Andreï Roublev de Tarkovski : une hagiographie filmique ?

MÉLANIE KEDROFF

La *Trinité* de Roublev, qui illustre la couverture de nombre d'ouvrages consacrés à l'art russe, est sans nul doute la plus célèbre icône du plus célèbre des iconographes russes. Alors que, depuis 1929, elle était conservée à la galerie Tretiakov à Moscou, l'icône a récemment été offerte, ou plutôt restituée, à la laure de la Trinité-Saint-Serge, puis encastrée dans une iconostase, sur le même plan que les autres icônes, comme un objet du culte parmi d'autres, sans qu'aucun cartel ne la signale[1]. Le conflit engendré par ce geste du président Poutine a fait resurgir le caractère ambivalent de l'icône – à la fois objet du culte, trésor des croyants, et en même temps œuvre d'art,

1. Cette restitution, réclamée par le patriarche Kirill, a été décidée par le président Poutine après des années de discussions et en dépit de l'opposition unanime des historiens d'art et spécialistes, y compris du personnel de la galerie Tretiakov, en raison de l'extrême fragilité de l'icône. Cette restitution a été interprétée comme un geste de remerciement de V. Poutine envers le patriarche pour son soutien à « l'opération militaire spéciale » en Ukraine, ou encore comme la mobilisation d'une icône symbolique dans l'attente d'un miracle à un moment de crise. Après plusieurs déplacements, l'icône a été accueillie à la laure de la Trinité-Saint-Serge le 22 juillet 2024 et a réintégré sa place au sein de l'iconostase de l'église de la Trinité.

Slavica Occitania, Toulouse, 61, 2025, p. 359-387.

trésor de la nation, en tant que symbole fort dans la construction d'une identité nationale.

Le personnage d'Andreï Roublev semble lui aussi combiner ces deux polarités : homme d'Église et homme d'art, vénéré par les croyants pour sa foi et, par tous, pour son pinceau. S'il n'est officiellement canonisé qu'en 1988, pour le millénaire du baptême de la *Rus'*, Andreï Roublev jouit déjà d'une aura de sainteté depuis sa mort vers 1430[2]. Comme pour ses icônes, l'exploitation même de son histoire illustre le conflit entre l'Église et l'intelligentsia. À ce titre, il nous semble intéressant d'étudier le cas du film qu'Andreï Tarkovski lui consacre en 1966[3]. Comment le film se situe-t-il dans son traitement d'Andreï Roublev ?

À première vue, il semble s'inscrire du côté laïque, dans la lignée des films soviétiques consacrés à des saints. En effet, les saints qui ont suscité l'intérêt d'artistes soviétiques ne sont jamais uniquement héros de l'Église, mais sont toujours dotés d'une autre qualité qui les rend importants socialement, et qui justifie qu'on fasse d'eux le sujet de diverses œuvres. Saint Alexandre Nevski, au centre du film d'Eisenstein, est ainsi avant tout un héros patriotique ; Mère Marie Skobtsov, héroïne d'un film des années 1980[4], intéresse le réalisateur Serguеï Kolossov surtout en tant que résistante au nazisme. On ne trouve pas de films consacrés à des saints connus uniquement pour leurs qualités spirituelles ou leurs activités dans l'Église. Malgré leur importance, les vies du saint moine Serge de Radonège ou de saint Séraphin de Sarov n'ont pas été portées à l'écