mon art. [...] Le plus important est le symbole qui n’est pas seulement donné à comprendre, mais à sentir. Croire en dépit de tout, croire... Nous sommes crucifiés dans une seule dimension alors que le monde est multidimensionnel. Nous le sentons et nous souffrons de l’impossibilité de connaître la vérité. Mais il n’est pas nécessaire de la connaître Il faut aimer, et croire. La foi est la connaissance acquise à l’aide de l’amour.”

~ Andreï Tarkovski, cité par Larissa ~

Introduction

Lorsque j’ai esquissé les grandes lignes de ce livre, il y a plus de vingt ans, je me suis demandé si j’allais vraiment l’écrire un jour. Ne valait-il pas mieux, en effet, réaliser mes films, les uns après les autres, et résoudre ainsi, par la pratique, les problèmes théoriques que pose habituellement la création cinématographique ?

Mais ma vie professionnelle n’a pas connu un cours aussi harmonieux. Les interminables délais qu’il m’a fallu endurer entre chacun de mes films m’ont livré à ce loisir douloureux qu’est la réflexion. C’est ainsi que j’ai été amené à méditer sur les véritables buts que je poursuivais dans mon travail, à m’interroger sur ce qui différencie l’art cinématographique des autres expressions artistiques, à réfléchir sur la spécificité de ses moyens, et à comparer mon expérience à celles de mes confrères. Lisant et relisant toutes sortes d’ouvrages sur l’histoire du cinéma, j’en suis venu à la conclusion qu’aucun d’eux ne me satisfaisait réellement, mais qu’ils éveillaient plutôt en moi une flamme de polémique, avec le désir de leur opposer ma propre conception des buts et des problèmes de la création cinématographique. J’ai compris que pour saisir les principes de mon métier, et formuler ma perception personnelle de ses lois fondamentales, il me fallait avant tout me démarquer des théories cinématographiques que je connaissais.

Le besoin de m'exprimer sur ce sujet de la manière la plus complète possible a mûri au cours de discussions avec des spectateurs de mes films, rencontrés dans les lieux les plus divers. Leur désir sincère de comprendre la vraie nature de l'émotion cinématographique contenue dans mes travaux, et de recevoir des réponses à leurs questions innombrables, m'a incité finalement à essayer de mener vers un dénominateur commun des pensées trop éparses et chaotiques sur le cinéma et l'art en général.

J'ai toujours accordé beaucoup d'attention, pendant les années où j'ai travaillé en Russie, aux lettres que m'envoyaient des spectateurs de mes films. J'en ressentais parfois de la peine, mais aussi un véritable enthousiasme.

[...]

Note de R71 : *s'ensuit quelques exemples des lettres envoyées à Tarkovski et ce qu'elles ont suscité chez les cinéastes. Nous retranscrivons ici en partie l'une d'entre elles que nous pensons être significative.*

Un membre de l'Institut de Physique de l'Académie des Sciences me fit parvenir une note publiée par le journal mural de son institut : *“La sortie du film de Tarkovski ‘Le Miroir’ a suscité un immense intérêt tant à l'Institut qu'à Moscou en général. [...] Il est difficile de comprendre comment Tarkovski, avec les seuls moyens du cinéma, a réussi à réaliser une œuvre d'une portée philosophique aussi profonde. [...] De quoi parle le film ? De l'homme. Non celui dont on entend la voix en off, mais de toi, de ton père, de ton grand-père et de l'homme qui vivra après toi, mais qui sera toujours en toi. Il s'agit de l'homme sur la terre, de l'homme comme une partie de la terre et de la terre comme une partie de l'homme. De l'homme qui aura à répondre de sa vie devant le passé et devant l'avenir. Ce film, il faut tout simplement le regarder et y écouter la musique de Bach et les poèmes d'Arseni Tarkovski ; il faut le regarder comme on regarde les étoiles, la mer, ou comme on admire un paysage. C'est que la logique mathématique n'y trouve pas sa place : elle ne nous expliquera pas ce qu'est l'Homme et quel est le sens de sa vie.”*

[...]

Ce livre a donc été conçu au cours d'un chômage prolongé auquel je n'ai pu mettre fin que d'une manière abrupte, en tentant de changer le cours de mon destin¹.

Il n'est pas dans mon intention de faire ici la leçon à qui que ce soit, ni d'imposer un point de vue. Ce livre n'a été dicté que par le désir de défricher la jungle des possibilités qui s'offrent à un art encore jeune et

¹ Le 10 juillet 1984, Andreï Tarkovski et sa femme Larissa annoncent, au cours d'une conférence de presse donnée à Milan, qu'ils ne retourneront pas en URSS.

magnifique, toujours à explorer, et de m’y retrouver moi-même aussi indépendant et libre que possible.

Il est essentiel de comprendre aussi qu’il est impossible de faire entrer la création artistique comme dans un lit de Procuste, dans un cadre de lois formelles qui seraient valables pour toujours. Reliée à la tâche commune d’une maîtrise sur le monde, la création artistique a de multiples aspects et des rapports innombrables avec l’activité vivante de l’Homme. Le cheminement de l’Homme vers la connaissance est infini, et aucune tentative qui se voudrait un effort pour mieux comprendre le sens de la vie humaine n’est trop modeste pour être négligée. Et parce que la réflexion théorique sur le cinéma est encore peu développée, j’ai voulu, à mon tour, avancer quelques idées sur ce sujet.

Le commencement



Un cycle de ma vie s’est achevé avec ce que je pourrais appeler l’affirmation de moi-même. Ce fut l’époque de mes années au VGIK (Note : Institut Cinématographique d’État de Moscou), celles de mon court métrage de fin d’études (Note : “Le Rouleau compresseur et le violon”, 1960), et des huit mois de travail sur mon premier grand film. À mes yeux, l’analyse de l’expérience que constitua **“L’Enfance d’Ivan”** (1962), permet de mieux comprendre mon évolution ultérieure. En particulier, la nécessité devant laquelle je me trouvais de prendre une position claire, même si provisoire, dans l’esthétique cinématographique, et d’avoir identifié les problèmes qu’il resterait à résoudre dans mes prochains films.

[...] Qu’est-ce qui m’a donc séduit dans “Ivan”, la nouvelle de Vladimir Bogomolov ? (Note : écrivain soviétique né en 1924, sa nouvelle “Ivan” parût en 1958) Avant de répondre à cette question, il convient de souligner que n’importe quelle littérature ne peut être transposée à l’écran. Il existe des œuvres littéraires qui ont une telle unité, une telle clarté, une telle originalité, où les personnages s’expriment avec une telle profondeur à travers les mots, que la magie de leur composition révèle à

chaque page l'inimitable personnalité de leur auteur. L'ensemble dégage alors une telle force, que l'idée d'adapter un pareil chef-d'œuvre à l'écran ne pourrait germer que chez quelqu'un qui mépriserait tout autant la littérature que le cinéma. Il est d'ailleurs grand temps aujourd'hui de les dissocier l'un de l'autre.

Une autre littérature existe cependant, qui tire sa force de son idée maîtresse, de sa solide composition, ou encore de son sujet original, mais où le développement esthétique est négligé. Je crois que le "Ivan" de Bogomolov est de celle-là.

D'un point de vue purement artistique, la sécheresse, la lenteur, la minutie de l'œuvre, avec des digressions lyriques pour faire apparaître le caractère du personnage principal, le lieutenant Galtsev, ne me disaient pas grand-chose. Bogomolov accorde en effet, une grande importance à l'authenticité du quotidien militaire qu'il décrit, et fait comme s'il était lui-même témoin de l'histoire qu'il raconte. C'est ce qui m'a amené à penser que cette nouvelle appartenait à la catégorie d'œuvres que l'on peut transposer à l'écran. Par son adaptation cinématographique, le récit allait même pouvoir gagner une intense émotion esthétique, qui transformerait son idée en une vérité confirmée par la vie.

La lecture de la nouvelle de Bogomolov était restée gravée dans ma mémoire. Certains de ses aspects m'avaient même bouleversé. Comme le destin du héros, qu'on suit jusqu'à la mort. Si son genre narratif est peu original, il est rare de rencontrer une œuvre ayant un pareil mouvement intérieur de l'idée, une telle rigueur de la réalisation du projet initial.

[...] Je fus également frappé par le fait que cette nouvelle de guerre ne parlait pas de confrontations militaires ni de la situation sur le front. Aucun exploit n'était conté. Plutôt que les missions héroïques de reconnaissance, ce sont les moments de pause qui servent de matière à la narration. Mais l'auteur les charge d'une tension qui pourrait être comparée à celle d'un ressort tendu à l'extrême. Une pareille vision de la guerre me séduisait par son potentiel cinématographique. Elle permettait d'exprimer sur elle une vérité nouvelle, dans une surcharge de tension nerveuse, à peine perceptible à la surface des événements, comme une vibration souterraine.

La troisième chose qui m'avait touché jusqu'au fond de l'âme, était le caractère du jeune garçon.

[...]

La charge dramatique de ce personnage me bouleversait. Il m'intéressait infiniment plus que ces caractères qui ne se révèlent que progressivement

à travers leurs conflits. La tension statique, sans développement aucun, donne aux passions une acuité beaucoup plus convaincante que certains changements progressifs. C'est ce qui me fait aimer Dostoïevski. De tels caractères, statiques extérieurement, m'intéressent par l'énergie intérieure qu'ils savent produire dans la passion. Ivan était des leurs.

[...]

Lorsque l'écrivain et le réalisateur ont des points de vue esthétiques qui divergent, le compromis est alors impossible. Il détruirait tout simplement l'idée directrice du film et le film ne pourrait se faire. Dans une pareille situation il n'existe qu'une issue : prendre le parti de transformer le scénario littéraire en un tissu nouveau qui deviendra, à un moment donné, le scénario du réalisateur. Et, travaillant à ce scénario de mise en scène, l'auteur du film (je dis bien du film, non du scénario) aura le droit de traiter le scénario littéraire comme bon lui semblera, sa seule préoccupation étant de parvenir à une vision cohérente et que chaque mot du scénario soit passé au filtre de son expérience créatrice, et lui tienne à cœur.

[...]

La liaison et la logique poétique au cinéma, voilà ce qui m'intéresse. Et n'est-ce pas ce qui convient le mieux au cinéma, de tous les arts celui qui a la plus grande capacité de vérité et de poésie ? C'est là une manière de voir qui m'est beaucoup plus proche que celle de la dramaturgie traditionnelle, qui relie les images de façon par trop linéaire.

[...]

Il y a pourtant une manière de traiter le matériau cinématographique qui sait mettre à nu la logique d'une pensée. C'est elle qui va alors déterminer la suite des séquences et leur montage. La naissance et le développement d'une pensée obéissent à des lois particulières. Celle-ci requiert parfois pour s'exprimer des formes distinctes de celle de la logique abstraite. Et je crois la démarche poétique plus proche de cette pensée, donc de la vie elle-même, que ne le sont les règles de la dramaturgie traditionnelle. Pourtant, celles-ci ont été longtemps considérées comme continuant l'unique modèle pour exprimer le conflit dramatique.

Les liaisons poétiques apportent d'avantage d'émotion et rendent le spectateur plus actif. Il peut alors participer à une authentique découverte de la vie, car il ne s'en remet plus à des conclusions toutes faites imposées par l'auteur. Il ne lui est proposé que ce qui peut lui permettre de découvrir l'essence de ce qu'il voit.

[...]

Quand tout n'est pas dit, on peut réfléchir et deviner encore par soi-même. Les conclusions ne doivent pas être livrées toutes faites au spectateur sans qu'il ait un effort à fournir. D'ailleurs il n'y tient pas. Et comment pourraient-elles le toucher, s'il ne partage pas avec l'auteur la

joie et la souffrance de la naissance de l'image ? Cette approche de la création présente un autre avantage. Le chemin que l'auteur fait ici emprunter au spectateur (en le faisant aller au-delà de ce qui est montré) est le seul qui le mette sur un pied d'égalité avec lui. Ne serait-ce qu'au nom du respect mutuel, une pareille réciprocité mérite d'entrer dans la pratique artistique. Je ne parle pas ici de la poésie comme d'un genre. Elle est plutôt une vision du monde, une façon particulière d'aborder la réalité, qui devient une philosophie et qui oriente la vie d'un homme jusqu'à la fin de ses jours. [...] Souvenez-vous du destin de Van Gogh... Pensez à Mandelstam, à Pasternak, à Chaplin, à Dovjenco, à Mizoguchi... et vous comprendrez quelle immense charge émotionnelle est contenue dans leurs images qui ont l'air de planer au-dessus de la terre. L'artiste dès lors, est non seulement explorateur de la vie, mais aussi créateur de valeurs spirituelles et de cette beauté que seule la poésie peut faire naître. De tels artistes sont capables de saisir tout ce qui relève de l'organisation poétique dans le quotidien et ils dépassent les limites de la logique linéaire. Ils transmettent dans leur complexité, et leur vérité, toutes les liaisons subtiles et les phénomènes profonds de la vie.

En dehors de cette perception, même quand elle prétend à la vraisemblance, la vie sur l'écran reste schématique et conventionnelle. C'est que l'auteur peut donner l'illusion de la vie, sans pour autant en avoir exploré les profondeurs. Mais je pense qu'il est impossible de parvenir à l'authenticité, à la vérité intérieure, ne serait-ce même qu'à une véritable ressemblance extérieure, s'il n'y a pas un rapport organique entre les impressions subjectives de l'auteur et la représentation objective de la réalité.

[...]

Selon moi, le cinéma ira en s'écartant non seulement de la littérature, mais aussi d'autres arts voisins pour gagner une autonomie de plus en plus grande. Une évolution qui ne s'opère pas assez vite à mon goût. Le processus est long, les étapes nombreuses.

[...]

La mise en scène au cinéma doit cesser de simplement illustrer l'idée. Elle doit respecter la vie, le caractère des personnages, leur état psychologique. Voilà pourquoi on ne peut réduire l'évolution des acteurs dans l'espace à une simple visualisation du dialogue ou de l'action. La mise en scène du cinéma doit nous bouleverser par sa véracité, sa beauté, sa profondeur et non simplement véhiculer un sens.

[...]

La véritable image artistique présente toujours une unité entre l'idée et la forme. Si l'image est une forme sans contenu, ou vice versa, l'unité est brisée et l'image ne relève plus du domaine artistique.

J'étais loin d'avoir toutes ces idées en tête lorsque j'ai commencé "*L'Enfance d'Ivan*" et ce qui est clair pour moi maintenant ne l'était nullement avant l'expérience de sa mise en scène.

Sans doute mon point de vue a-t-il un caractère subjectif. Mais en matière d'art n'est-il pas le seul possible ? L'artiste ne fait que saisir, avec sa perception propre et inimitable, les différentes facettes de la réalité... Le problème est d'avoir une vision du monde, une éthique, un idéal. Les chefs-d'œuvre naissent du désir d'exprimer quelque idéal ; et c'est à la lumière de cet idéal qu'apparaissent les visions et les sensations de l'artiste. S'il aime la vie, s'il ressent comme un besoin débordant de la connaître, de la changer, de l'améliorer, de la rendre plus précieuse, alors il n'y a pas de danger que la réalité passe par le filtre des visions subjectives et des états d'âmes de l'auteur. Le résultat en sera toujours un effort spirituel vers une plus grande perfection de l'homme, une vision du monde qui nous séduira par l'harmonie de ses sentiments et de ses pensées, par sa dignité et sa lucidité.

[...]

Au moment de réaliser mon premier film, je me suis posé cette question : suis-je capable ou non de faire un film ? Et pour le savoir, je me suis lancé à bride abattue en me disant que, si je réussissais, j'aurais gagné le droit de faire du cinéma. Voilà pourquoi "*L'Enfance d'Ivan*" était un film pour moi si important : une sorte d'examen de passage pour mon droit à la création.

[...]

Vingt ans après, aujourd'hui, je reste persuadé d'une chose : si l'auteur est lui-même ému par la nature qu'il a choisie, avec ses souvenirs et ses associations, fussent-ils les plus subjectifs, le spectateur à son tour en percevra une émotion toute particulière.

[...]

Les quatre rêves du film reposent tous ainsi sur des associations concrètes. Le premier, jusqu'à la réplique "Mana, voilà le coucou !", est un souvenir du temps de ma première rencontre avec le monde. J'avais alors quatre ans.

L'homme en général tient à ses souvenirs ; et s'ils prennent une coloration poétique, ce n'est pas un hasard. Les plus merveilleux sont ceux de l'enfance. Mais la mémoire doit opérer tout un travail avant de devenir le fondement d'une reconstitution artistique de ce passé. Il est ici essentiel de ne pas ignorer l'atmosphère émotionnelle sans laquelle le souvenir, fut-il reconstitué dans ses moindres détails, ne mènerait que vers un amer sentiment de déception. La différence est énorme entre la façon d'imaginer la maison où l'on est né, qu'on a quitté depuis de très longues années, et la vision réelle de cette maison revue après ce même laps de

temps. La poésie des souvenirs disparaît par un contact trop direct avec leur source d'inspiration.

[...]

Au cœur de mon travail sur “L'Enfance d'Ivan”, nous nous sommes heurtés aux autorités [soviétiques] responsables du cinéma toutes les fois que nous avons tenté de transformer des liaisons de dramaturgie traditionnelle en liaisons poétiques.

[...]

L'expérience de ce film contribua à la formation de mes convictions. Celles-ci se sont ensuite renforcées avec l'écriture de “*La passion selon saint Andreï*”, qui est le titre du scénario du film “*Andreï Roubleev*” achevé en 1966. [...] J'avais envie d'évoquer, à travers l'exemple de Roubleev, 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 fil 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.

[...]

L'art, nostalgie de l'idéal



Avant de traiter de problèmes plus spécifiques à l'art cinématographique, je voudrais tenter une définition de l'art tel que je le conçois dans sa fonction suprême. Pourquoi l'art existe-t-il ? A-t-on vraiment besoin de l'art ?

Quelques questions qui intéressent autant l'artiste que l'amateur, ou le “consommateur” d'art, pour employer un terme révélateur du rapport que l'art entretient avec son public au XX^e siècle.

[...]

Le but de tout art (s'il n'est pas “consommé” comme une marchandise) est de donner un éclairage, pour soi-même et pour les autres, sur le sens de l'existence, d'expliquer aux Hommes la raison de leur présence sur cette planète, ou, sinon d'expliquer, du moins d'en poser la question.

[...]

L'art, comme la science, est un moyen pour l'Homme de maîtriser l'univers, un instrument de connaissance dans son cheminement vers ce qu'on appelle la "vérité absolue".

Mais là s'arrête le rapprochement entre ces deux formes d'incarnation de l'esprit créateur de l'Homme. Car la création artistique n'est pas découverte mais construction et il est ici plus important de souligner les différences fondamentales entre ces deux formes de la connaissance : la science et l'esthétique.

L'art nous fait appréhender le réel à travers une expérience subjective. Avec la science, la connaissance de l'univers évolue d'étape en étape, comme si elle gravissait les degrés d'un escalier sans fin, chacune réfutant souvent celle qui l'a précédée, au nom de vérités particulières objectives. En art, la connaissance est toujours une vision nouvelle et unique de l'univers, un hiéroglyphe de la vérité absolue. Elle est reçue comme une révélation, ou un désir spontané et brûlant d'appréhender intuitivement toutes les lois qui régissent le monde : sa beauté et sa laideur, sa douceur et sa cruauté, son infinité et ses limites. L'artiste les exprime par l'image, capteur d'absolu. C'est par elle qu'est retenue une sensation de l'infini exprimée à travers des limites : le spirituel dans le matériel, l'immensité dans les dimensions d'un cadre.

On peut dire que l'art est un symbole universel, puisqu'il est relié à la vérité spirituelle absolue, laquelle est occultée dans l'activité positiviste et pragmatique.

Pour s'introduire dans n'importe quel système scientifique, l'homme dit en appeler à son raisonnement logique et passer par un processus de compréhension qu'il ne peut suivre sans avoir fait d'études préalables. L'art s'adresse directement à tous, avec l'espoir de faire impression, de provoquer un choc émotionnel et de se faire accepter, non par un raisonnement irréfutable, mais par l'énergie spirituelle que l'artiste a mise dans son œuvre. Il n'exige pas de formation au sens positiviste, mais une certaine préparation spirituelle.

L'art existe et s'affirme là où il y a une soif insatiable pour le spirituel, l'idéal. Une soif qui rassemble tous les êtres humains. L'art contemporain a fait fausse route quand il a remplacé la quête du sens de la vie par l'affirmation de l'individualité pour elle-même. Cette prétendue création prend un air suspect avec sa proclamation de la valeur intrinsèque de l'acte personnel. Car l'individualité ne s'affirme pas par la création artistique. Elle est au service d'un idéal. L'artiste est un serviteur,

éternellement redevable du don qu'il a reçu comme par miracle. Mais l'homme contemporain ne veut pas du sacrifice, alors qu'il est l'unique vrai moyen de s'affirmer. Il l'a oublié, et perd de ce fait peu à peu le sens de sa vocation d'être humain.

En parlant de l'art comme d'une aspiration vers la beauté, affirmant que l'idéal est le but vers lequel tend l'art, et que l'art s'enracine dans cette soif d'idéal, je ne prétends pas que l'art doit se tenir loin de la "boue" du monde. Au contraire ! L'image artistique est une métaphore, où une chose est remplacée par une autre, le plus grand par le plus petit. Pour exprimer la vie, l'artiste se sert de l'inanimé, et pour dire l'infini, il emploie le fini. De la substitution... L'infini ne peut être matérialisé, mais on peut en créer son illusion, une image.

La laideur a de la beauté et la beauté de la laideur. Le monde est pétri de ce prodigieux paradoxe qu'il poursuit jusqu'à l'absurde. C'est lui qui donne à l'art son unité, tout à la fois harmonieuse et dramatique.

[...]

Une image ne peut être que créée ou ressentie, acceptée ou rejetée. Elle ne peut pas être comprise dans un sens intellectuel. C'est que les arguments ne peuvent exprimer l'infini. Seul l'art offre cette possibilité car il le rend tangible. L'absolu ne peut être atteint que par la foi et l'acte créateur. La condition absolue pour avoir le droit de créer est que l'artiste croie à la vocation, qu'il refuse la compromission et qu'il soit prêt à servir. La création artistique exige de l'artiste qu'il soit prêt à "périr pour de bon", (Boris Pasternak), dans le sens le plus tragique de la formule.

Si l'art œuvre ainsi avec les hiéroglyphes de la vérité absolue, chacun d'entre eux est aussi une image du monde, manifestée dans le chef-d'œuvre une fois pour toutes. La connaissance scientifique, positiviste et froide de la réalité, ressemble à l'ascension des marches d'un escalier sans fin. La connaissance artistique plutôt à un système illimité de sphères où chacune est achevée et close, pouvant se compléter ou s'opposer, mais jamais s'annuler l'une l'autre. Au contraire, elles s'enrichissent réciproquement pour former comme une sphère globale qui tend vers l'infini. Toutes sont des révélations poétiques, chacune unique et éternelle, qui témoignent que l'Homme est capable de reconnaître et d'exprimer celui dont il est l'image et la ressemblance. [...]

Contrairement aux travaux scientifiques, les œuvres d'art n'ont aucun objectif pratique au sens matériel. L'art est un métalangage, par lequel les Hommes essaient de communiquer entre eux, de se connaître et d'assimiler les expériences des uns et des autres. Il ne s'agit nullement de chercher quelque profit pratique, mais de concrétiser l'idée de l'amour, qui n'a de sens que dans le sacrifice. Le contraire donc du pragmatisme.

[...]

Tout ne sépare pas cependant l'art de la science. L'intuition joue un rôle essentiel dans chacune de ces deux formes d'appréhension de la réalité. Mais malgré son rôle capital, l'intuition n'y est pas identique. La notion de compréhension ne revêt pas non plus la même signification chez chacune. Au sens scientifique, il s'agit d'un accord cérébral, logique, d'un acte intellectuel comparable à une démonstration de théorème. La compréhension artistique signifie la perception au sens esthétique, à travers l'émotion, parfois la supra-émotion.

L'intuition d'un homme de science, même si elle est visionnaire, est encore une recherche rationnelle. [...] La naissance d'une image artistique ne peut être expliquée de manière intellectuelle. Cette image est unique, indivisible, et apparaît sur un plan différent, non intellectuel. Il faut alors s'entendre sur les mots.

[...]

La science est empirique alors que l'imagination anime une dynamique de révélation, ce sont des illuminations, comme si des écailles tombaient des yeux, où il n'est pas question de parties, mais de rapports avec le tout, avec l'infini, avec tout ce qui déborde de la conscience rationnelle.

L'art ne se conçoit pas rationnellement, ne donne pas une logique de comportement, mais exprime une croyance, un postulat. La seule façon d'accepter une image artistique est d'y croire. S'il est possible en science de prouver logiquement à ses contradicteurs qu'on a raison, en art, cela est exclu. Si l'image a laissé le spectateur indifférent ou froid devant la vérité du monde qu'elle exprime, ou si, pire, il s'est ennuyé, son jugement est alors sans appel.

[...]

Le chef-d'œuvre a une vie et des lois qui lui sont propres. Il crée une émotion ou un accord ou non avec la conception générale qui le soutient. [...] L'artiste nous ouvre à son univers, et il ne tient qu'à nous d'y croire ou de le rejeter comme un objet inutile. L'image d'un auteur dépasse toujours sa pensée, qui devient insignifiante face à une vision émotionnelle du monde reçue comme une révélation, car la pensée est limitée, mais l'image absolue. C'est pourquoi il y a bien un parallèle, chez un être spirituellement réceptif, entre l'émotion qu'il ressent devant une œuvre d'art et celle qu'il connaît dans une expérience purement religieuse. L'art agit avant tout sur l'âme et donne forme à la structure spirituelle de l'Homme. Le poète est une personne qui a l'imagination et la psychologie d'un enfant. Sa perception du monde est immédiate, quelles que soient les idées qu'il peut en avoir. Autrement dit, il ne "décrit" pas le monde, il le découvre.

Être capable de faire confiance à l'artiste, de le croire, est indispensable à la perception de l'art.

[...]

Celui qui ne veut pas de la vérité ne voit pas non plus la beauté. Celui qui juge l'art au lieu de s'en imprégner manque profondément de spiritualité.

[...]

Mais qu'est-ce au juste que la vérité ?

Je pense qu'un des aspects les plus tristes de notre temps est la destruction dans la mentalité des hommes de tout ce qui avait un lien conscient avec le beau. La culture de masse, destinée à des consommateurs, dans notre civilisation toute en prothèses, rend nos esprits infirmes. Elle nous empêche de nous tourner vers les questions fondamentales de l'existence et de nous assumer en tant qu'êtres spirituels. Pourtant un artiste ne peut rester sourd à l'appel de la vérité qui, seule, forge, organise sa volonté créatrice, et le rend capable de transmettre sa foi aux autres. Un artiste qui n'a pas de foi : autant parler d'un peintre qui serait aveugle de naissance.

C'est une erreur que de dire qu'un artiste "cherche" son sujet. Celui-ci mûrit en lui, comme la gestation d'un enfant jusqu'à l'accouchement. L'artiste n'est pas le maître, mais le serviteur d'une situation. La création est pour lui la seule forme d'existence possible. Chacune de ses œuvres est en lui comme une poussée irrésistible.

[...]

Et qu'est-ce que les moments d'illumination, sinon la vérité perçue en un instant ?

Le sens de la vérité religieuse est dans l'espérance. La philosophie recherche la vérité, définissant les buts de l'activité de l'Homme, les limites de sa raison, le sens de son existence, même si parfois sa conclusion est que la vie est absurde et les efforts de l'humain vains.

La fonction de l'art n'est pas, comme le croient même certains artistes, d'imposer des idées ou de servir d'exemple. Elle est de préparer l'Homme à sa mort, de labourer et d'irriguer son âme, et de la rendre capable de se retourner vers le bien.

Mis en présence d'un chef-d'œuvre, un homme commence à entendre la voix même qui a amené l'artiste à le créer. Quand la rencontre est réussie, l'Homme vit alors un réel bouleversement purificateur.

[...]

Qu'il est difficile, en dehors de la sensation d'harmonie la plus générale, de parler d'un chef-d'œuvre !

[...]

Le paradoxe est que l'œuvre devient alors tout à fait dépendante de ceux qui la regardent. Or, tout le monde n'est pas capable de voir ce qui la relie au monde ou à l'Homme, car cela dépend aussi des rapports que chacun entretient avec la réalité. Goethe a eu mille fois raison de dire qu'il est aussi difficile de lire un bon livre que de l'écrire.

[...]

Une œuvre d'art se développe comme un organisme vivant. Avec un conflit entre ses éléments composants, qui se fondent les uns dans les autres, dégagent un sens, et se projettent vers l'infini. [...] Ainsi Goethe remarquait : "Plus l'œuvre est insaisissable, meilleure elle est."

Un chef-d'œuvre est un univers refermé sur lui-même. Ni chaud, ni froid à l'excès. Sa beauté naît d'un équilibre entre ses composants. Et plus cette œuvre est parfaite, moins elle suggère d'associations. Voilà le paradoxe. Car si la perfection est unique, elle suscite aussi un nombre infini d'associations. Ce qui finalement revient à la même chose.

[...]

Gogol écrivait à Joukovski le 29 décembre 1847, sur son chemin de Naples à Jérusalem : "Ma mission en effet, n'est point celle d'un prédicateur. L'art constitue lui-même un enseignement. Mon œuvre est de m'exprimer en images de vie et non de faire des dissertations. Je dois évoquer la vie et non raisonner sur elle." Que c'est juste ! Sinon, l'artiste ne ferait qu'imposer ses idées. Or quel est celui qui peut prétendre être plus intelligent que le spectateur dans la salle, ou que le lecteur du livre à la main ? Le poète ne fait que penser en termes d'images, et exprimer sa vision du monde à travers des images. Il est évident que l'art ne peut rien enseigner, puisqu'en quatre mille ans l'humanité n'a rien appris du tout ! Nous serions tous des anges si nous avions été capables d'assimiler l'expérience de l'art et d'évoluer dans le sens des idéaux qu'il véhicule...

[...]

L'art ne peut que nourrir, bouleverser, émouvoir.

[...]

Les poètes repèrent ces approches du danger avant leurs contemporains dans la mesure même où ils se rapprochent du génie. C'est pourquoi ils demeurent souvent et longtemps incompris, jusqu'à ce que la trop fameuse contradiction hégélienne mûrisse dans la matrice de l'histoire. Lorsqu'enfin le heurt éclate, les hommes émus et bouleversés, érigent alors un monument à celui qui avait su exprimer la tendance encore en germe, pleine de force et d'espérance, qui dorénavant symbolise avec une clarté évidente, le mouvement victorieux vers l'avant.

C'est ainsi que l'artiste, le penseur devient l'idéologue de son temps. La grandeur et l'ambiguïté de l'art est de ne rien prouver, de ne rien expliquer, de ne pas donner de solution, même s'il adresse des signes d'avertissement. Son effet est de l'ordre de l'ébranlement moral et éthique.

[...]

Les chefs-d'œuvre, qu'on ne distingue pas toujours entre tous les travaux qui prétendent au génie, sont dispersés de par le monde comme des signaux de danger dans un champ de mines. Et c'est une chance si nous n'avons pas encore sauté!

[...]

Comme se vérifie ici ce qu'écrivait Tolstoï le 21 mars 1858 dans son journal : "Le politique exclut l'artistique, car pour convaincre, il a besoin d'être unilatéral." En effet, l'image artistique, pour être crédible, ne peut être unilatérale, car pour prétendre à la vérité, elle doit pouvoir unir en elle les contradictions dialectiques inhérentes à la réalité.

Il n'est donc guère étonnant que même des critiques d'art professionnels ne parviennent pas à déceler une différence entre l'idée d'un œuvre et son essence poétique. C'est qu'une idée en art n'existe pas en dehors de son expression imagée. Et l'image existe comme une appréhension volontaire de la réalité, mêlée aux tendances et à la vision du monde qui sont celles des artistes.

[...]

Le génie en effet, ne s'exprime pas par la perfection d'une œuvre, mais par l'absolue fidélité à lui-même, à sa passion.

[...]

Fixer le temps



Le temps est la condition d'existence de notre "moi". Il est son atmosphère vitale. Il s'évanouit pour raison d'inutilité quand se rompent les liens entre la personne et les conditions de son existence, quand survient ce qu'on appelle la mort, qui est aussi la mort du temps individuel.

[...]

Le temps est nécessaire à l'homme de chair pour réaliser sa personnalité. Je ne considère pas ici le temps linéaire, qui signifie avoir le temps de

faire quelque chose, de réaliser tel ou tel acte, qui est un résultat. Je m'intéresse quant à moi, à la cause, à ce qui féconde l'Homme au sens moral.

Ni l'histoire, ni l'évolution ne sont encore le temps. Elles sont toujours des conséquences. Le temps est un état, la flamme où vit la salamandre de l'âme humaine.

Le temps et la mémoire se fondent l'un dans l'autre comme les deux faces d'une même médaille. Il n'est pas de mémoire sans temps.

[...]

Le temps d'une vie est une occasion donnée à l'Homme pour prendre conscience de lui-même et de son aspiration à la vérité en tant qu'être moral. Un don à la fois doux et amer. Une vie alors est comme un délai au cours duquel l'homme peut, et a le devoir, de mettre son esprit en accord avec la compréhension qu'il a du but de l'existence humaine. Ce cadre étroit ne fait qu'accentuer sa responsabilité devant lui-même et devant les autres. Ainsi la conscience humaine est tributaire du temps. Elle n'existe qu'à travers lui.

Le temps est réputé irréversible et il est coutume de dire : "On ne restitue pas le passé." Mais qu'est-ce que le passé ? Qu'est-ce qui est déjà "passé", quand, pour chacun d'entre nous, le passé détermine le présent, même chaque instant du présent ? En un certain sens, le passé est plus réel ou en tout cas plus stable, plus constant que le présent. Le présent fuit, glisse entre les doigts comme du sable, et n'a de poids matériel que par le souvenir... Par contraste, je voudrais faire porter l'attention sur la réversibilité du temps, considéré dans son sens éthique. Le temps en effet, peut disparaître sans laisser de traces dans le monde matériel, car il est une catégorie subjective, spirituelle. Le temps que nous vivons se dépose dans nos âmes comme une expérience dans le temps.

[...] Le rapport de cause à effet, qui est passage d'un état à un autre, est aussi la forme par laquelle le temps existe, et un moyen pour nous de le matérialiser dans le quotidien. Mais la cause de l'effet ne peut être rejetée comme le premier étage d'une fusée. Tout effet nous amène à remonter à sa source, à ses causes. En d'autres termes, nous remontons le temps par la conscience. La cause et l'effet sont alors, au niveau moral, inversés. Et l'Homme retourne en ce sens dans son passé.

[...]

Il existe à l'intérieur et autour de la profession cinématographique une masse énorme de préjugés. Je ne parle pas des traditions, mais réellement des préjugés, des clichés, des lieux communs qui tournent

souvent il est vrai, autour d'une tradition car toute tradition finit par en engendrer. Mais il est impossible d'arriver à quelque chose en art sans se libérer totalement des préjugés. Il s'agit d'avoir ses propres positions, de travailler à la formation de son propre point de vue, dans les limites bien entendu du bon sens, et de s'y tenir, au cours de son travail, comme on tient à la prunelle de ses yeux.

La réalisation d'un film ne commence pas dès la première rencontre avec l'auteur du scénario, ni par le choix des acteurs, ou celui de la musique. Tout commence quand le regard intérieur de celui qui fait le film, qu'on nomme le réalisateur, voit apparaître l'image de son film. Elle peut être une succession détaillée d'épisodes, ou rien que le sentiment général du film, son ambiance émotionnelle, mais qui devra toute entière se retrouver à l'écran. Seul celui qui a cette vision claire et qui sait avec son équipe de tournage la porter jusqu'à son expression finale, en veillant toujours qu'elle reste fidèle à elle-même, peut être appelé un réalisateur.

[...]

L'artiste apparaît quand surgissent à l'intérieur de sa vision, ou directement dans son film, un ordre particulier d'images, une certaine interprétation du monde qu'il offre au jugement de ses spectateurs, comme s'il voulait partager avec eux ses rêves les plus chers. C'est en créant sa propre vision, en devenant une sorte de philosophe, qu'il devient un artiste et le cinéma un art.

[...] Tout art naît et vit selon des lois qui lui sont propres. Parler de la spécificité du cinéma consiste le plus souvent à l'opposer à la littérature. Il me semble donc nécessaire de montrer comment il peut y avoir interaction entre la littérature et le cinéma, mais aussi de les distinguer clairement pour ne jamais plus les confondre. Qu'est-ce qui rapproche le cinéma de la littérature ? Avant tout, cette unique liberté dont disposent les artistes dans l'utilisation du matériau que leur fournit la réalité, et de l'organiser en séquences, selon une logique propre à chacune.

[...]

La distinction fondamentale est que la littérature décrit le monde à travers des mots, alors que le cinéma nous le dévoile directement.

[...]



L'ARRIVÉE D'UN
TRAIN À LA CIOTAT

Qu'est-ce que le cinéma ? Quels sont ses moyens, son potentiel, son matériau ? Au sens formel mais aussi spirituel. Je ne suis pas près d'oublier ce film génial de la fin du siècle dernier, par lequel tout a commencé : **“L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat”**. Ce film célèbre des frères Lumière n'était pourtant que le résultat de leur découverte de la caméra, de la pellicule et de l'appareil de projection. Dans ce spectacle qui ne dure que trente secondes, nous

voyons sur un quai de gare inondé de soleil, des dames et des messieurs qui se promènent, et un train qui s'avance du fond de l'image vers la caméra. À mesure que le train se rapprochait, les spectateurs d'alors, saisis de panique, s'enfuyaient de la salle en courant. C'est cet instant précis qui a marqué la naissance de l'art du cinéma. Il ne s'agissait pas simplement d'un problème technique, d'un nouveau moyen de reproduire le monde extérieur. Un nouveau principe esthétique était né.

Pour la première fois dans l'histoire des arts et de la culture, l'Homme avait trouvé le moyen de fixer le temps, et en même temps de le reproduire, de le répéter, d'y revenir autant de fois qu'il le voulait. L'Homme était en possession d'une matrice du temps réel. Une fois vu et fixé, le temps pouvait désormais être conservé dans des boîtes métalliques, théoriquement, pour toujours.

En ce sens, les films des frères Lumière contenaient l'embryon d'un nouveau principe esthétique. Le cinéma devait ensuite emprunter une voie qui ne fut plus que pseudo-artistique, convenant mieux à certains goûts et à des intérêts plus grossiers.

[...]

Le plus grave n'est pas de l'avoir réduit à une simple illustration, mais de ne pas avoir exploité sa plus précieuse valeur artistique : celle de pouvoir imprimer la réalité du temps sur une pellicule de celluloïd. Sous quelle forme le cinématographe fixe-t-il le temps ? Je la définirais comme une forme factuelle. Le fait peut-être un événement, un geste, un objet, qui peut même être immobile, dans la seule mesure où cette immobilité existe aussi dans le cours réel du temps. Voilà où réside la spécificité de l'art cinématographique. On pourrait rétorquer que le temps est tout aussi fondamental dans l'art musical. En effet. Mais son principe y est autre : la matérialité de la vie n'y figure qu'à la limite de sa complète disparition. La force du cinéma, au contraire, est dans le rapport nécessaire et inséparable avec la matière de la réalité qui nous entoure à chaque instant.

Le temps fixé dans ses formes et ses manifestations factuelles : telle est l'idée de base du cinéma en tant qu'art, qui laisse entrevoir un potentiel inexploité ; un avenir impressionnant. Tel est aussi le fondement sur lequel j'échafaude mes hypothèses de travail.

Qu'est-ce qui conduit les gens au cinéma ? Pourquoi entrer dans une salle obscure où, deux heures durant est projeté un jeu d'ombres sur un écran ? Un besoin de distraction ? Une sorte de drogue ? Il y a certes des trusts et des organismes de loisirs dans le monde qui exploitent le cinéma et la télévision comme n'importe quelle autre forme de spectacle. Mais

l'important n'est pas là. Il faut partir du principe de base du cinématographe qui a quelque chose à voir avec le besoin qu'éprouve l'Homme de maîtriser, de connaître le monde. Je crois que la motivation principale d'une personne qui va au cinéma est une recherche du temps : du temps perdu, du temps négligé, du temps à retrouver. Elle y va pour rechercher une expérience de vie, parce que le cinéma, comme aucun autre art, élargit, enrichit, concentre l'expérience humaine.

Plus qu'enrichie, son expérience est rallongée, rallongée considérablement. Voilà où réside le véritable pouvoir du cinéma et non dans les "stars", les aventures ou la distraction. Et c'est aussi pourquoi, au cinéma, le public est davantage un témoin qu'un spectateur.

Quel est alors l'essentiel du travail d'un réalisateur ?

De sculpter le temps. Tout comme un sculpteur en effet, s'empare d'un bloc de marbre, et, conscient de sa forme à venir, en extrait tout ce qui ne lui appartiendra pas, de même le cinéaste s'empare d'un "bloc de temps", d'une masse énorme de faits de l'existence, en élimine tout ce dont il n'a pas besoin, et ne conserve que ce qui devra se révéler comme les composants de l'image cinématographique. Une opération de sélection en réalité commune à tous les arts.

Il a été dit que le cinéma est un art de synthèse, fait de l'interaction entre plusieurs arts voisins : l'art dramatique, la littérature, la peinture, la musique... En réalité, ces différents arts, par leur interaction, peuvent être désastreux pour l'art cinématographique en le réduisant à un mélange éclectique, au mieux à une pseudo-harmonie, qui ne laisse rien entrevoir de l'âme du cinéma, laquelle se retrouve, dans ces conditions, comme foudroyée. Il doit être clair que, si le cinéma est un art, il ne l'est pas sous la forme d'un amalgame d'arts voisins. Ajouter une pensée littéraire à une forme picturale ne peut donner une image cinématographique, mais quelque chose d'hybride, d'inexpressif ou de pompeux. De même les règles du mouvement et de l'organisation du temps dans un film ne peuvent être celles de la scène théâtrale.

Le temps en forme de fait : je reviens à mon idée de base. C'est en ce sens que la chronique m'apparaît comme le cinéma idéal, non pas en tant que façon de filmer, mais comme une manière de construire, de recréer la vie. [...]

La situation idéale pour un travail cinématographique serait selon moi la suivante : pouvoir disposer de millions de mètres de pellicule, après avoir filmé systématiquement, seconde après seconde, jour après jour, année après année, la vie d'un homme, depuis sa naissance jusqu'à sa mort, et

dont l'auteur ne garderait après montage que 2500 mètres, soit une heure et demie de film (et il serait intéressant de faire passer ces millions de mètres de pellicule entre les mains de plusieurs réalisateurs : chaque film serait si différent).

Si cette situation idéale n'est pas réellement possible, de telles conditions de travail ne sont pas pour autant irréelles. Et c'est en tout cas vers elles qu'il faut tendre. Il s'agit en effet, de sélectionner et de montrer l'enchaînement des faits comme s'il était possible de savoir, voir et entendre tout ce qui se passe entre chacun d'eux et de saisir la continuité qui les relie. Sinon, la tendance est trop vite celle de suivre la structure théâtrale, qui construit son sujet à partir de personnages donnés.

[...]

Le cinéma a la capacité de traiter n'importe quel fait saisi dans le temps, de prendre tout ce qu'il veut de la vie. Ce qui en littérature relève de cas particuliers, est au cinéma le fondement même de ses lois artistiques. Absolument tout ! Et autant ce "tout" ne serait pas organique à la trame d'une pièce de théâtre ou d'un roman, autant il l'est pour un film.

[...]

Si le temps surgit au cinéma dans la forme du fait, celui-ci ne peut se révéler autrement que par son observation directe. L'observation en effet, est l'élément de base du cinéma : elle le pénètre jusqu'à sa moindre cellule. Nous connaissons la forme traditionnelle de l'ancienne poésie japonaise, le haïkaï. Sergueï Eisenstein citait ainsi quelque haïku :

***Un vieux monastère
Un clair de lune glacé
Un loup qui hurle
Silence des champs
Le papillon qui vole
Il s'est endormi***

Eisenstein trouvait là un exemple pour illustrer comment trois éléments distincts, montés ensemble, pouvaient produire une qualité d'un autre ordre. Mais si ce principe appartient déjà à la poésie haïkaï, il devient clair qu'il n'est pas spécifique à l'art du cinéma. Ce qui m'attire plutôt dans cette poésie, c'est la précision, la pureté, le soin apporté à l'unité dans l'observation.

***La canne à pêche
Effleurée par la course
De la lune pleine
La rosée tombée
Les gouttes aux épines
Du prunelier***

De l'observation à l'état pur ! Sa justesse touche même ceux dépourvus de toute sensibilité particulière, leur fait ressentir la force de la poésie ou voir l'image de la vie (pardonnez-moi cette platitude) qu'a saisie l'auteur.

Même si je suis méfiant à l'égard de toute analogie faite entre des formes artistiques, l'exemple de cette poésie est proche, me semble-t-il, de l'essence même du cinéma. À la grande différence près cependant, que la prose et la poésie se servent de mots, alors que le film naît de l'observation directe de la vie, ce qui est la clef de la poésie filmique, l'image cinématographique étant par nature l'observation de phénomènes se déroulant dans le temps.

[...]

L'image cinématographique est donc l'observation des faits dans le temps, agencée selon les formes de la vie même, selon ses lois temporelles.

Mais ces observations nécessitent une sélection : nous ne gardons sur la pellicule que ce qui est en droit de devenir une composante de l'image. L'image ne peut être divisée ou morcelée à contretemps, car ce serait en chasser la fluidité. *L'image est cinématographique si elle vit dans le temps et si le temps vit en elle, dès le premier plan tourné.* Aucun objet, même "mort", aucune table, aucune chaise, aucun verre, ne peut être filmé isolément dans un plan comme s'il se trouvait en dehors du temps. Il suffit de passer outre cette condition pour ouvrir la voie à l'entassement dans les films d'une quantité d'attributs d'arts voisins. Ce qui peut donner des films qui font de l'effet, mais qui sont incompatibles avec le vrai développement de la nature et des possibilités de l'art du cinéma.

Aucun art ne peut se comparer au cinéma pour la force, l'exactitude, la rudesse avec lesquelles il fait percevoir le fait et la matière vivant et se transformant dans le cours du temps. C'est une bonne raison pour être irrité par les prétentions du "cinéma poétique", qui impliquent une rupture avec le fait et le réalisme temporels, remplacés alors par du maniérisme ou de l'affectation.

[...]

Une des conventions de base du cinéma est le montage séquentiel ; quelles que puissent être la simultanéité, la rétrospection ou autre des scènes dans la vie réelle. Même pour montrer le parallélisme entre plusieurs phénomènes, il faut nécessairement que ceux-ci soient montés en plans qui se succèdent les uns aux autres. Il n'y a pas d'autre solution.

[...]

Je voudrais dire encore combien la condition sine qua non et le vrai critère de construction plastique d'un film sont son authenticité par rapport aux faits de la vie. Il tire de là son caractère tout à fait unique, que sont loin de lui donner les compositions plastiques d'un auteur qui

l'investirait de quelque mystérieuse tournure de sa pensée d'où naissent d'ailleurs les symboles faciles, qui tournent vite aux clichés, *La pureté du cinéma, sa force très particulière, ne tient pas en effet au potentiel symbolique de ses images, même le plus audacieux, mais à ce qu'il parvient plutôt à exprimer dans ses images tout ce qu'un fait peut avoir de concret et d'unique.*

[...]

Encore un exemple, dans une séquence des "Sept Samouraïs" de Kurosawa. C'est un village japonais au moyen-âge. Des samouraïs à pied se battent contre des cavaliers. Il pleut à verse. Tout est dans la boue. Les samouraïs portent leur habit traditionnel, qui laisse entrevoir leurs jambes nues et couvertes de boue. L'un d'entre eux tombe, mort. La pluie lave ses jambes qui progressivement deviennent blanches comme du marbre. La mort est ici à la fois un fait et une image. Mais peut-être n'y avait-il eu là qu'un effet du hasard ? L'acteur courait, il était tombé, la pluie avait lavé la boue, et c'est nous qui prenons ce phénomène comme une révélation voulue par l'auteur.

Encore un mot sur la mise en scène. Au cinéma, il s'agit avant tout de la disposition et du mouvement des objets dans leur relation avec la surface de l'image. Quelle est son utilité ? Neuf fois sur dix on vous répond qu'elle sert à révéler le sens de l'évènement en cours. Mais son rôle ne peut être limité de la sorte, car il n'est alors plus qu'abstrait.

[...]

Le plus grave est que les spectateurs sont nombreux à aimer s'y cogner [à la pensée du réalisateur], comme si cela les calmait : une scène émouvante, une pensée claire, aucun besoin de faire travailler son cerveau ni ses yeux, ou de donner de l'authenticité à l'évènement en cours... À ce régime là, on fait du spectateur un paresseux, on le corrompt.

[...]

Qu'est-ce donc que la mise en scène ? [NdR71 : ici Tarkovski prend un exemple de la littérature "L'Idiot" de Dostoïevski, et explique une mise en scène d'un passage du livre...]

La mise en scène réussit alors à unir l'aspect concret au sens multiple propre à la vérité authentique.

On entend parfois dire que la disposition des acteurs n'a pas vraiment d'importance ; "ils seront mis contre le mur. Ils discuteront. Un gros plan



sur lui, un autre sur elle, et on les séparera...” Dans ce cas bien sûr, le plus important n’a pas été pris en considération. La responsabilité n’en incombe pas toujours au seul réalisateur, mais très souvent aussi au scénariste.

Si on ne comprend pas que le scénario est d’abord destiné à être un film, et qu’il n’est en ce sens ni plus ni moins qu’un produit semi-fini, il est alors virtuellement impossible d’en faire un bon film. On pourra toujours en tirer quelque chose de différent, de nouveau, si ce n’est que le scénariste sera alors en désaccord avec le réalisateur.

[...]

Les scénaristes ont pourtant des problèmes énormes à résoudre, et qui exigent un réel don d’écrivain. J’entends avant tout les problèmes psychologiques, un domaine où peut s’exercer une influence authentiquement utile de la littérature sur le cinéma, sans pour autant risquer que celui-ci y perde de sa spécificité. Rien, dans le cinéma contemporain, n’est en effet plus bâclé et plus superficiel que la psychologie. Je veux dire la compréhension réelle de la vérité des états à travers lesquels passe un personnage. Elle est très largement négligée. Et pourtant, c’est bien elle qui peut convaincre un homme à se figer dans la plus inconfortable des postures, ou au contraire à se jeter du haut d’un immeuble de cinq étages.

Le cinéma exige du réalisateur et du scénariste de vastes connaissances, adaptées à chaque cas particulier. En ce sens, l’auteur du film doit avoir quelque chose en commun avec le scénariste-psychologue et le psychiatre.

[...]

Lorsqu’un réalisateur commence à travailler d’après un scénario, il s’aperçoit toujours que celui-ci doit être modifié, aussi profond et précis soit-il, il ne retrouvera jamais à l’écran sa traduction littérale, son reflet exact. Il y aura toujours des déformations.

[...]

Le projet d’un auteur débute toujours avec une idée, par le désir de partager quelque chose d’important. [...] L’expression véritable du génie d’un artiste, selon moi, est sa capacité à suivre la logique que lui impose son idée originale, d’en garder toute la maîtrise, même si cela implique d’aller à l’encontre de son plaisir dans le travail. Il y a peu de génie dans le cinéma : Bresson, Mizoguchi, Vigo, Buñuel, Satyajit Ray, Sokourov... Aucun ne peut être confondu avec un autre. Ces artistes suivent fermement leur chemin malgré le prix à payer, les faiblesses, parfois même les artifices, mais toujours au nom d’un objectif clair et d’une conception unique.

[...]

L'artiste doit être calme. Il n'a pas le droit de projeter toutes ses émotions ou tout ce qui l'intéresse vers le public. Son émotion pour un sujet doit se métamorphoser dans le calme olympien de la forme. Alors seulement pourra-t-il révéler ce qui l'émeut en vérité.

Ainsi **d'Andreï Roublev**. 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 était 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^{ème}. Il s'agissait de créer un décor où le spectateur ne ressent 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 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.

[...]

Il s'agit avant tout de montrer un évènement 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 a 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 correspondent-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 travail pratique de la réalisation s'avérerait 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 clé.

Prédestination et destin



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 art avant lui. Toute nouvelle forme d'art vient en réponse à un nouveau besoin spirituel.* Son rôle est dès lors de poser les questions les plus essentielles à son temps.

[...]

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. Ce dernier conquît 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 ?

[...]

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.

[...]

Le fait est qu'aujourd'hui, le public préfère certaines aberrations commerciales à *Persona* de Bergman ou à *L'Argent* de Bresson. Les professionnels se résignent et prédisent que les films importants ne pourront plus avoir de succès commerciaux.

[...]

La voie suivie par le cinéma depuis son origine, avec ses heures de gloire et d'obscurité, a été difficile, embrouillée. Les rapports entre les films véritablement artistiques et les productions commerciales, complexes, et le fossé les séparant n'ont cessé de s'élargir.

[...]

Les conditions sont aujourd'hui réunies pour un dialogue constructif entre l'artiste et le spectateur, un dialogue autant désiré qu'utile aux deux parties.

[...]

L'être humain, avec un sens esthétique et spirituel développé, ignore le stéréotype et l'appréciation dite objective. Qui sont-ils ces juges placés au-dessus de nous et qui prétendent rendre des jugements objectifs ? La situation objective de la relation actuelle entre l'artiste et le spectateur prouve, au contraire, que l'intérêt subjectif pour l'art va croissant dans de nombreuses catégories de la population.

Au cinéma, le travail artistique consiste à recréer une expérience, concentrée, matérialisée par l'artiste dans son film. La personnalité du réalisateur définit une certaine configuration de ses rapports avec le monde, et les limites par là même. Un choix qui ne fait qu'approfondir la subjectivité de l'univers exprimé par l'artiste. *Atteindre à la vérité de l'image cinématographique n'est qu'une expression, un rêve, un objectif qui, dans chaque réalisation, démontre ce qui est spécifique au réalisateur et unique à sa vision.* Tendre vers sa propre vérité (il n'y en a pas d'autre, il n'y a pas de vérité "commune"), c'est chercher sa propre langue, son propre système d'expression, pour formuler ses propres idées.

[...]

Je dois dire que, jusqu'à la sortie de mon premier film, je ne me percevais nullement comme un réalisateur, tout comme le cinéma n'avait encore aucun soupçon de mon existence. [...] J'étais tout simplement en train de découvrir le cinéma, qui allait être ma zone d'action. L'expérience devait me confirmer que l'école n'apprend pas à devenir un artiste, et qu'il ne suffit pas d'assimiler des procédés professionnels, techniques.

[...]

Le cinéma soviétique était alors l'œuvre de jeunes gens, presque des adolescents, qui étaient loin de toujours savoir la portée de leur travail et de pouvoir en répondre.

Mes années au VGIK furent néanmoins riches en enseignements dans la mesure où elles pavèrent le chemin qui me permet aujourd'hui de porter un tel jugement.

[...]

Un mouvement ne devient véritable, c'est à dire capable de transformer la tradition en énergie sociale, que lorsque le destin de cette tradition, la tendance de son évolution et de son mouvement, coïncide (parfois il la dépasse) avec la logique objective du développement de la société.

Je voudrais revenir à ce propos sur *Andreï Roublev*. En effet, le caractère de Roublev a été conçu sur le schéma du "retour sur ses tours"², 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.

Note de Résistance 71 : *S'ensuit ici un excellent passage trop long à retranscrire où Tarkovski, pour illustrer son propos, prend l'exemple d'un poème de son père Arseni Tarkovski, et décrit comment il le filmerait plan par plan. Il s'agit d'un poème de 3 strophes : une longue (14 vers), une courte (6 vers) et une moyenne (9 vers), dans cet ordre, et Tarkovski le filmerait en 5 plans qu'il explique plan par plan sous la forme d'un scénario impliquant les mouvements de caméra et la position des personnages. À lire dans le livre original.*

[...]

Je ne peux être d'accord avec René Clair qui disait : "*Mon film est fait. Il ne me reste plus qu'à le tourner.*" Le passage du scénario à la pellicule se déroule, en ce qui me concerne, différemment. Toutefois, je ne me souviens pas d'avoir jamais fondamentalement modifié l'idée d'un film entre sa conception et sa réalisation. L'impulsion initiale, celle qui provoque tel ou tel film, reste toujours inchangée, mais trouve son épanouissement par le travail. Le tournage, le montage, la sonorisation,

² Ou de « l'éternel recommencement »...

mènent à la cristallisation de l'idée première en lui donnant des formes plus précises, et la structure du film n'est définitivement arrêtée qu'au tout dernier moment. Le processus de création d'une œuvre est une lutte avec le matériau, pour la maîtriser et l'amener à la pleine réalisation de l'idée qui animait l'artiste dans sa toute première inspiration.

Quoi qu'il arrive durant le travail, l'idée directrice, celle qui a engendré le film, ne doit surtout pas subir de distorsions. C'est d'autant plus important au cinéma, où cette idée doit être incarnée dans les images de la réalité.

En même temps, l'idée trouve vie dans le film à travers le contact direct avec le monde matériel.

La tendance la plus dommageable selon moi à la réalisation d'un film est de vouloir transposer à tout prix ce qui est écrit sur le papier, ces images conçues à l'avance qui ne sont que purement intellectuelles. N'importe qui, avec un peu de métier, est capable d'exécuter cette opération. Parce qu'elle est un processus vivant, la création artistique exige un don particulier d'observation du monde matériel, toujours en perpétuel mouvement et changement.

Le peintre par la couleur, l'écrivain par les mots, le compositeur par les sons, tous ces créateurs mènent un combat acharné, exténuant, pour maîtriser le matériau qui sert de bases à leurs œuvres.

Le cinéma est apparu comme un moyen de fixer le mouvement de la réalité, dans ce qu'il a de factuel, de concret, d'unique, et d'en reproduire les moments, instant par instant, dans leur courant instable, que nous ne parvenons précisément à dominer que par leur impression sur la pellicule. C'est cela qui définit les moyens du cinéma. Et l'idée de l'auteur ne devient un témoignage vivant, qui éveille ou bouleverse le spectateur, que si elle s'insère dans le courant rapide de la réalité fugitive, retenue dans les moments concrets, palpables, chacun unique par sa matière et son émotion. Le film, sinon, est par avance condamné : il vieillira et mourra avant même de voir le jour.

C'est après avoir achevé ***L'Enfance d'Ivan*** que j'eus le pressentiment que le cinéma était alors à la portée de ma main.

[...]

C'est alors que me vint cette idée de "*temps scellé*". Elle devait me permettre de commencer à élaborer un concept dont la structure allait cerner le champ de mon imagination dans



sa recherche de formes et d'images. Un concept qui devait me libérer les mains et me donner la solution pour écarter l'inutile, le superflu, l'étranger. Le problème de savoir ce qui était nécessaire à un film, ou qui devait au contraire en être écarté, se résolvait dès lors de lui-même.

Je sais maintenant qu'il y a au moins deux metteurs en scène qui ont délibérément voulu travailler comme avec des œillères. Elles les aidaient à trouver la vraie forme, bien à eux, qui exprimait leur idée : Mizoguchi (au début de sa carrière) et Bresson. Ce dernier est peut-être le seul cinéaste à être jamais parvenu à une parfaite symbiose entre la réalisation d'un film et sa conception formulée auparavant en théorie. Je ne connais de ce point de vue aucun cinéaste aussi conséquent. Son principe de base est l'élimination de tout ce qu'on appelle l'expressivité, en ce sens qu'il efface toute frontière entre l'image et la réalité afin de rendre expressive la vie elle-même. Aucun superflu, aucun effet appuyé, pas l'ombre d'une généralisation... Ces mots de Paul Valéry pourraient se rapporter à Robert Bresson : *“Seul atteint à la perfection celui qui renonce à tout ce qui mène vers l'outrance délibérée.”*

En somme, rien de plus qu'une observation modeste et simple de la vie. Ce principe a quelque chose de l'art zen où la seule observation de la vie se transforme paradoxalement dans notre perception en une sublime image artistique. Alexandre Pouchkine sans doute réussit à établir cette relation merveilleuse, divine, organique, entre la forme et le contenu. Mais Pouchkine, comme Mozart, créait comme il respirait, sans se préoccuper de fonder quelque principe que ce fut. Et en poésie filmique, Bresson, avec ce seul objectif en vue, de manière conséquente et uniforme, a trouvé comme aucun autre l'unité de la théorie et de la pratique.

[...]

En effet, l'art de la seconde moitié du XX^e siècle manque singulièrement de mystère. Aujourd'hui, l'artiste attend une récompense immédiate pour ce qui relève du domaine de l'esprit. Dans ce domaine, la figure de Kafka est tout à fait étonnante, car non seulement il n'a rien publié de son vivant, mais il chargea de plus son exécuteur testamentaire de brûler tous ses écrits. L'univers moral de Kafka appartenait au passé. Sa souffrance immense provenait de son incapacité à s'accorder à son époque. Ce qui passe pour être de l'art, de nos jours, n'est souvent qu'une mise en avant de soi-même. Or, c'est une erreur de croire que la méthode puisse passer pour le sens et le but de l'art. La plupart des artistes contemporains pourtant s'adonnent, avec un exhibitionnisme effréné, à la démonstration de leurs méthodes.

Le problème soulevé par l'avant-garde est aussi celui du XX^e siècle, une époque où l'art s'est progressivement éloigné de la spiritualité. La situation est particulièrement désastreuse dans les arts plastiques qui sont carrément vidés de toute spiritualité.

[...]

Une œuvre d'art porte à la fois une entité esthétique et une vision du monde. Elle est un organisme qui vit et évolue avec des lois qui lui sont propres. [...] Lorsqu'on interrogea Picasso sur sa recherche, il répondit, visiblement irrité par la question, avec esprit et précision : "*Je ne cherche pas, je trouve !*"

Pourrait-on associer par exemple, cette notion de recherche à une figure telle que celle de Léon Tolstoï : le vieil homme, vous comprenez... Il cherchait... Ce serait ridicule ! C'est pourtant ce qu'affirment certains critiques soviétiques qui qualifient "d'égarements" sa quête de dieu et sa résistance non violente. Il se serait donc "trompé" dans ses recherches.

[...]

Dans les genres artistiques qui comptent leur existence par dizaines de siècles, l'artiste se voit naturellement et sans que cela ne lui pose de problèmes, beaucoup plus qu'un narrateur ou un interprète : comme un individu décidé à formuler pour les autres, avec la plus grande sincérité, sa propre vérité sur le monde. Les cinéastes souffrent malheureusement à cet égard d'un certain sentiment d'infériorité. Cela peut s'expliquer. C'est que le cinéma en est encore à chercher son langage spécifique, même s'il est sur le point maintenant d'y parvenir. Et le mouvement de prise de conscience du cinéma est gêné depuis ses origines par sa position ambiguë entre l'art et la fabrique, par le péché originel de ses origines foraines.

Le problème du langage cinématographique est loin d'être simple, même pour les professionnels. Nous contournons fréquemment cette difficulté en ayant recours à des procédés formels à la mode, ou empruntant parfois à des arts voisins. [...] Mais un procédé peut-il de lui-même vieillir ou correspondre à l'esprit du temps ? Ne faut-il pas avant tout essayer de comprendre ce que l'auteur a voulu dire et, partant de là, voir les raisons de son choix pour telle ou telle forme ?

[...]

Il est certain que les procédés cinématographiques changent, tout comme ceux de n'importe quel art. Les premiers spectateurs quittaient les salles de cinéma en courant pour fuir une locomotive qui s'avavançait sur eux, ou hurlaient de terreur devant un gros plan, comme celui d'une tête coupée. Ces procédés ne suscitent plus les mêmes émotions car ce qui était hier une découverte bouleversante n'est plus aujourd'hui qu'une ponctuation usuelle. Pourtant personne ne se demande si le gros plan est démodé.

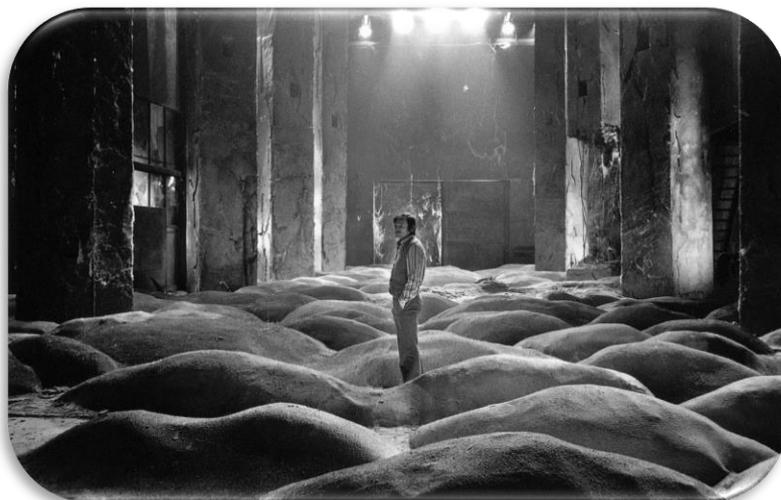
Un nouveau procédé, avant de pouvoir être utilisé largement, doit d'abord être éprouvé par l'artiste comme étant indispensable à l'expression de sa vision du monde. Il est inutile de rechercher des procédés esthétiques pour eux-mêmes. Mais l'artiste est contraint de trouver dans la douleur les moyens capables de formuler de manière adéquate le rapport qu'il entretient avec la réalité.

[...]

Si un artisan [cinématographique] aborde un sujet qui lui est étranger, il pourra faire marcher le public pendant un certain temps s'il est intelligent et s'il a du goût. Mais la vraie valeur du film finira par se révéler. Tôt ou tard, le temps démasquera sans pitié ce qui n'était pas le fruit d'un regard original et d'une véritable personnalité. Car la création artistique n'est pas seulement la mise en forme d'une information objective à l'aide de quelques procédés professionnels. Elle est en fin de compte la forme même de l'existence humaine de l'artiste, son seul moyen d'expression et le sien seulement. "Recherche" est un terme beaucoup trop fade pour dire ce besoin de sortir du mutisme qui réclame un effort permanent, surhumain !

De l'image au cinéma

Note de R71 : Ce chapitre est le plus long du livre et est divisé en 5 sous-chapitres



Il est difficile de concevoir qu'une notion telle que l'image artistique puisse jamais être définie d'une manière claire et précise. Ce serait à la fois impossible et peu souhaitable. Tout ce que je peux dire, simplement, est que l'image tend à l'infini, qu'elle mène à l'absolu. Et même ce qu'on peut appeler l'idée de l'image, avec toute la multiplicité de ses aspects et de ses significations, ne se retrouve pas dans les mots. Seul l'art, en pratique, lui donne une expression. Et quand la pensée s'exprime au

travers d'une image artistique, c'est qu'il a été trouvé la forme unique qui traduit au plus près le monde de l'auteur et sa quête d'idéal.

[...]

C'est même ce caractère d'unicité qui apparaît comme la note dominante de chaque instant de notre existence : il est le principe même de la vie. Et c'est ce principe que l'artiste, chaque fois à nouveau, essaie de saisir et d'incarner, espérant, toujours en vain, exprimer une image exhaustive de la vérité de l'existence humaine. *La beauté réside dans la vérité même de la vie, pour autant que l'artiste la découvre et l'offre fidèlement à la vision unique qui est la sienne.* Un être tant soit peu sensible saura toujours distinguer le vrai du faux, la sincérité de l'hypocrisie, un comportement naturel, organique, d'un autre plus affect. Comme si le filtre que constitue l'expérience de la vie nous empêchait de croire aux phénomènes dont la structure des liens était dérégulée, consciemment ou par inaptitude.

[...]

L'image est quelque chose d'indivisible et d'insaisissable, qui dépend autant de notre conscience que du monde réel qu'elle tend à incarner. Si le monde est énigmatique, l'image le sera aussi. Elle est une sorte d'équation qui désigne la corrélation existant entre la vérité et notre conscience limitée à son espace euclidien. Nous ne pouvons percevoir l'univers dans sa totalité. Mais l'image peut exprimer cette totalité.

L'image est une impression de la vérité qui nous est donnée à percevoir de nos yeux aveugles. L'image incarnée n'est véridique que si, en elle, apparaissent certains liens qui expriment la vérité, et qui la rendent unique et inimitable comme l'est la vie, même dans ses manifestations les plus simples.

[...]

Le lecteur d'un poème haïkaï doit s'ouvrir à lui comme à la nature, s'y plonger, se perdre dans ses profondeurs comme dans le cosmos, où il n'existe ni haut ni bas. Par exemple ces haïkus de Basho :

***Un vieil étang
Une grenouille plonge
Le bruit de l'eau***

***Neige se dépose
Sur les chaumes des roseaux
Coupés pour le toit***

***Ah douce indolence
À grand-peine on m'a réveillé
Pluie de printemps***

Quelle simplicité ! Quelle précision dans l'observation ! Quelle discipline de l'esprit ! Quelle noblesse d'imagination ! Ces lignes sont superbes en ce qu'elles saisissent le moment, le retiennent et, unique, celui-ci verse dans l'infini.

En trois lignes d'observation, ces poètes japonais savaient exprimer leur rapport à la réalité. Ils ne faisaient pas que l'observer, mais en sondaient avec calme, sans vaine agitation, le sens éternel. Plus l'observation est précise, plus elle est unique et plus elle se rapproche de l'image. Dostoïevski disait avec raison que la vie est bien plus fantastique que la fiction.

L'observation au cinéma est plus que partout ailleurs à la base de l'image, parce que celui-ci est lié depuis son origine à la photographie. L'image cinématographique que nous percevons est quadridimensionnelle. Pourtant, ils sont rares les plans au cinéma qui peuvent prétendre être des images du monde, qui ne se contentent pas de décrire quelque aspect concret. La reproduction naturaliste des faits est insuffisante à la création de l'image cinématographique. Au cinéma, l'image repose sur la capacité à faire passer pour observation ce qui est sa perception propre et unique d'un objet.

[...]

Une authentique image artistique est pour son spectateur une expérience d'émotions complexes, contradictoires, voire qui s'excluent les unes des autres.

Cet instant où le positif cesse de l'être, où il glisse vers le négatif, et inversement, est insaisissable. L'infini est quelque chose d'immanent à la structure de l'image.

[...]

L'œuvre d'art est donc placée dans le cadre d'une certaine vie et associée à certaines formes de pensée. C'est que les grandes créations sont ambivalentes et autorisent les interprétations les plus diverses.

Je répugne qu'un artiste introduise un aspect tendancieux, voire idéologique, dans son système d'images. Dans tous les cas de figure, je considère que les procédés utilisés par l'artiste ne doivent pas être discernables. Je regrette moi-même d'avoir conservé certaines séquences dans mes propres films, qui me semblent aujourd'hui avoir été le résultat d'un compromis, le fruit d'une inconséquence. Je corrigerais ainsi, si ce n'était trop tard, **la scène du coq dans *Le Miroir***, même si elle a pu impressionner beaucoup de spectateurs. C'est comme si j'avais joué là à qui perd gagne avec le public.

Lorsque l'héroïne du film, harassée, à demi-évanouie, hésite à couper **la tête du coq**, le gros plan sur elle qui conclut la scène a été filmé en accéléré à 90 images / seconde, dans un éclairage artificiel accentué. Puisque la reproduction de cette séquence à l'écran se fait au ralenti, il y



a l'illusion d'un changement de la notion du temps, comme si le spectateur se retrouvait d'un seul coup plongé dans l'état intérieur de l'héroïne, parce que nous avons freiné ces instants, les avons intensifiés. C'est très mauvais car la séquence se trouve chargée d'un sens purement littéraire. Nous avons déformé le visage de l'actrice à son insu et, en quelque sorte, nous jouons à sa place. Nous avons pressé l'émotion recherchée par des procédés de réalisation. Son état devient trop évident, trop facilement lisible. Alors que l'état du caractère qu'un acteur incarne doit toujours garder pour nous, une part de mystère.

Je pourrais donner dans *Le Miroir*, par contre, un exemple d'utilisation réussie de ce même type de procédé. Quelques plans de la scène de l'imprimerie sont filmés en accéléré. Mais cette fois, on s'en aperçoit à peine. Notre souci était d'agir avec délicatesse pour que le spectateur ne s'en rende pas compte tout de suite et qu'il ressente d'abord une sorte d'étrangeté. Nous n'avions pas ici l'intention de souligner une quelconque idée, mais d'exprimer un état d'âme sans avoir recours au jeu de l'acteur. [...]

En un mot, l'image n'est pas une quelconque idée exprimée par le réalisateur, mais tout un monde miroité dans une goutte d'eau, une simple goutte.

Les problèmes techniques d'expression ne se posent pas au cinéma si l'on sait exactement ce que l'on veut dire, si l'on voit par l'intérieur et avec précision, la moindre cellule de son film.

[...]

Quand le spectateur ne connaît pas la raison de l'utilisation de tel ou tel procédé du réalisateur, il croit à la réalité de ce qui est montré à l'écran, à la vie observée par l'auteur. Mais s'il le surprend, s'il comprend la raison de telle action particulièrement expressive, il cesse alors de sympathiser et de s'émouvoir et commence plutôt à juger l'idée du film et sa réalisation. En d'autres termes, les ressorts pointent ici hors du canapé, selon la célèbre formule.

Comme l'a écrit Gogol, l'image a pour vocation d'exprimer la vie elle-même, et non des concepts ou des réflexions sur la vie. Elle ne désigne pas la vie, ni ne la symbolise, mais l'incarne, exprime son unicité.

[...]

Nous avons volontairement omis jusqu'à présent de parler de *l'image-caractère*. Il serait utile de le faire maintenant.

[...]

Hamlet aussi constitue un certain type de caractère. Mais, grossièrement parlant, "vous en avez rencontré beaucoup, vous, des Hamlet ?"

Voilà le paradoxe : l'image-caractère est l'expression la plus complète de ce qui est typique, mais le mieux elle l'exprime, le plus elle devient individuelle et unique.

[...]

Toute création se débat vers la simplicité, vers le plus simple moyen d'expression. Aspirer à cela, c'est toucher à la profondeur de la reproduction de la vie. *C'est d'ailleurs aussi le plus douloureux de l'acte créateur : trouver le chemin le plus court entre ce que l'on veut dire et la forme définitive de l'image achevée.*

L'aspiration à la perfection entraîne l'artiste à faire des découvertes spirituelles, l'incite à faire un effort moral sans précédent. L'aspiration vers l'absolu est la force motrice du développement de l'humanité. Je relie à cette force la notion même de réalisme dans l'art. L'art est réaliste quand il se propose d'exprimer un idéal moral. Le réalisme est l'aspiration à la vérité, et la vérité est toujours belle. L'esthétique rejoint ici l'éthique.

Temps, rythme et montage

Avant de traiter de la spécificité de l'image cinématographique, je voudrais d'emblée éliminer l'idée assez répandue de sa nature synthétique. Je la pense erronée, car elle signifierait que le cinéma est fondé sur des spécificités d'arts voisins, sans qu'aucune ne lui soit propre. Ce qui voudrait dire que le cinéma n'est pas un art. Or, c'en est un.



Le maître tout-puissant de l'image cinématographique est le rythme, qui exprime le flux du temps à l'intérieur du plan. Le fait que le temps s'écoule aussi à travers le comportement des personnages, ou dans l'interprétation visuelle et sonore, mais ce sont là des éléments d'accompagnement dont on pourrait théoriquement se passer sans affecter l'intégrité de l'œuvre cinématographique.

On peut ainsi facilement s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et même sans montage. Mais il serait impossible d'envisager une œuvre cinématographique privée de la sensation du temps qui passe.

[...]

On peut aussi mentionner un film de Pascal Aubier³, qui ne comporte qu'un seul plan. Au début, nous est montrée la vie de la nature, majestueuse, calme, indifférente à l'agitation et aux passions des hommes. Puis, à mesure que la caméra s'avance, maniée, je dois le dire, avec une virtuosité de maître, nous repérons la silhouette d'un homme endormi, comme un point qu'on distingue à peine dans l'herbe de la pente d'une colline. Et le nœud dramatique se révèle soudain, comme si la marche du temps s'accélérait sous l'effet de notre curiosité, comme si on s'approchait avec la caméra à pas de loup, pour réaliser, enfin arrivés à sa hauteur, que l'homme est mort. Dans la seconde qui suit, nous en savons encore plus : l'homme n'est pas simplement mort, il a été tué. C'est un insurgé mort de ses blessures, au milieu d'une nature superbe et indifférente. Notre mémoire nous renvoie alors violemment vers d'autres événements qui bouleversent aujourd'hui le monde. Je rappelle que ce film ne comporte aucun montage, aucun jeu d'acteur, aucun décor. Seul le rythme du mouvement du temps dans le plan organise une dramaturgie qui est suffisamment complexe par elle-même.

Aucun élément d'un film ne peut trouver de sens, pris isolément : l'œuvre d'art est le film considéré dans son ensemble. Ses composantes ne peuvent être séparées artificiellement que pour quelque discussion théorique. Je ne peux être d'accord avec ceux qui prétendent que le montage est l'élément déterminant du film. Autrement dit, que le film serait créé sur une table de montage, comme l'affirmaient dans les années 1920 les partisans du "cinéma de montage" Koulechov et Eisenstein.

On dit souvent, à juste titre, que tout plan nécessite un montage, c'est à dire une sélection, un assemblage et un ajustement d'éléments. Mais l'image cinématographique naît pendant le tournage et elle n'existe qu'à l'intérieur du plan. C'est pourquoi, en tournant, je suis si attentif à l'écoulement du temps dans le plan, pour essayer de le fixer et de le reproduire avec précision. Le montage articule ainsi des plans déjà remplis par le temps, pour assembler le film en un organisme vivant et unifié, dont les artères contiennent ce temps aux rythmes divers qui lui donne la vie.

L'idée des partisans du "cinéma-montage" (le montage assemble deux concepts pour en créer un troisième, un nouveau) me semble totalement contraire à la nature même du cinéma. Car un jeu de concepts ne peut

³ *Pascal Aubier cinéaste français né en 1943, grand spécialiste du court métrage, ici Tarkovski se réfère à son film "Le Dormeur", directement inspiré du célèbre poème d'Arthur Rimbaud.* [
<https://www.youtube.com/watch?v=J66vq7xl66Q>]

être le but ultime de l'art, tout comme son essence ne se trouve pas dans un assemblage arbitraire. L'image est liée au concret, au matériel, pour atteindre, par des voies mystérieuses, à l'au-delà de l'esprit. Et c'est peut-être à cela que pensait Pouchkine quand il disait : "La poésie doit être un peu bête."

La poétique du cinéma qui est mêlée à la substance matérielle la plus quotidienne, celle que nous foulons tous les jours, s'oppose au symbolique. Il suffit de regarder à partir d'un seul plan, la manière dont un réalisateur sélectionne et reproduit cette matière, pour savoir s'il a du talent ou le don de la vision cinématographique.

Le montage n'est au bout du compte, que la variante idéale d'un collage de plans contenue a priori à l'intérieur du matériel filmé. Monter un film de manière juste, correcte, signifie de ne pas rompre le lien organique entre certains plans et certaines séquences, comme si le montage y était contenu à l'avance, comme si une loi intérieure régissait ces liens et en fonction de laquelle nous avons à couper et à coller. La loi de la corrélation, du lien entre les plans, n'est pas toujours facile à saisir, surtout lorsque la scène a été tournée de façon imprécise. Le montage n'est plus alors un assemblage d'éléments logique et naturel, mais un pénible processus de recherche d'une articulation entre les plans, destiné à faire ressortir l'unique essentiel déjà contenu dans le matériau.

Ici s'accomplit comme un processus inversé, une construction nouvelle s'organise d'elle-même au cours du montage, grâce aux propriétés particulières contenues dans le matériel filmé. L'ordre donné aux plans révèle en quelque sorte leur essence.

Le montage du *Miroir*, par exemple, fut un travail colossal. Il y eut plus de vingt versions différentes. Et par "version", je n'entends pas quelques modifications dans l'ordre de succession de certains plans, mais des changements fondamentaux dans la construction et l'enchaînement des scènes. J'avais le sentiment par moment, que le film ne pourrait jamais être monté et que des erreurs impardonnables avaient été commises au cours du tournage. Le film ne tenait pas debout, il s'éparpillait sous nos yeux, n'avait pas d'unité, pas de liant intérieur, pas de logique. Puis un beau jour, alors que j'avais désespérément imaginé une dernière variante, le film apparaî, le matériau se mît à vivre, les différentes parties du film à fonctionner ensemble, comme si quelque système sanguin les réunissait. Et quand cette dernière tentative désespérée fut projetée sur un écran, le film naquit sous mes yeux. J'ai longtemps eu du mal à croire à ce miracle, mais le film, cette fois, tenait debout.

[...]

Pour que le lien s'établisse, pour qu'il soit organique et justifié, il s'agissait de percevoir le principe et le sens de l'organisation de la vie qui



existait à l'intérieur des séquences filmées. Et lorsque, dieu merci, nous y sommes parvenus, quel soulagement ce fut pour nous tous ! Le Miroir avait retrouvé et articulait, le temps même qui courait à travers chacun de ses plans. Il n'y a dans le film que deux cents plans environ, ce qui est peu en rapport aux cinq cents ou mille plans que contiennent en général des films de cette durée. Mais ce nombre réduit est dû ici à leur longueur.

Les rapports de plans organisent la structure du film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film.

Le rythme est fonction du caractère du temps qui passe à l'intérieur des plans. Autrement dit, le rythme du film n'est pas déterminé par la longueur des morceaux montés, mais par le degré d'intensité du temps qui s'écoule en eux. Un raccord ne peut déterminer un rythme (ou alors le montage n'est qu'un effet de style), d'autant plus que le temps dans un film s'écoule davantage en dépit du raccord qu'à cause de lui. C'est ce flux du temps, fixé dans le plan, que le réalisateur doit saisir à l'intérieur des morceaux posés devant lui sur la table de montage.

Le temps fixé dans le plan dicte au réalisateur le principe de son montage. Et les morceaux qu'on ne peut pas monter ensemble sont ceux où le caractère du temps est trop radicalement différent.

[...]

Cette consistance du temps qui s'écoule dans un plan, son intensité ou au contraire, sa dilution, peut-être appelée la pression du temps. Le montage est alors une forme d'assemblage de petits morceaux faite en fonction de la pression du temps que chacun renferme.

L'unité de l'impression ressentie au travers des plans différents peut être amenée par l'unité de la pression, ou de la tension, qui détermine le rythme du film.

Mais comment percevoir le temps dans un plan ? Le temps apparaît quand est ressenti, au-delà des événements, comme le poids de la vérité. Lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini. Bref, qu'il renvoie à la vie. Comme l'infini de l'image que nous

avons évoqué, le film est beaucoup plus qu'il ne paraît (s'il s'agit d'un véritable film) et contient toujours d'avantage d'idées et de pensées que celles que l'auteur a pu consciemment y introduire. *Tout comme la vie, fluide, changeante, donne à chacun la possibilité de ressentir et d'interpréter chaque instant à sa façon, de même fait un véritable film, qui fixe avec précision sur la pellicule le temps qui dépasse les limites de son cadre. Le film vit dans le temps si le temps vit en lui. La spécificité du cinéma réside dans les particularités de ce double processus.*

[...]

Si l'on compare le cinéma à d'autres arts du temps, tels que le ballet ou la musique, le cinéma s'en distingue par le fait que le temps y est fixé dans la forme apparente du réel. Une fois fixé sur la pellicule, le phénomène est là, perçu comme une donnée immuable, même lorsque le temps y est très subjectif.

Certains artistes créent leur propre univers, d'autres reconstituent la réalité. Je fais sans doute partie des premiers, mais cela ne change pas grand-chose. Le monde que je crée peut intéresser certains, en laisser d'autres indifférents, ou encore en irriter d'autres. Pourtant, ce monde, recréé avec les moyens du cinéma, dit être perçu comme une certainement réalité objectivement reproduite dans l'immédiateté de l'instant fixé.

Un morceau de musique peut être joué de plusieurs manières et durer plus ou moins de temps. Dans ce cas, le temps est simplement une condition de certaines causes ou de certains effets disposés dans un ordre bien précis. Il y revêt un caractère philosophique abstrait. Tandis que le cinéma parvient à fixer le temps dans ses signes extérieurs et émotionnellement saisissables. Il devient ainsi le fondement même du cinéma, comme l'est le son pour la musique, la couleur pour la peinture, le caractère pour le drame.

Le rythme d'un film ne réside donc pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire.

Le montage existe à l'évidence dans n'importe quel art, comme la conséquence de la sélection et de l'assemblage que dit opérer l'artiste, et sans lesquels aucun art n'existerait. Ce qui est particulier au montage de cinéma est qu'il articule du temps imprimé sur des morceaux de pellicule exposée.

[...]

Le montage, en tant que tel, n'engendre pas quelque qualité nouvelle, mais ne fait que révéler ce qui existait déjà dans les plans à monter. Le montage est anticipé au cours du tournage, il est présumé dès le départ par la nature de ce qui est filmé. Ne sont du ressort du montage que les longueurs des morceaux et leur intensité d'existence telles que les a enregistré la caméra et non les symboles abstraits des objets pittoresques ou les compositions subtiles de la scène. Il ne s'agit donc pas de deux concepts semblables dont la rencontre ferait apparaître quelque "troisième sens", selon une idée courante de la théorie du cinéma, mais bien de la diversité de la vie perçue et fixée dans le plan.

[...]

Le rythme au cinéma se transmet au travers de la vie visible et fixée de l'objet dans le plan, Et de même que le tressaillement d'un jonc peut définir le courant d'un fleuve, de même nous connaissons le mouvement du temps par la fluidité du cours de la vie reproduit dans le plan.

C'est avant tout à travers ce sens du temps, à travers le rythme, que le réalisateur exprime son individualité. Le rythme colore l'œuvre de traits stylistiques. Le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires purement intellectuels. Le rythme d'un film naît spontanément de la perception profonde que le réalisateur a de la vie, de sa "recherche du temps". Je crois pour ce qui me concerne, que le temps doit d'écouler dans un plan d'une manière digne et indépendante. Les idées alors trouvent d'elles-mêmes leur place, sans agitation, sans bavardage ni hâte excessive. Ressentir le rythme d'un plan, c'est avoir le sentiment du mot juste dans un texte. Un mot impropre en littérature comme un rythme inexact au cinéma détruisent l'authenticité.

[...]

En effet, soit le spectateur tombe dans votre rythme, dans votre monde, et il des vôtres ; soit il ne le fait pas, et aucun contact n'a lieu. C'est ainsi que le public se partage en celui qui vous est acquis, et celui qui vous est étranger. Ce qui est non seulement naturel, mais hélas inévitable.

[...]

Le montage perturbe le cours du temps, l'interrompt et, simultanément, lui rend une qualité nouvelle. Sa distorsion peut être un moyen de son expression rythmique. Sculpter le temps !

[...]

Pour autant que le sens du temps, chez un auteur, s'intègre réellement à sa perception de la vie, et que la pression rythmique à l'intérieur des morceaux montés dicte le choix de ses raccords, le montage révèle l'écriture du réalisateur. Il exprime son attitude à l'égard de l'idée de base du film, il est la représentation ultime de sa conception du monde. Je pense qu'un réalisateur qui monte ses films avec facilité et de façons variées est superficiel. On reconnaîtra toujours le montage d'un

Bergman, d'un Bresson, d'un Kurosawa ou d'un Antonioni. Il est impossible de les confondre, car la perception que chacun a du temps, et qui s'exprime dans le rythme de ses films, est toujours la même. Quant aux films hollywoodiens, ils ont tous l'air d'avoir été montés par le même individu, tant ils sont indistincts du point de vue de leur montage...

Il s'agit bien sûr de connaître toutes les règles du montage, de même qu'il faut posséder toutes les lois de sa profession. Pourtant, le travail créatif ne commence qu'au moment où ces lois sont déformées et transgressées.

[...]

Il en est de même du montage qui ne doit pas être une performance de virtuose, mais correspondre à un besoin organique du mode d'expression personnel. Il s'agit avant tout, de savoir pourquoi on est venu au cinéma et ce qu'on veut dire avec les moyens de sa poétique.

[...]

“Le vin est tiré il faut le boire”. *Celui qui trahit une seule fois ses principes perd la pureté de sa relation avec la vie.* C'est pourquoi le cinéaste qui dit faire un film de transition, comme pour accumuler des forces en vue de pouvoir enfin réaliser le film de ses rêves, trompe. Pire, il triche avec lui-même et il ne fera jamais son film.

[...]

Je tiens à préciser s'il le fallait, que le scénario n'a jamais constitué pour moi un genre littéraire.

[...]

D'ailleurs l'expérience montre qu'aucun scénario ne s'est encore hissé au niveau de la vraie littérature. J'ai du mal à comprendre qu'un être doué d'un talent littéraire puisse vouloir d'un coup devenir scénariste (excluant bien sûr des raisons purement mercantiles). L'écrivain doit écrire et celui qui pense en image cinématographique se diriger vers la réalisation. Car la conception initiale d'un film, l'idée principale, sa mise en forme, sont bien, en dernier ressort, l'affaire du seul auteur-réalisateur, ou alors celui-ci n'est pas digne de diriger un tournage.

[...]

Si un scénario présente d'authentiques qualités littéraires, il vaut mieux alors qu'il reste un morceau de prose. Mais si nous nous obstinons à y voir une base littéraire pour un film futur, il faut en faire un scénario, c'est à dire un vrai support de tournage. Il s'agira, dès ce moment, d'un scénario retravaillé où les images littéraires seront remplacées par des équivalents filmiques.

[...]

J'essayais autrefois de travailler le scénario jusqu'à ce qu'il fut le modèle précis du film à venir, dans les moindres détails du plateau. Aujourd'hui, j'ai tendance à n'imaginer que les lignes générales de la scène ou du plan pour laisser surgir ceux-ci plus spontanément au cours du tournage. Car

l'aspect physique du lieu de l'action, l'ambiance du plateau, l'humeur des acteurs, peuvent inspirer des décisions inattendues et brillantes. La vie se révèle bien plus riche que l'imagination. C'est pourquoi je pense de plus en plus qu'il faut arriver certes préparé sur le plateau, mais sans idées préconçues, pour être plus réceptif à l'humeur de la scène et plus libre dans sa composition. Il était un temps où j'étais incapable de tourner sans avoir planifié entièrement chaque scène. Je crois aujourd'hui qu'une telle préparation est toujours intellectuelle et qu'elle assèche l'imagination.

[...]

Lorsqu'il ne nous resta plus que quatre cents mètres de pellicule pour achever *Le Miroir*, soit treize minutes de projection, le film en tant que tel n'existait toujours pas.

Les rêves d'enfance du narrateur avaient certes été conçus et tournés, mais tout était encore loin d'être suffisant pour lui trouver une structure unifiée. Le film, dans sa forme actuelle, est né de l'idée d'introduire le narrateur dans la trame même du récit, ce qui n'avait été prévu ni dans la conception du film, ni dans le scénario.

[...]

Au montage, ensuite, m'est venu à l'idée d'entremêler le passé et le présent du narrateur.

[...]

En évoquant ainsi les différentes étapes de la création du *Miroir*, j'ai voulu montrer que le scénario était pour moi une structure fragile, vivante, toujours changeante, et qu'un film n'existait que lorsque tout le travail demandé était réellement achevé. Le scénario ne sert que de prétexte à une exploration et je ne peux m'empêcher de me demander chaque fois, avec anxiété : et si cela n'aboutissait à rien ?...

Le Miroir est un bon exemple, je crois, de la manière dont peuvent s'appliquer certains de mes principes concernant le scénario. Même si mes autres films ont connu des scénarios au départ beaucoup plus construits et plus précis, et qu'un immense travail de réflexion, de mise en forme de finition, a également été réalisé ici en cours de tournage.

[...]

S'il y a peut-être, en effet, une seule chose que je vois, que j'imagine avant le tournage, c'est l'état intérieur, la tension intérieure des scènes à filmer et l'état psychologique des personnages. Mais j'ignore toujours la forme précise que tout cela prendra. Je me rends sur le plateau comme pour définitivement comprendre la manière dont cet état peut être exprimé sur la pellicule. Et, dès que je l'ai saisie, je commence à tourner.

[...]

C'est avec le début du tournage du *Miroir*, que j'ai commencé à comprendre que faire un film, à condition de prendre son métier au sérieux, n'est pas juste une étape dans une carrière, mais un acte qui détermine tout un destin. Pour la première fois, j'osai parler avec les moyens du cinéma, directement et spontanément, de ce qui me tenait le plus à cœur, de ce que j'avais le plus sacré.

À la sortie du film, ma tâche la plus difficile a été d'expliquer aux spectateurs qu'il n'y avait pas de sens caché ou codé. Il n'y avait eu que le désir de dire la vérité. Ce qui était souvent reçu avec méfiance, voire avec déception.

Certains jugeaient cela insuffisant, car ils recherchaient les symboles, les mystères, sans connaître la poétique de l'image cinématographique et j'en étais à mon tour déçu. Je ne parle ici que de la partie hostile du public. Quant à mes collègues, ils m'accusèrent rageusement de manque de pudeur pour avoir fait un film sur moi-même.

La seule chose en fin de compte qui nous sauva, ce fut la foi. La foi dans l'importance de notre travail. Celle-ci s'est imposée à nous avec une telle évidence, qu'il n'a pu en être autrement pour les spectateurs.

[...]

J'ai voulu raconter l'histoire du tourment d'un homme qui souffre de son incapacité à ne pouvoir récompenser la générosité de ses proches à son égard, et qui croit ne pas les avoir assez aimés. Une idée qui l'obsède et le torture.

[...]

Loin de vouloir parler de moi dans ce film, **Le Miroir** exprimait mes sentiments à l'égard d'êtres qui m'étaient chers, de nos relations, de la compassion infinie que j'éprouvais pour eux, de mon insuffisance à leur égard et du sentiment d'un devoir impossible à accomplir.

[...]

Quand on lit une pièce de théâtre, on peut en comprendre le sens. Les interprétations varient selon les mises en scène mais, dès le départ, la pièce a son propre visage. Il est par contre impossible de distinguer le visage d'un film à partir de son scénario, parce que celui-ci expire dans le film. Et même si un film emprunte bien son dialogue à la littérature, les idées-caractères qu'exprime le dialogue en constituent son essence. Or le dialogue est toujours littéraire. Mais au cinéma, le dialogue n'est qu'un des composants matériels du film, tout ce qui est littéraire, tout ce qui est prose dans le scénario, doit systématiquement être surmonté et retravaillé au cours de la création du



film. La littérature fond dans le film, elle cesse d'être littérature avec le tournage.

[...]

La résolution plastique du film

Le plus important et le plus difficile pour un réalisateur dans ses rapports avec le décorateur et le chef opérateur, comme avec tous les autres membres de l'équipe de tournage, est de s'en faire de vrais collaborateurs, des alliés. Un principe important est que tout le monde doit participer pleinement à la création, qu'il n'y ait aucune passivité ni indifférence et que le réalisateur partage toutes ses émotions et ses réflexions.

[...]

Une chose est en tout cas certaine : dans tous les films que j'ai réalisés jusqu'à présent, j'ai toujours considéré le chef opérateur comme un co-auteur.

[...]

Nous avons essayé lors du tournage du Miroir, de nous séparer le moins possible les uns des autres.

[...]

Peu importait la fonction de tel ou tel membre de l'équipe.

[...]

Ce contact spirituel entre les membres de l'équipe s'est avéré d'une importance capitale... Le processus créatif s'organisait et se corrigeait, non pas par des mesures disciplinaires et un plan de travail, mais par le climat spécifique qui prévalait au sein de l'équipe. Le tournage fut même terminé plus tôt que prévu.

Le travail cinématographique (comme n'importe quelle autre création d'auteur) doit se soumettre à des exigences avant tout intérieures et non pas extérieures de discipline ou de production, lesquelles, si elles prennent trop de poids, ne font que casser le rythme du travail.

[...]

Lorsque prévaut, dans une équipe de tournage, cette authentique atmosphère de création, peu importe alors qui est à "l'origine" de telle idée, de tel gros plan réussi, de tel travelling intéressant ou de tel éclairage particulier. Il est réellement difficile de déterminer dans ce cas qui a le rôle dominant, du chef opérateur, du réalisateur ou du décorateur, car la scène tournée devient quelque chose de tout à fait organique, sans effet prétentieux ou d'amour propre.

[...]

Ainsi, lorsque Le Miroir fut achevé, je ne pouvais plus y voir seulement l'histoire de ma famille. Tout un groupe de gens très différents y avaient pris part. Ma famille s'était élargie.

Quand règne une pareille entente, les problèmes techniques cessent d'exister. Le chef opérateur et le décorateur ne faisaient plus simplement ce qu'ils avaient à faire, mais ils repoussaient toujours plus loin les limites professionnelles.

[...]

Le dépassement de soi est une condition indispensable pour toucher à cette authenticité et à cette vérité où le spectateur ressent les murs du décor comme habités d'âmes humaines.

Un des problèmes les plus sérieux posés dans la résolution plastique d'un film est celui de la couleur. Il est grand temps d'aborder sérieusement ce paradoxe de la couleur au cinéma, qui complique immensément la reproduction à l'écran d'une perception authentique de la réalité. La couleur aujourd'hui est une exigence plus commerciale qu'esthétique. Et ce n'est pas un hasard s'il se fait de plus en plus de films en noir et blanc.

La perception de la couleur est un phénomène physiologique et psychologique, auquel, en règle générale, l'homme ne prête pas une attention particulière. La valeur picturale d'un plan (qui n'est souvent que la conséquence mécanique de la qualité d'une pellicule) charge l'image d'une convention supplémentaire, que celui qui tient à l'authenticité doit encore surmonter. *Il s'agit de neutraliser la couleur pour qu'elle n'exerce pas d'influence sur le spectateur.* Car si la couleur devient la dominante dramatique du plan, c'est que le réalisateur et le chef opérateur ont emprunté des moyens propres à la peinture pour influencer l'auditoire. Et c'est pourquoi aujourd'hui, la perception d'un film réussi mais médiocre est souvent comparable à celle qu'on peut avoir en feuilletant une de ces luxueuses revues illustrées de photos en papier glacé. Il existe bien un conflit entre l'expressivité de l'image et la photographie en couleur.

Peut-être faudrait-il neutraliser l'effet actif de la couleur en alternant les séquences couleurs avec des séquences monochromes, pour alléger, estomper l'impression produite par tout le spectre... On pourrait croire que la caméra ne fait que fixer la vie réelle sur la pellicule : alors pourquoi la photographie en couleurs a-t-elle presque toujours une apparence d'imitation ou de faux ? C'est qu'il manque dans la reproduction mécanique de la couleur la main de l'artiste. Il y perd son rôle d'organisateur. La partition chromatique du film, avec sa logique propre, est absente. Le réalisateur en est lui-même dépossédé par le processus technologique. Il lui est devenu impossible de faire une sélection personnelle dans les éléments de couleurs du monde qui l'environne.

Si étrange que cela puisse paraître, et quoique le monde soit tout en couleurs, la reproduction en noir et blanc est plus proche de la vérité psychologique, naturaliste et poétique d'un art fondé avant tout sur les propriétés de la vue. En fait, le film de couleurs actuel est le résultat d'une lutte avec la technologie du cinéma de couleurs et la couleur en général.

L'acteur de cinéma

Quand je tourne un film, je suis finalement responsable de tout, y compris du jeu des acteurs. L'acteur de théâtre, en effet, est beaucoup responsable du résultat de son travail que l'acteur de cinéma.



[...]

C'est le réalisateur qui construit le rôle, ce qui laisse une grande liberté à l'acteur. Une liberté totalement impossible à imaginer au théâtre... C'est au réalisateur d'amener l'acteur vers l'état d'esprit qu'il désire et de veiller à ce qu'il ne le perde pas.

[...]

Le contact direct de l'acteur avec la salle, qui est si attirant au théâtre, est impossible au cinéma. En cela le cinéma ne remplacera jamais le théâtre. Le cinéma vit par sa capacité de ressusciter à l'écran, autant de fois qu'on le désire, le même événement. Il est, de par sa nature, nostalgique. Alors qu'au théâtre, le spectacle vit, se développe, communique... C'est une autre forme d'expression de l'esprit créateur.

[...]

Quand je fais un film, j'essaie le plus possible de ne pas fatiguer l'acteur par des discussions. Mais je m'érige résolument contre le fait qu'il établisse lui-même un lien entre tel morceau qu'il joue et le film dans son ensemble, ne serait-ce qu'avec des scènes voisines. Dans *Le Miroir* par exemple, quand l'héroïne du film attend son mari, le père de ses enfants, assise sur une palissade fumant une cigarette, j'ai préféré que Margarita Terekhova ne lise pas le scénario, qu'elle ne sache pas si son mari allait revenir ou non. Pourquoi le lui avoir caché ? Tout simplement pour qu'elle n'ait pas inconsciemment de réaction convenue, mais qu'elle existe bien dans l'instant présent, comme autrefois avait existé ma mère, le prototype de l'héroïne, qui ne connaissait pas non plus son destin.

[...]

Ici, dans *Le Miroir*, l'actrice avait à vivre ces quelques minutes comme elle l'aurait fait dans sa propre vie, dont elle ignore, heureusement pour elle, le scénario.

[...]

Le plus important au cinéma est que l'acteur exprime, dans une situation donnée, l'état psychologique qui lui est particulier, dans la forme qui lui est propre et organique, en pleine concordance avec sa structure émotionnelle et intellectuelle.

[...]

Je n'impose jamais à mes acteurs la charpente de leur rôle et suis prêt à leur laisser la plus totale liberté, s'ils montrent, avant que ne commence le tournage, leur complète soumission au concept de base du film.

[...]

La tâche principale et tout à fait concrète du réalisateur avec l'acteur est de l'amener, dans chaque scène, à l'état juste et nécessaire.

[...]

J'ai travaillé avec des acteurs qui, jusqu'au bout, ne sont pas parvenus à faire confiance à la conception que j'avais de leur rôle. Ils s'acharnaient à vouloir le mettre en scène eux-mêmes, en l'arrachant ainsi au contexte du film futur. De tels interprètes, à mon sens, manquent de professionnalisme. Je crois qu'un véritable acteur de cinéma est celui qui est capable de façon aisée, naturelle, organique, en tout cas, sans effort apparent, d'accepter et de participer à n'importe quel règle du jeu, de rester spontané et individuel dans ses réactions, quelle que soit la situation improvisée. Travailler avec certains acteurs n'a pas grand intérêt, car ils ne font rien d'autre que jouer le registre des lieux communs.

[...]

Un acteur cérébral, analytique, prétend pouvoir connaître le film futur, ou du moins, en lisant le scénario, essaie de l'imaginer dans sa version finale. La conséquence en est qu'il se met à jouer un produit fini, c'est à dire une sorte de concept du rôle. Par là même, il désavoue l'idée de création de l'image cinématographique.

[...]

Ingmar Bergman ne laisse jamais ses acteurs se placer au-dessus des circonstances dans lesquelles se trouvent leurs personnages, et parvient, par là même, à de brillants résultats. *Au cinéma, le réalisateur doit insuffler la vie chez les acteurs, et non pas les transformer en haut-parleurs de ses idées.*

[...]

Une des différences essentielles entre le cinéma et le théâtre est qu'au cinéma une personnalité est fixée sur la pellicule dans une mosaïque d'impressions, d'où le réalisateur ensuite, tire une unité artistique. Alors qu'au théâtre, le jeu d'acteur est dominé par des questions d'ordre intellectuel : il s'agit là de dégager un principe d'interprétation pour chaque rôle dans le contexte de la vision globale de l'œuvre, de tracer un

schéma d'action des personnages et leurs sphères d'influence, d'élaborer une ligne de conduite et de motivation des acteurs pour toute la pièce, *Le cinéma n'exige que la vérité de l'instant. Mais que cette vérité est parfois difficile à trouver !* Qu'il est difficile que l'acteur vive sa propre vie dans le plan, qu'il est difficile de parvenir à la profondeur secrète de sa psychologie, à cet état qui peut lui donner des moyens pourtant étonnants pour exprimer son personnage avec éclat.

[...]

La vie mise en scène ne peut être "documentaire". *L'analyse d'un film d'acteurs peut et doit comporter une discussion sur la manière dont le réalisateur a organisé la vie devant sa caméra, mais non sur la méthode suivie par le chef opérateur pour filmer l'action.*

[...]

Je ne supporte pas les étiquettes et les clichés ! Je trouve étrange, par exemple, que l'on puisse parler du "symbolisme" de Bergman. Je suis même convaincu du contraire et qu'à travers son naturalisme presque biologique, il accède à une vérité spirituelle de la vie qui, pour lui, est importante. Je veux dire par là que le critère décisif, dans le jugement de la valeur et de la profondeur d'un réalisateur, est de savoir pourquoi il tourne. Peu importe la manière et la méthode. Je crois en effet, que s'il y a une chose à laquelle un réalisateur doit véritablement penser, ce n'est pas au style "poétique", "intellectuel" ou "documentaire", mais à la nécessité d'être conséquent jusqu'au bout avec ses propres objectifs. La question de savoir comment filmer n'est qu'une affaire de choix personnel.

L'objectivité et le documentarisme n'ont rien à voir avec l'art. Car l'objectivité, ici, est celle de l'auteur, autrement dit, elle est subjective, même si cet auteur monte un documentaire.

[...]

Quand on parle de genres au cinéma, il s'agit en général de productions commerciales, tels que la comédie de situation, le western, le drame psychologique, le policier, la comédie musicale, le film d'horreur ou de catastrophe, le mélodrame, etc. Mais est-ce que tout cela a quelque chose à voir avec l'art ? Ce sont plutôt là des produits de consommation, hélas aujourd'hui la forme de cinéma la plus courante, imposée comme de l'extérieur et dictée par de seules considérations commerciales. Il ne peut exister qu'une seule forme de pensée au cinéma : la forme poétique, la seule qui puisse unir l'incompatible et le paradoxal, et donner au cinéma les moyens d'exprimer les réflexions et les sentiments de l'auteur.

L'image filmique authentique se construit sur la destruction du genre, sur la lutte contre le genre. Et l'idéal que l'artiste s'efforce ici d'exprimer ne peut à l'évidence être confiné aux paramètres d'un genre.

Quel est le genre par exemple de Bresson ? Aucun. Bresson est Bresson. Il est un genre en lui-même. Antonioni, Fellini, Bergman, Kurosawa, Dovjenko, Vigo, Mizoguchi, Satyajit Ray, Buñuel, ne ressemblent qu'à eux-mêmes. La seule notion de genre a la froideur d'un cadavre. Les artistes sont des microcosmes, comment peut-on les enfermer dans les limites conventionnelles d'un genre ?

[...]

Prenons Chaplin. Est-ce de la comédie ? Non. C'est du Chaplin, ni plus ni moins. Un phénomène unique, impossible à refaire. Tout y est hyperbole, mais en même temps, chaque seconde à l'écran nous traverse par la vérité du comportement de son héros. Dans la situation la plus absurde, Chaplin est complètement naturel et c'est pour cela qu'il est drôle. Son héros ne semble pas remarquer cette absurdité et la logique aberrante du monde qui l'entoure. Chaplin est un tel classique, si parfaitement complet en lui-même, qu'on a parfois l'impression qu'il est mort il y a trois cents ans. Peut-il y avoir quelque chose de plus absurde, de plus invraisemblable, qu'un homme en train de manger des spaghettis et qui se met aussi à avaler des serpentins qui pendent d'un plafond ? Cependant, avec l'interprétation de Chaplin, l'action est pleine de vie, presque naturaliste. Nous savons bien que tout y est inventé et exagéré. Mais dans sa performance, l'idée hyperbolique devient comme naturelle et vraisemblable, donc convaincante et drôle au possible.

Chaplin ne joue pas. Ces situations parfaitement idiotes, il les vit, il en fait organiquement partie.

Le cinéma a pour le jeu de l'acteur des règles qui lui sont propres.

[...]

Il me semble que les acteurs de Bresson n'auront jamais cet air démodé, tout comme ses films d'ailleurs. Ils n'ont rien d'élaboré, rien de spectaculaire, mais n'expriment que la vérité profonde des comportements humains dans les circonstances définies par le réalisateur. Ils n'interprètent pas des personnages, mais vivent sous nos yeux leur propre intense vie intérieure, Rappelez-vous *Mouchette* ! Peut-on dire un instant que l'interprète principale paraît se soucier de savoir si le spectateur perçoit bien toute la "profondeur" des événements qu'elle est en train de vivre ? Est-ce qu'elle "montre" aux spectateurs à quel point elle va "mal" ? Au contraire, elle ne semble même pas se douter que sa vie intérieure puisse devenir un objet d'observation, matière à témoignage. Elle existe, elle vit, absorbée et concentrée dans son univers clos. C'est la raison de son pouvoir de fascination. Et je suis certain que dans plusieurs décennies, ce film sera tout aussi bouleversant qu'au premier jour. De même pour le *Jeanne d'Arc* muet de Carl Dreyer qui n'en finit pas de nous émouvoir.

[...]

N'essayez pas "d'apporter votre idée aux spectateurs", c'est à la fois ingrat et inutile. Mieux vaut montrer la vie, et ils trouveront par eux-mêmes le moyen de l'évaluer et de l'apprécier.

Le cinéma n'a pas besoin d'acteurs qui "jouent", ils sont insupportables à regarder. Le spectateur a compris déjà depuis longtemps ce qu'ils voulaient dire, et les voilà qui continuent obstinément à lui expliquer le texte, au premier, deuxième et troisième degré, sans vraiment faire grand cas de sa perspicacité...

[...]

Tout art bien sûr, est artificiel. Il ne fait que symboliser la vérité. C'est une évidence. Mais l'artifice qui vient en réalité d'un manque de savoir-faire, d'un manque de professionnalisme, ne peut passer pour un style.

[...]

L'artiste rêve toujours d'être totalement compris, bien que souvent il ne puisse communiquer qu'une fraction de ce qu'il voudrait. Mais il ne doit pas s'en préoccuper outre mesure. La seule chose qui doit rester toujours présente à son esprit est sa sincérité dans l'expression de son idée.

[..]

Pour qu'un acteur soit expressif à l'écran, il ne lui suffit pas d'être simplement compris. Il lui faut être vrai. [...]

Musique et bruitage

On sait que la musique a rejoint le cinéma à l'époque où il était encore muet, avec le pianiste qui illustrait l'action à l'écran d'un accompagnement musical adapté au rythme et à l'intensité des émotions. Cette démarche était assez mécanique et arbitraire, une illustration facile par la superposition de la musique sur l'image, appelée à amplifier l'impression produite par telle ou telle scène. Aussi étrange que cela puisse paraître, c'est ce même principe d'utilisation de la musique au cinéma qui se retrouve le plus souvent de nos jours. On soutient une scène d'un accompagnement musical, pour illustrer une nouvelle fois son thème central et en accroître la résonance émotionnelle. Mais parfois aussi la musique ne sert simplement qu'à sauver une scène bâclée.



En ce qui me concerne, j'aime me servir de la musique comme d'un refrain poétique. Lorsque dans un poème nous trouvons un refrain, nous nous sentons comme ramenés, enrichis par ce que nous venons de lire, à l'inspiration première qui a porté le poète à écrire ces lignes.

[...]

La musique peut aussi introduire des intonations lyriques nées de l'expérience même de l'auteur. Dans *Le Miroir*, par exemple, qui est un film autobiographique, la musique intervient comme une partie intégrante de la vie, comme un élément du parcours spirituel de l'auteur. Elle a été une composante essentielle dans la création de l'univers spirituel du personnage lyrique de ce film.

[...]

La musique ne doit pas simplement être additionnée à l'image. Il doit y avoir une parfaite symbiose entre l'idée du film et la musique. Correctement utilisée, une intonation musicale est en mesure de modifier complètement l'impact émotionnel de ce qui a été filmé. Et l'ensemble créé doit être à ce point soudé, que si la musique devait alors être supprimée d'une scène particulière, l'image visuelle en deviendrait non seulement plus faible en intensité, mais différente en qualité.



Je ne suis pas sûr d'avoir moi-même toujours réussi à répondre aux exigences que je formule ici. *Mais je fais une confiance : mon intime conviction est qu'un film n'a pas besoin de musique du tout.* Je n'ai pas encore réalisé un tel film, même si la manière par laquelle je pourrais résoudre ce problème a commencé à s'éclaircir pour moi entre **Stalker** et *Le Sacrifice*. À ce jour, quoi qu'il en soit, la musique a été une composante importante de mes films et m'est chère à ce titre.

[...]

Il est possible, néanmoins, qu'elle n'aurait plus sa place dans un film sonore qui serait d'une parfaite conséquence théorique. Elle serait alors remplacée par des bruits de plus en plus intéressants, auxquels le cinéma donnerait un sens. C'est ce que j'ai essayé de réaliser dans *Stalker*, *Nostalghia* et *Le Sacrifice*.

Pour qu'une image cinématographique puisse atteindre tout son volume, il me semble préférable, en effet, de renoncer à la musique. Parce que, strictement parlant, le monde transformé par le cinéma et celui transformé par la musique sont deux mondes parallèles et en conflit l'un avec l'autre.

[...]

Au cinéma, une reproduction naturaliste du monde sonore est inimaginable, car tous les sons se retrouveraient sur la bande son, s'y bousculeraient, et cette cacophonie signifierait que le film n'a justement pas de solution sonore. Sans sélection des sons, le film est comme muet, car il n'a pas d'expression sonore qui lui soit propre.

[...]

Avant tout, je trouve la sonorité naturelle du monde si belle, que si nous apprenions à l'entendre correctement, le cinéma n'aurait plus besoin de musique.

[...]

Dans *Le Miroir*, le compositeur Artemiev et moi-même avons utilisé de la musique électronique. Je crois que ses possibilités d'application au cinéma sont immenses. Nous voulions un son qui fût comme un écho lointain de la terre, proche de ses bruissements, de ses soupirs.

[...]

La musique électronique meurt dès l'instant où l'on comprend qu'elle est électronique, dès qu'on en déchiffre la construction. La musique électronique doit être débarrassée de toutes ses origines de "laboratoire" pour pouvoir être perçue comme une sonorité organique au monde.

[...]

La musique électronique a cette capacité de se dissoudre dans le son, de se cacher derrière d'autres bruits, d'être la voix indéfinie de la nature, ou celles des sentiments confus, d'être comme une respiration.

L'auteur à la recherche du spectateur



La situation ambiguë qui est celle du cinéma entre l'art et l'industrie détermine en grande partie les rapports qu'a l'auteur de cinéma avec son public.

[...]

Toute industrie on le sait doit être rentable. Pour son fonctionnement, comme pour son développement. Il lui faut non seulement couvrir ses dépenses, mais dégager aussi un bénéfice. De même, un film ne doit son succès ou son échec, donc paradoxalement sa "valeur" esthétique, qu'au rapport entre "l'offre" et la "demande", soit les lois directes du marché.

[...] Aussi longtemps que le cinéma connaîtra cette situation, il restera difficile pour les œuvres cinématographiques véritables de voir le jour, sans parler de leur accès auprès du grand public.

[...]

L'art est par nature aristocratique et son effet sur l'auditoire naturellement sélectif.

[...]

Avec la conscience particulière qu'il a du temps et du monde dans lesquels il vit, l'artiste devient la voix de ceux qui ne peut formuler ni exprimer leur vision de la réalité. En ce sens, l'artiste est effectivement la voix du peuple. Appelé à servir son propre talent, il sert par là son peuple.

Aussi, je ne comprends pas du tout le problème de l'artiste "libre" ou "non libre". L'artiste n'est jamais libre, personne n'est même moins libre que l'artiste, parce qu'il est enchaîné à son don, à sa vocation, à son service envers les autres.

Par contre, l'artiste est libre de choisir entre la possibilité de réaliser au mieux son talent ou de vendre son âme pour trente pièces d'argent...

[...]

Un critère aussi important pour l'art que le beau, au sens d'une aspiration à exprimer un idéal, a presque été perdu.

[...]

Reconnaître la vérité est pour une époque un signe de santé, et ce ne peut jamais être en contradiction avec l'idéal moral. Mais essayer de cacher la vérité, la taire, ou la mettre artificiellement en opposition avec ce qu'on prétend être un idéal moral, sous prétexte que la vérité rude et impartiale pourrait désavouer cet idéal aux yeux de la majorité, signifie que les critères esthétiques ont été remplacés par des objectifs purement idéologiques. Seule la vérité absolue sur une époque peut exprimer un idéal moral réel et non de propagande.

C'est là exactement le thème de mon film Andreï Roublev.

[...]

Le nœud du film est qu'un artiste ne peut exprimer l'idéal moral de son temps s'il ne touche pas à ses plaies les plus sanglantes, s'il ne les vit et ne les endure pas lui-même. La vocation de l'art est de surmonter en pleine conscience cette vérité rude et vile au nom d'un grand dessein spirituel. L'art est presque religieux dans son essence, conscience sacrée d'un haut devoir spirituel. Un art dépourvu de spiritualité porte en lui sa propre tragédie.

[...]

L'artiste véritable est toujours au service de l'immortalité. Il essaie d'immortaliser le monde et l'Homme qui l'habite. L'artiste qui n'aspire pas à la vérité absolue, qui se détourne de son dessein universel au profit du particulier, se condamne à une gloire rien qu'éphémère.

[...]

La tâche la plus difficile, la plus éprouvante et la plus épuisante pour un artiste est de nature morale : on exige de lui une honnêteté et une sincérité totales à l'égard de lui-même. Ce qui signifie aussi une honnêteté et une responsabilité à l'égard du public.

Un réalisateur n'a aucun droit de vouloir plaire, c'est à dire de vouloir orienter son travail en fonction d'un succès escompté.

[...]

Il suffit de peu de chose pour apprécier l'art : une âme sensible, subtile, souple, ouverte à la beauté et à la bonté, et capable d'une émotion esthétique spontanée. En Russie par exemple, mon public était composé entre autres, de gens qui n'étaient pas très érudits, ni très éduqués. Je crois en effet que la capacité d'appréciation de l'art est donnée à l'Homme à sa naissance et qu'elle dépend ensuite du niveau spirituel de chacun.

J'ai toujours été rendu fou furieux par la formule : "Le peuple ne comprendra pas !" Mais qu'est-ce que ça veut dire ? Qui peut prendre le droit de parler au nom du peuple, de faire des déclarations comme s'il incarnait la majorité du peuple ? Qui sait ce que le peuple comprend et ne comprend pas, ce dont il a besoin et ce dont il n'a pas besoin ?

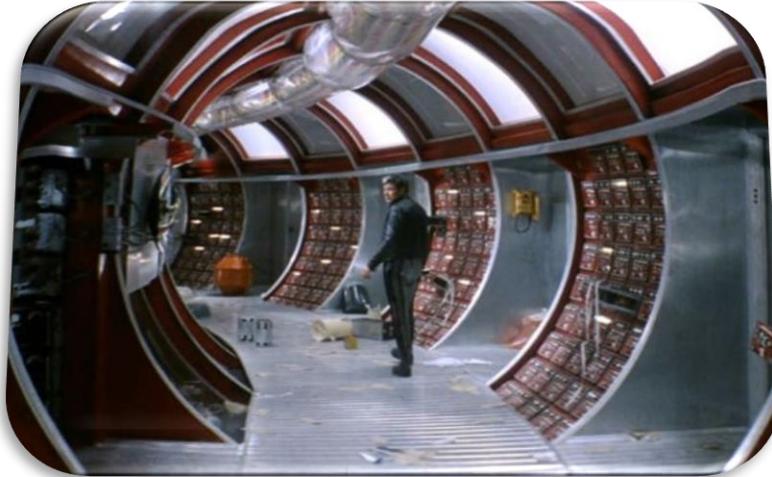
[...]

Le respect pour le public, pour l'interlocuteur, ne peut se fonder que sur la conviction que celui-ci n'est pas plus bête que soi. Goethe disait que pour avoir une réponse intelligente, encore fallait-il que la question le fût.

[...]

Tout ce que l'artiste peut offrir au public est d'être honnête et sincère dans son combat singulier avec le matériau. Le public comprendra et reconnaîtra alors le sens de ses efforts. Vouloir plaire au public et satisfaisant tous ses goûts sans scrupule, ne peut être que lui manquer de respect. Le seul objectif en ce cas devient de lui soutirer de l'argent, au lieu de le nourrir d'œuvres d'art majeures, et habituer ce faisant l'artiste à se conforter de revenus assurés. Le public est alors bercé dans une sorte de béate autosatisfaction, avec l'impression qu'il est dans le vrai, ce qui est souvent très relatif. En négligeant de développer chez le spectateur un regard critique sur ses propres jugements, nous manifestons finalement à son égard la plus hautaine indifférence.

La responsabilité de l'artiste



[...]

Le cinéma est le seul art où l'auteur peut créer une réalité absolue, littéralement son propre monde. [...] Un film est une réalité sensible, et il est perçu comme tel par le public : comme une seconde réalité.

[...]

Le cinéma et la musique sont en ce sens des arts directs, car ils n'ont pas besoin d'un langage intermédiaire. C'est là une propriété déterminante qui à la fois rapproche le cinéma de la musique et l'éloigne de la littérature, où tout est exprimé par la langue, c'est à dire par un système de signes, de hiéroglyphes. Une œuvre littéraire ne peut être perçue qu'à travers des symboles, des concepts, en l'occurrence les mots ; alors que le cinéma, comme la musique, nous offre de percevoir l'œuvre d'art directement par les sens.

[...]

L'écrivain commence par concevoir une image du monde, qu'il transcrit ensuite sur papier avec des mots. La pellicule du film enregistre d'abord mécaniquement les traits du monde entrés dans le champ de la caméra, d'où est construite ensuite une image du tout.

La réalisation au cinéma est littéralement la capacité de séparer la lumière d'avec les ténèbres et la terre ferme d'avec les eaux.

[...]

Je souligne encore une fois que le cinéma, comme la musique, est un art qui opère avec la réalité. C'est pourquoi je m'oppose tant aux tentatives des structuralistes à vouloir analyser le plan comme un signe d'autre chose, comme un bilan sémantique. Il ne s'agirait plus, dès lors, que de transposer formellement, et sans aucun sens critique, les mêmes méthodes d'analyse d'un phénomène sur un autre. Or, prenons une phrase musicale, elle n'est ni partielle, ni idéologique. De même, un plan de film est un fragment de réalité dépourvu d'idéologie. Seul le film pris dans son ensemble peut éventuellement rendre une version idéologique

de la réalité. Le mot quant à lui, est déjà en lui-même une idée, un concept, une certaine abstraction. Un mot ne peut être un son vide.

[...]

Un texte est toujours perçu de manière sélective par le lecteur qui le passe au filtre de son imagination. Un livre lu par des milliers d'individus donne des milliers de livres différents.

[...]

L'écrivain, comme dans le ventre d'un cheval de Troie, fait ainsi son chemin jusqu'à l'âme de son lecteur. Il y a ici une caractéristique qui inspire une collaboration entre le lecteur et l'auteur. C'est aussi pourquoi il est beaucoup plus difficile de lire un livre que de voir un film, dont la perception est généralement passive, comme on dit : "Le projectionniste projette, le spectateur regarde..."

Y-a t-il au cinéma une liberté de choix pour le spectateur ? Chaque plan, chaque scène, chaque séquence, ne sont pas seulement la description d'une action, d'un paysage ou d'un visage ; mais littéralement ils les fixent. Le cinéma en ce sens, impose des normes esthétiques et désigne le concret sans équivoque, ce contre quoi s'élève souvent l'expérience personnelle du spectateur.

En guise de comparaison, voyons ce qui se passe avec la peinture. Il existe toujours là une distance entre la toile et le public, une distance comme tracée à l'avance, et qui crée une sorte de déférence à l'égard de ce qui est représenté. Celui qui regarde prend ainsi pleinement conscience que ce qu'il a devant les yeux est une image, qu'il la comprenne ou non, de la réalité. Il ne viendrait à l'idée de personne d'identifier la toile à la vie réelle, mais on parle bien sûr de ressemblance ou non, d'une toile avec la réalité. Tandis qu'au cinéma, le spectateur ne peut tout simplement pas se défaire de l'impression que ce qu'il voit sur la toile de l'écran est le concret, le factuel. D'où la tendance du public à juger le film selon des critères de la vie réelle, et à substituer aux principes sur lesquels l'auteur a construit son film, ceux de son expérience quotidienne.

C'est la source d'un certain nombre de paradoxes dans la manière dont le public perçoit un film.

[...]

N'est-il pas troublant de penser que même le génial 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, mais 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.

[...]

Je ne peux pas imaginer ma vie libre au point de faire tout ce dont j'ai envie. Je suis obligé, à chaque étape, de réaliser le plus important et le plus nécessaire. Le seul moyen pour communiquer avec le public est de rester soi-même et de ne pas tenir compte des quatre-vingt pour cent de spectateurs qui ont décidé, en vertu de quelque raison, que nous avons à les divertir. Mais en même temps, nous avons tellement cessé de respecter ces quatre-vingt pour cent de spectateurs que nous sommes prêts à les divertir, car le financement de notre prochain film en dépend...
Triste tableau !

[...]

Car le cinéma, avec ses moyens d'impact sur le public, est capable de démoraliser et de désarmer spirituellement le spectateur beaucoup plus vite et plus facilement que les arts traditionnels antérieurs. Il est vrai que de réarmer l'Homme spirituellement, et de l'orienter vers le Bien, a toujours été une tâche difficile.

L'objectif du réalisateur est de recréer la vie : son mouvement, ses contradictions, ses tendances, ses conflits. Et son devoir est de révéler la moindre goutte de vérité qu'il découvre, même si cela peut déplaire à certains.

[...]

Dostoïevski écrit : *“Ils affirment que la création artistique doit refléter la vie et ainsi de suite... C'est absurde ! L'écrivain, le poète, crée lui-même la vie et une vie telle qu'elle n'a jamais existé avant lui...”* L'idée de l'artiste sourd des profondeurs les plus secrètes de son “moi”. Elle ne peut être dictée par des considérations extérieures, être indépendante de sa psyché ou de sa conscience. Elle est le résultat de son entier rapport à la vie. Sinon, cette idée est condamnée d'emblée à être artistiquement vide et stérile. Bien sûr, il est toujours possible de faire du cinéma ou de la littérature en tant que professionnel, non comme un artiste, et d'être alors l'exécutant des idées d'un autre.

[...]

Parce que sa production exige des investissements financiers très importants, le cinéma est contraint d'avoir une agressivité sans précédent pour retirer de ses films, un maximum de bénéfices.

[...]

L'artiste tend à perturber la stabilité d'une société au nom de l'élan vers l'idéal. La société aspire à la stabilité, l'artiste à l'infini. L'artiste est concerné par la vérité absolue. C'est pourquoi il regarde en avant, et voit certaines choses avant les autres.

[...]

Si dans *Le Miroir*, j'avais trouvé intéressant de monter à la suite les uns des autres, des documentaires, des rêves, la réalité, des espoirs, des suppositions, des souvenirs, toute une quantité d'évènements qui mettraient le héros en présence des problèmes pressants de l'existence, dans *Stalker*, je ne voulais pas de rupture de temps entre les plans. Le temps et son écoulement devait se révéler et exister à l'intérieur même du plan et le montage des plans marquer le progrès de l'action, rien de plus, sans déviation du temps et sans remplir aucune fonction de sélection ou d'organisation dramatique de matériau. Tout devait apparaître comme si le film n'avait été tourné qu'en un seul plan.

[...]

Quel est donc le thème central de *Stalker* ? D'une manière générale, c'est celui de la dignité de l'Homme et de l'homme qui souffre de son manque de dignité.

[...]

J'ai ressenti dans *Stalker*, peut-être pour la première fois, la nécessité de désigner avec précision et sans équivoque la valeur positive et centrale qui fait vivre l'Homme.

Dans ***Solaris***, il s'agissait de gens perdus dans le cosmos et qui étaient obligés bon gré mal gré, de gravir les degrés de la connaissance. Cette quête éternelle, imposée comme de l'extérieur à l'Homme, est dramatique en elle-même, une source permanente d'inquiétudes, de privations, de souffrance et de désillusion, car la vérité finale est toujours hors d'atteinte. De plus, l'Homme a été doué d'une conscience, ce qui signifie qu'il souffre quand ses actes enfreignent les lois morales, et en ce sens, l'existence de la conscience est quelque chose de tragique. La désespérance accablait les héros de *Solaris* tout au long de leur quête, et la solution que nous leur propositions était assez illusoire : elle tenait en un rêve, celui de prendre conscience de leurs propres racines, celles qui lient à jamais l'Homme à la Terre qui l'a engendré. Mais ces liens étaient déjà devenus pour eux irréels.

[...]



Dans *Stalker*, l'écrivain médite sur l'ennui de vivre dans un monde régi par des lois immuables, où même le hasard est le résultat de quelque loi restée encore inaccessible à notre entendement.

[...]

J'éprouvais dans ce film le besoin de cerner cette chose essentiellement humaine qui ne peut se dissoudre, ni être détruite, qui est en chaque Homme comme un cristal, et qui fait toute sa valeur. Car malgré l'échec apparent de leur expédition dans la Zone, chacun des personnages acquiert en lui quelque chose d'incalculable : la foi. La perception en eux-mêmes de ce qui est le plus important. Ce plus important qui vit en chaque humain.

Le fantastique n'est donc nullement ce qui m'a le plus intéressé dans *Stalker* ou dans *Solaris*. Il est d'ailleurs malheureusement resté encore trop d'éléments de science-fiction dans *Solaris*, qui ont détourné l'attention du principal.

[...]

Dans *Stalker*, il n'y a que la situation de départ qui puisse être qualifiée de fantastique, car cela permettait de désigner avec plus de relief le conflit moral central du film. Mais sinon, ce qui arrive aux personnages ne relève en rien du fantastique. Le film a été conçu pour que le spectateur ait l'impression que tout se passe aujourd'hui et que la Zone se trouve à côté de lui.

On m'a souvent demandé ce que signifiait la Zone, ce qu'elle symbolisait et on m'avancait les suppositions les plus invraisemblables. Je deviens fou de rage et de désespoir quand j'entends ce genre de question. La Zone ne symbolise rien, pas plus d'ailleurs que quoi que ce soit dans mes films. La Zone, c'est la Zone. La Zone, c'est la vie. Et l'Homme qui passe à travers se brise ou tient bon. Tout dépend du sentiment qu'il a de sa propre dignité et de sa capacité à discerner l'essentiel de ce qui ne l'est pas.

Je vois comme ma tâche particulière de stimuler la réflexion sur ce qu'il y a d'éternel et de spécifiquement humain, qui vit dans l'âme de chacun, mais que l'Homme ignore le plus souvent, bien qu'il ait là son destin entre les mains : il poursuit à la place des chimères. En fin de compte pourtant, tout s'épure jusqu'à ce simple élément, le seul sur lequel l'Homme puisse compter dans son existence : *la capacité d'aimer*. Cet élément peut se développer à l'intérieur de l'âme de chacun, jusqu'à devenir le principe directeur capable de donner un sens à la vie. Mon devoir est de faire en sorte que celui qui voit mes films ressente le besoin d'aimer, de donner son amour, et qu'il perçoive l'appel de la beauté.

Après Nostalghia



Voilà donc achevé le premier film que j'ai réalisé en dehors de mon pays. J'avais obtenu pour cela une autorisation officielle de la Direction du cinéma soviétique, ce qui à l'époque ne m'avait pas surpris, mais qui avait irrité les autorités supérieures. La suite des événements devait néanmoins démontrer, une fois de plus, que mes intentions et mes films continuaient à être foncièrement étrangers à la direction du cinéma de mon pays.

J'ai voulu faire un film sur la nostalgie russe, cet état d'âme si particulier qui s'empare de nous lorsque nous nous retrouvons loin de notre pays. J'ai voulu raconter l'attachement fatidique qu'ont les Russes pour leurs racines, leur passé, leur culture, pour les lieux qui les ont vu naître, leurs parents proches et leurs amis. Un attachement qu'ils gardent toute leur vie, quels que soient les horizons où le destin les entraîne. Les Russes s'adaptent difficilement aux nouveaux modes de vie, aux nouvelles mentalités. Leur lourdeur et leur incapacité à s'assimiler sont dramatiques. Toute l'histoire de l'émigration russe en témoigne. Comme on dit en Occident : "Les Russes font de mauvais émigrés." Mais comment pouvais-je supposer en tournant *Nostalghia*, que cette mélancolie étouffante et inextricable, qui couvre tout l'écran dans mon film, allait aussi être mon lot ?... Comment aurais-je pu imaginer que j'allais à mon tour souffrir jusqu'à la fin de mes jours de cette grave maladie ?...

Bien que localisé en Italie, j'ai tourné un film russe sous tous ses aspects moraux et émotionnels. L'histoire est celle d'un Russe qui se trouve en Italie pour un long voyage d'étude et de ses impressions sur le pays.

[...]

Mon sujet est l'histoire d'un homme russe complètement déboussolé, tant par le torrent d'impressions qui s'abattent sur lui que par son incapacité tragique à les partager avec ceux qui lui sont le plus proches, qui n'ont pas eu comme lui, l'autorisation de partir, et à ne pas pouvoir inclure sa

nouvelle expérience à un passé auquel il est relié comme par un cordon ombilical.

[...]

Je voue une admiration éperdue à ces peintres japonais du Moyen-âge, qui peignaient à la cour d'un seigneur jusqu'à y être reconnus, et qui, une fois au sommet de leur gloire, s'en allaient secrètement, changeant de nom, et se remettaient à travailler ailleurs dans un autre style. On rapporte que certains d'entre eux réussirent à vivre ainsi cinq vies totalement différentes ! Voilà la liberté !

[...]

Quand j'ai visionné les rushes [de *Nostalghia*] pour la première fois, je fus frappé de voir combien l'ensemble avait pris un aspect sombre. Tout le matériel filmé était imprégné par cette même humeur, ce même état d'âme. Tel pourtant n'avait pas été spécialement mon objectif. Mais ce qui était pour moi très symptomatique et unique dans le phénomène, était que la caméra avait saisi sur la pellicule, indépendamment de mes intentions, tout l'état d'esprit intérieur qui avait été le mien durant le tournage : l'épuisement causé par une séparation forcée avec ma famille, par de nouvelles habitudes de vie et de conditions de travail, et par l'emploi d'une langue étrangère. J'étais à la fois étonné et ravi, car le résultat imprimé sur la pellicule, que je découvrais dans l'obscurité de la salle de projection, confirmait pour la première fois mon pressentiment sur les possibilités et même la vocation de l'art cinématographique. Celle de devenir un moule de l'âme humaine, de pouvoir reproduire une expérience humaine dans ce qu'elle a d'unique. Et ce n'était plus là le fruit de quelque raisonnement, mais la pure réalité qui se présentait devant nos yeux avec la force de l'évidence.

Dans ce film, le mouvement extérieur, l'enchaînement des événements, l'intrigue ne m'intéressaient pas. Et j'en éprouve d'ailleurs de moins en moins le besoin dans chaque nouveau film. C'est avant tout l'univers intérieur de l'Homme qui m'intéresse.

[...]

Il est sans doute superflu de rappeler que, depuis le début, ma conception du cinéma n'a jamais eu le moindre rapport avec le film d'aventures à l'américaine. Je suis opposé à un montage fondé sur l'attraction. De *L'Enfance d'Ivan* jusqu'à *Stalker*, j'ai essayé de plus en plus d'éviter l'agitation extérieure en concentrant l'action à l'intérieur des trois unités classiques. De ce point de vue, la structure d'*Andreï Roublev* me paraît aujourd'hui trop décousue et incohérente.

J'ai voulu en fin de compte libérer le scénario de *Nostalghia* de tout superflu ou accessoire, qui aurait pu me gêner dans la poursuite de mon but prioritaire : celui de reproduire l'état d'un homme en profond

désaccord avec le monde et avec lui-même, incapable de trouver un équilibre entre la réalité et son désir d'harmonie. Soit un homme qui souffrait de la nostalgie due à l'éloignement de la maison natale, mais aussi de la nostalgie plus globale d'une plénitude d'existence. Je suis resté longtemps insatisfait de ce scénario jusqu'au jour où il a évolué vers une sorte de tout métaphysique.

[...]

Tous mes films, d'une façon ou d'une autre, répètent que les hommes ne sont pas seuls et abandonnés dans un univers vide, mais qu'ils sont reliés à d'innombrables liens au passé et à l'avenir, et que chaque individu noue par son destin un lien avec le destin humain en général. *Cet espoir que chaque vie et que chaque acte ait un sens, augmente de façon incalculable la responsabilité de l'individu à l'égard du cours général de la vie.*

Dans un monde où la menace d'une guerre capable d'anéantir l'humanité est réelle, où les fléaux sociaux nous frappent par leur ampleur, où les souffrances humaines sont si hurlantes, la voie doit nécessairement être trouvée qui mènera les hommes les uns vers les autres. Tel est le devoir sacré de l'humanité devant son propre avenir, tel est aussi le devoir de chaque individu.



[...]

Ce sentiment de lancinante mélancolie qui m'épuisait, loin de ma maison et des miens et qui remplissait chaque instant de ma vie. C'est cette impression de dépendance obsédante à l'égard de son passé, comme une infirmité de plus en plus dure à supporter, qui porte le nom de ***nostalghia***...

[...]

La poétique d'un auteur qui émerge de l'expérience qu'il a de la réalité, est capable de s'élever au-dessus d'elle, de l'interroger ou même d'entrer en âpre conflit avec elle.

Et, ce qui est important et paradoxal, pas seulement avec la réalité extérieure, mais aussi avec celle qui est en lui. Dostoïevski découvrait au fond de lui-même des abîmes béants, qui lui renvoyaient autant d'images de saints que de monstres, mais sans qu'aucune fut vraiment la sienne. Chacun des personnages de ses romans était une somme de ses impressions et de ses réflexions. Pourtant aucun ne pouvait prétendre incarner toute sa personnalité.

Dans *Nostalghia*, je voulais poursuivre mon thème de l'homme "faible", celui qui n'est pas un lutteur par ses signes extérieurs, mais que je vois comme le vainqueur de cette vie.

[...]

Il n'y a jamais eu de héros dans mes films, mais des personnages dont la force était la conviction spirituelle et qui prenaient sur eux la responsabilité des autres. De tels personnages sont comme des enfants avec une gravité d'adultes, doués d'une attitude irréaliste et désintéressée du point de vue du sens commun.

Le moine Roublev avait ainsi sur le monde le regard d'un enfant vulnérable, qui confessait l'amour, la bonté et la non-violence. Témoin ensuite des violences les plus horribles qui semblaient comme dominer le monde, il retrouvait néanmoins, après avoir vécu une sombre déception, la valeur unique, mais cette fois redécouverte par lui-même, de cette bonté humaine, de l'amour humble et spontané que les hommes peuvent se donner les uns aux autres.

[...]

Rien n'est plus important que la conscience éveillée de l'homme, celle qui l'empêche de dormir tranquille ou de se contenter d'arracher son bout de gras à la vie. Cet état d'âme est traditionnellement celui du meilleur de l'intelligentsia russe : une conscience morale, toujours insatisfaite, compatissante envers les pauvres et qui cherche avec ferveur la foi, l'idéal et le bien.

[...]

En un mot, ce qui m'attire est cette énergie de l'honneur qui s'élève contre la routine matérialiste. C'est là que je puise de plus en plus d'idées pour mes films à venir.

[...]

Alors que je commence mon prochain film [*Le Sacrifice*], je ne veux dire qu'une seule chose : je vais m'efforcer d'aller encore plus loin vers la sincérité et la force de persuasion du plan, en m'appuyant sur les impressions immédiates que me donnera la nature et ceux de ses signes où le temps aura laissé la trace de son passage. *Le naturalisme est la force d'existence de la nature au cinéma.*

Plus cette nature se présente dans le plan de manière naturaliste, plus nous nous confions à elle, et plus est noble son image. *La qualité spirituelle de la nature apparaît au cinéma au travers de sa vraisemblance naturaliste.*

Ces derniers temps, j'ai souvent pris la parole devant des spectateurs, et j'ai remarqué que, lorsque j'affirmais ne pas recourir dans mes films à des symboles ou à des métaphores, l'auditoire m'exprimait chaque fois sa plus parfaite incrédulité. On me demande par exemple, avec obstination, ce que représente la pluie dans mes films, ou encore le vent, le feu, l'eau... De telles questions me gênent toujours.

[...]

Bien sûr, on ne peut voir dans la pluie que du mauvais temps. Mais personnellement, je l'utilise pour créer un milieu esthétique particulier ou tremper l'action du film. Cela ne signifie pour autant nullement que la nature dans mes films soit appelée à symboliser autre chose !

[...]

Il semble que le spectateur ait perdu la capacité de simplement s'abandonner émotionnellement à une impression esthétique directe, pour se reprendre aussitôt, et se censurer avec des questions comme : quoi ? Pourquoi ? À quelle fin ?... Je ne cherche pas à faire des coquetteries ni à dissimuler au public quelque intention secrète. Je crée cet univers dans les signes qui me paraissent les plus exacts et les plus expressifs pour désigner le sens insaisissable de notre existence.

Un exemple tiré de l'œuvre de Bergman pourrait peut-être aider à comprendre. Dans *La Source*, le plan de la jeune fille qui meurt, après avoir été monstrueusement violée, m'a toujours beaucoup impressionné : un soleil printanier traverse les branches... à travers elles, nous distinguons son visage... mourante, ou déjà morte, mais qui semble ne plus ressentir la douleur... notre pressentiment est en suspens, comme une note solitaire... tout paraît clair, mais il reste une insuffisance. Il manque quelque chose... et il se met à neiger, cette neige unique de printemps... c'est ce petit rien qui manquait, qui élève nos émotions jusqu'à une certaine perfection... nous retenons un cri, nous respirons à peine... les flocons s'accrochent à ses cils, et restent là...le temps scelle sa trace dans le plan. Comment alors s'interroger sur la signification de cette neige, quand c'est elle, dans la durée et le rythme du plan, qui a mené notre perception émotionnelle jusqu'à son point culminant ? C'est impossible !

L'auteur a tout simplement trouvé ce plan pour traduire avec fidélité ce qui s'était passé. En aucun cas il ne faut confondre volonté artistique et idéologie, sans quoi nous nous privons de nos moyens de percevoir l'art de manière spontanée, de tout notre être...



Je concède néanmoins que le plan de fin de ***Nostalghia***, celui où je place **la maison russe entre les murs de la cathédrale italienne**, est en partie métaphorique. Cette image construite a quelque chose de trop littéraire. Elle est comme la maquette de l'état à l'intérieur du héros, son dédoublement, qui ne lui permet plus désormais de vivre comme il le faisait.

[...]

On peut m'accuser ici d'inconséquence. Mais l'artiste élabore des principes pour finalement les transgresser. Et il est peu probable que beaucoup d'œuvres d'art incarnent exactement la doctrine esthétique que confesse leur auteur. En règle générale, une œuvre d'art développe une relation très complexe avec la conception purement théorique de son auteur et ne s'y laisse jamais épuiser complètement. C'est que la texture artistique est toujours plus riche que tout ce qui peut se réduire à un schéma théorique. Et maintenant que j'achève ce livre, je me pose aussi la question de savoir si mes propres principes ne sont pas devenus un cadre trop contraignant...

Voilà donc *Nostalghia* derrière moi. Comment aurais-je pu imaginer, en commençant son tournage, qu'une nostalgie véritable, une nostalgie qui m'est propre, allait bientôt s'emparer de mon âme et ne plus la quitter ?

« *Le Sacrifice* »



L'idée de réaliser *Le Sacrifice* est née bien avant que je ne commence à concevoir *Nostalghia*. Mes premières ébauches, mes premières notes et lignes incohérentes, remontent à l'époque où je vivais encore en Union soviétique. Le film devait avoir pour sujet le destin d'Alexandre, un homme frappé d'une maladie incurable, mais qui guérissait grâce à une nuit qu'il passait au lit avec une sorcière. Depuis ces temps lointains et surtout au cours de la pénible phase d'élaboration du scénario, je n'ai cessé d'être préoccupé par l'idée de l'équilibre, du don de soi, du sacrifice, par le yin et le yang de l'amour et de l'individu. Tout cela était devenu une partie intégrante de mon être, et le projet se renforça, se concrétisa encore plus en Occident par l'acquisition d'une nouvelle expérience, sans que mes convictions n'en changent pour autant : elles n'en sont devenues que plus profondes et plus solides.

[...]

Si j'ai été attiré par ce thème de l'harmonie impossible sans le sacrifice, c'est à cause de la double dépendance ou de la réciprocité de l'amour. Pourquoi personne ne veut-il comprendre que l'amour ne peut-être que réciproque ?

[...]

Aimer sans tout donner n'est pas aimer. L'amour est alors estropié.

[...]

Plus je voyais clairement le sceau du matérialisme apposé sur la face de notre planète (autant à l'Ouest qu'à l'Est), plus j'étais confronté à la souffrance des Hommes, plus je rencontrais de gens accablés de psychoses, témoignant de leur incapacité à comprendre pourquoi la vie avait perdu pour eux tout charme et toute valeur, ou pourquoi ils s'y ressentaient tellement à l'étroit, et plus devenait en moi irrépressible le désir de considérer ce film comme mon œuvre principale.

L'Homme moderne se trouve à la croisée de deux chemins. Il a un dilemme à résoudre : soit continuer son existence de consommateur aveugle, soumis aux progrès impitoyables des technologies nouvelles et de l'accumulation des biens matériels, soit trouver la voie vers une responsabilité spirituelle, qui pourrait bien s'avérer à la fin une réalité salvatrice non seulement pour lui-même, mais pour la société entière.

[...]

Le Sacrifice poursuit dans ses grandes lignes le courant de mes films antérieurs. Mais j'ai cette fois essayé de porter l'accent poétique sur la dramaturgie proprement dite. La construction de mes derniers films pouvait être considérée, en un certain sens, comme impressionniste : toutes les scènes, à quelques exceptions près, étaient tirées de la vie ordinaire et, comme telles, pleinement ressenties par le spectateur. En élaborant *Le Sacrifice*, je ne me suis plus limité à travailler chaque scène d'après ma propre expérience et les lois de la dramaturgie : j'ai essayé de construire tout le film dans un sens poétique, en unissant toutes les scènes entre elles. J'y avais attaché beaucoup moins d'importance dans mes autres films. Voilà pourquoi la structure générale du *Sacrifice* est devenue sensiblement plus complexe et a pris la forme d'une parabole poétique.

[...]

La forme métaphorique du *Sacrifice* correspond aux actes du héros et ne nécessite aucune explication supplémentaire. Je me doutais bien que le film recevrait de nombreuses interprétations. Mais je n'ai fait aucun effort conscient pour laisser entrevoir certaines déductions, solutions ou conclusions, préférant abandonner le soin de celles-ci au spectateur. D'ailleurs je suis tout à fait d'accord avec n'importe laquelle des interprétations faites par les spectateurs. C'est que le film est spécialement conçu pour être analysé de différente manière. Il me semble que le spectateur est capable d'interpréter par lui-même chacune des scènes du film et de trouver des solutions personnelles à leurs enchaînements et à leurs contradictions.

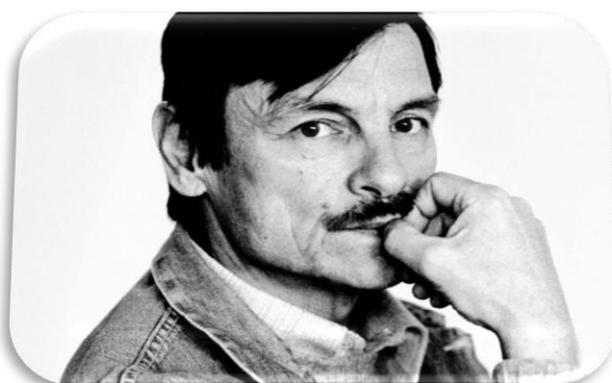
[...]

La plupart des producteurs d'aujourd'hui sont loin, hélas, de promouvoir le cinéma d'auteur. C'est qu'il ne voit pas dans le cinéma un art, mais un moyen de gagner de l'argent et ont transformé la pellicule de cellulöid en une marchandise ordinaire. En ce sens, *Le Sacrifice*, en plus de tout le reste, est un refus complet de tout ce qui préoccupe aujourd'hui le cinéma commercial.

Mon film ne prétend pas soutenir ou renverser tel ou tel phénomène particulier de la pensée contemporaine, ni même attaquer un mode de vie. Mon but principal a été de poser, dans toute leur nudité, les questions fondamentales à notre vie sur terre, et de convier le spectateur à retrouver les sources enfouies et tarées de notre existence. Les films, les images visuelles, ne sont pas moins capables de le faire que les mots, surtout à une époque où ceux-ci ont perdu leur sens magique et incantatoire, où le langage pour Alexandre [personnage principal du film] n'est plus qu'un simple bavardage vide de toute signification. Nous étouffons sous un trop-plein d'informations et, en même temps, les messages essentiels, capables de transformer notre vie, n'atteignent plus notre conscience. Notre monde est scindé en deux : le bien et le mal, la spiritualité et le pragmatisme. Notre univers humain est construit et modelé selon les lois matérielles, car l'Homme a forgé sa société à l'image de la matière inerte, il s'est appliqué toutes les lois de la nature inanimée et c'est pour cela qu'il ne croit pas à l'esprit, qu'il refuse Dieu et qu'il ne se nourrit que de pain.

[...]

L'être humain a-t-il un espoir de survie malgré les symptômes évidents du silence apocalyptique qui fond sur lui ? On peut trouver une réponse à cette question dans l'antique légende de la patience de l'arbre sec, celle-là même que j'ai prise comme axe de mon film, le plus important à mes yeux de toute ma carrière. *Un moine, pas après pas, seau après seau, avait arrosé un arbre desséché sur le sommet d'une colline, sans jamais douter de la nécessité de ce qu'il accomplissait, ni perdre un seul instant confiance en la vertu miraculeuse de sa foi dans le créateur. Et c'est pourquoi il avait connu le miracle : un beau matin, les branches s'étaient couvertes de feuilles, l'arbre avait retrouvé la vie. Mais cela, est-ce un miracle ? Non, c'est la vérité.*



Conclusion

Ce livre a été élaboré au fil de longues années. C'est la raison pour laquelle j'éprouve ici le besoin d'en faire une sorte de bilan, avec le regard qui est aujourd'hui le mien.

[...]

Il m'apparaît actuellement beaucoup plus important plutôt que de l'art en général ou de la prédestination du cinéma en particulier, de réfléchir sur la vie en tant que telle... Aussi ai-je décidé, à la fin de ce livre, d'exposer brièvement ma pensée sur les problèmes de notre temps, dans leur aspect le plus fondamental, porteur d'un caractère en quelque sorte intemporel et lié au sens même de notre existence.

[...]

Pour définir ma propre tâche en tant qu'artiste, mais avant tout en tant qu'Homme, il a fallu que je m'interroge moi-même sur l'état de notre civilisation considérée dans son ensemble, sur la responsabilité personnelle de chaque être humain et sur sa participation au processus historique.

Il me semble que notre époque achève et épuise une étape de l'histoire, qui aura été marquée par de "grands inquisiteurs", des meneurs d'hommes ou certaines fortes personnalités, qui ont tous été animés par l'idée de transformer la société afin de la rendre plus "juste" et plus rationnelle. Tous ont cherché à se rendre maître de la conscience des masses en imposant de nouvelles idéologies ou des idées sociales nouvelles, qui appelaient au renouvellement de l'organisation de la vie au nom du bonheur de la majorité du peuple. Dostoïevski nous avait déjà mis en garde contre ces "grands inquisiteurs", qui prétendent prendre sur eux le "bonheur de tous".

[...]

Toute l'histoire de la civilisation, tout son processus historique, montrent qu'au nom du salut du monde et de l'amélioration de la condition humaine, les Hommes n'ont cessé de se voir proposer une direction toujours "plus juste", toujours plus "certaine", mûrie dans les cervelles d'idéologues ou de politiciens.

[...]

Dès le moment où nous confions à d'autres le soin de résoudre nos propres problèmes, le fossé qui sépare le processus matériel du processus spirituel ne cesse de s'élargir. Nous vivons dans un monde d'idées que d'autres ont élaboré à notre intention et où nous n'avons le choix qu'entre nous développer selon leurs normes, ou nous en écarter et entrer en conflit avec elles d'une manière toujours plus désespérée. Situation aussi aberrante que terrible !

Je crois que la seule voie possible, pour surmonter ce conflit entre l'individuel et le collectif, est de retrouver à un équilibre entre le spirituel et le matériel. Que signifie par exemple : “*se sacrifier pour la cause commune*” ? N'est-ce pas l'expression même du tragique conflit qui existe entre la personne et la société ? Si l'Homme n'est pas intimement convaincu de la part de responsabilité qu'il a lui-même dans l'avenir de la société, s'il ne ressent que le “droit” de disposer des autres, de diriger leurs destins de l'extérieur et de leur imposer sa vision de leur rôle dans le développement social, alors les désaccords entre les individus et la société ne peuvent que prendre un caractère de plus en plus fondamental. Le libre arbitre est la garantie de notre capacité à évaluer les phénomènes sociaux, ainsi que notre propre situation au milieu des autres et de pouvoir faire un libre choix entre le bien et le mal.

Tout contre le problème de la liberté, surgit en effet celui de la conscience morale. Si tous les concepts élaborés par la conscience collective sont bien le produit de l'évolution, celui de la conscience morale n'a par contre rien à voir avec le processus historique. Le concept de conscience morale et le sentiment que nous en possédons, est quelque chose d'immanent, de spécifique *a priori* à l'Homme, qui vient comme ébranler les assises de la société mal fondée qui est aujourd'hui la nôtre. La conscience morale empêche la stabilisation de cette société et va parfois à l'encontre des intérêts de l'espèce, voire de sa survie.

[...]

La conséquence fatale en est que nous sommes devenus incapables de maîtriser ces conquêtes et de les utiliser pour notre propre bien. Nous avons créé une civilisation qui menace d'anéantir l'humanité.

Devant une catastrophe aussi globale, la seule question qui me semble importante, au plan théorique, est celle de la responsabilité personnelle de l'Homme, de sa disposition au sacrifice spirituel. La capacité au sacrifice dont je parle et qui doit devenir la forme organique et naturelle d'existence de tout Homme doué de quelque qualité spirituelle, ne peut être perçue comme une fatalité malheureuse, ni comme une punition qui serait imposée par on ne sait qui. Je veux parler de l'esprit de sacrifice, de l'essence même du service envers le prochain, reconnu comme unique forme possible d'existence et assumé librement par l'Homme au nom de l'amour.

[...]

Libérer l'énergie de la spiritualité humaine ne peut être que le fruit d'un énorme travail intérieur, que l'individu seul doit décider d'entreprendre.

[...]

Je suis persuadé que nous nous retrouvons actuellement au bord de l'anéantissement de notre civilisation, justement parce que nous ne

tenons aucun compte de l'aspect spirituel du processus historique. Nous ne voulons pas nous avouer que nombre des malheurs qui frappent l'humanité proviennent de ce que nous sommes devenus impardonnablement et désespérément matérialistes.

En nous posant comme partisans de la science et pour rendre encore plus convaincantes nos intentions prétendument scientifiques, nous scindons en deux à l'horizontale le processus un et indivisible du développement de l'Homme et, après avoir mis à nu l'un de ses ressorts, le plus visible, nous le déclarons la cause unique de toutes choses et essayons avec lui d'expliquer les erreurs du passé et de construire notre avenir ! Mais peut-être que le sens de ces échecs est à chercher dans la patience de l'Histoire, qui attend que l'Homme fasse le choix véritable qui ne l'enfermera plus dans une impasse et à la suite duquel elle n'aura plus à effacer de ses rouleaux chacune des nouvelles tentatives humaines dans l'attente perpétuelle d'une suivante couronnée peut-être enfin de succès... De ce point de vue on ne peut que souscrire à l'opinion largement répandue selon laquelle l'histoire n'apprend jamais rien à personne et que l'humanité ne tient pas compte de l'expérience historique. En bref, si une civilisation est détruite, c'est qu'elle était dans l'erreur. Et si l'Homme est obligé de recommencer son chemin, cela signifie que tout son parcours antérieur n'était pas celui de son perfectionnement spirituel. Compris sous cet angle, l'art est l'image du processus abouti, l'imitation de la possession de la vérité absolue, même si ce n'est qu'au sens figuré, mais qui se passe du long et peut-être infini cheminement de l'histoire.

Comme on aimerait pouvoir parfois se reposer et croire, se donner, s'offrir complètement à une toute autre conception de la vie, à quelque chose comme les Védas par exemple. L'Orient était plus proche de la vérité que l'Occident. Mais la civilisation occidentale a englouti l'Orient avec ses prétentions matérielles.

Comparez la musique orientale et la musique occidentale. L'Occident s'écrie : *“Me voilà ! Regardez-moi ! Écoutez comme je souffre, comme j'aime ! Comme je suis malheureux, comme je suis heureux ! Je ! Moi ! Mon ! Mien !”* L'Orient quant à lui, ne souffle mot sur lui-même, totalement ouvert à Dieu, à la Nature, au Temps. Se retrouver en tout ! Tout découvrir en soi ! La musique taoïste. La Chine, six cents ans avant le Christ.

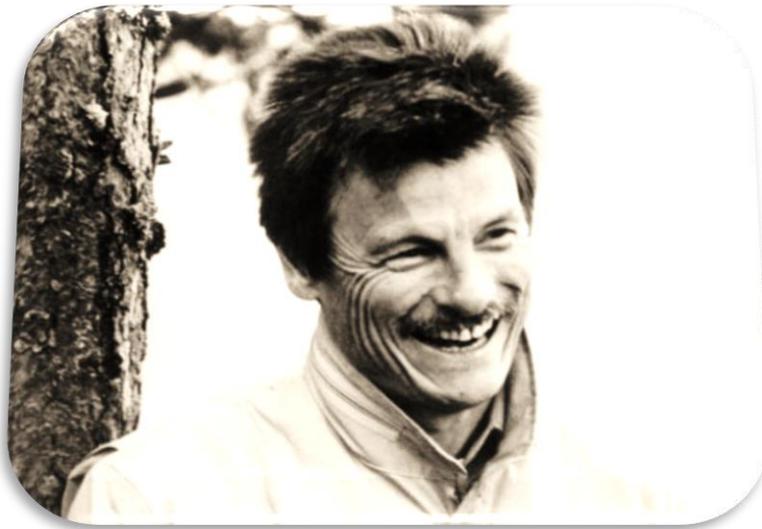
[...]

Le fond du problème est que nous vivons dans le monde que nous imaginons, dans le monde que nous créons et que nous dépendons de ses défauts, quand nous pourrions dépendre de ses qualités...

En dernière confidence : l'humanité n'a jamais rien créé de désintéressé, si ce n'est l'image artistique. Et peut-être que toute l'activité humaine trouve son sens dans la création d'œuvres d'art, dans l'acte créateur absurde et gratuit.

[...]

Je voudrais enfin pour clore ce livre, dévoiler un espoir caché. J'aimerais que tous ceux qui auront été convaincus par ces pages, même si ce n'est qu'en partie et à qui je n'ai rien dissimulé, soient devenus maintenant pour moi comme des alliés, des âmes sœurs.



La filmographie d'Andreï Tarkovski (1932 - 1986)

- *Le rouleau compresseur et le violon, court métrage, 1960, film de diplôme du VGIK, Institut du Cinéma soviétique de Moscou*
- *L'Enfance d'Ivan, 1962, Lion d'Or au festival de Venise*
- *Andreï Roublev, 1966, après d'énormes problèmes avec la censure soviétique, le film est montré hors compétition au festival de Cannes en 1969*
- *Solaris, 1972, Grand Prix Spécial du Jury, Cannes*
- *Le Miroir, 1974,*
- *Stalker, 1979, montré hors compétition à Cannes*
- *Nostalghia, 1983, Grand Prix de la Réalisation Cinématographique à Cannes ex-aequo avec L'Argent de Robert Bresson*

- *Le Sacrifice*, 1986, Grand Prix Spécial du Jury à Cannes

Durant sa maladie, Tarkovski travaillait sur son film à venir Antoine, le premier moine chrétien. Tarkovski est décédé à Paris le 29 décembre 1986 des suites d'un cancer des poumons. Il est enterré au cimetière orthodoxe de Sainte-Geneviève-des-Bois.

Note de Résistance 71 :

Tous les films de ce génie du cinéma sont des œuvres d'art à part entière, nous encourageons nos lecteurs à visionner tous ses films (il n'y a que 7 longs métrages sur une carrière de 24 ans), car ils en valent tous la peine.

Ci-dessous, nous vous donnons notre ordre de préférence bien sûr purement subjectif et simplement à titre indicatif. Sous ce "classement" de l'inclassable, nous vous donnerons peut-être un ordre de visionnage potentiel atténuant tout choc artistique et pour faciliter l'enthousiasme d'en redemander.

Notre ordre de préférence des films de Tarkovski :

- 1- *Nostalghia*
- 2- *Le Miroir*
- 3- *Andreï Roublev*
- 4- *Stalker*
- 5- *L'enfance d'Ivan*
- 6- *Le Sacrifice*
- 7- *Solaris*

Conseils de visionnage :

Tout film de Tarkovski est un gros morceau à avaler tant sur le plan visuel, esthétique, qu'émotionnel dans le message colporté. Ainsi donc, il serait sage de laisser le visionnage d'un film faire son effet dans le temps, sans se précipiter au visionnage d'un autre. Prendre le temps de digérer avant d'en reprendre.

*Aussi, pour maintenir l'enthousiasme intact, suggérerons-nous peut-être de visionner ses films qui ont le plus de linéarité narrative dans leur déroulement comme par exemple, *L'Enfance d'Ivan*, *Andreï Roublev* ou *Solaris*. Tous les films de Tarkovski sont époustouflants dans leur esthétique avec *Stalker*, *Nostalghia*, *Le Miroir* et *Andreï Roublev* se démarquant sans doute en ce domaine par leur puissance visuelle.*

À la question : quel est son film le plus difficile à comprendre ? Nous répondons toujours : Stalker... Et à l'inverse, quel serait son film le plus explicite et facile d'accès ? Nous répondons invariablement : L'Enfance d'Ivan...

Nous terminerons comme nous l'avons commencé avec cet hommage du père de Tarkovski, Arseni, grand poète russe du XX^{ème} siècle, disant à son fils lors de la première du Miroir en 1974 : "Andreï, ce ne sont pas des films que tu fais..." Non, Tarkovski ne faisait pas des films, il forgeait dans le temps scellé, des clefs ouvrant les portes de l'âme humaine, nous permettant au passage d'y jeter un coup d'œil furtif...

Merci Andreï, la spiritualité, l'art, sont éternels. Tu vis éternellement par ton œuvre, par ce temps sculpté sur des bobines de celluloid.



CITATIONS AD HOC & CONNEXES

“La situation de la caméra doit créer la composition et permettre à l'acteur de faire son entrée dans les meilleures conditions. L'emplacement de la caméra, c'est l'accent du langage cinématographique.”

“Ce n'est pas la réalité qui compte dans un film, mais ce que l'imagination peut en faire.”

“La vie est telle une pièce de théâtre mais sans répétitions. Alors chantez, pleurez, dansez, riez et vivez avant que le rideau ne se ferme et que la pièce ne se termine sans applaudissements.”



~ Charlie Chaplin ~



“La caméra, c'est un œil, et une oreille. Cela t'emmène là où on la met. Le théâtre, c'est là où l'on t'emmène.”



~ Orson Welles ~

“Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation.”

“Deux sortes de films : ceux qui emploient les moyens du théâtre (acteurs, mise en scène, etc.) et se servent de la caméra afin de "reproduire" ; ceux qui emploient les moyens du cinématographe et se servent de la caméra afin de "créer”.”



~ Robert Bresson ~



“Faire un film, c'est pour moi planifier une illusion dans le moindre détail. C'est le reflet d'une réalité qui au fur et à mesure que s'écoule ma vie, me paraît elle-même de plus en plus illusoire.”



~ Ingmar Bergman

"À mon avis, pour trouver la réalité, il faut explorer nos propres univers pour y découvrir les détails qui font cette réalité que l'on ressent au fond de soi. Être un artiste signifie rechercher, trouver, et observer ces réalités. Être un artiste signifie ne jamais détourner le regard."



~ Akira Kurosawa ~

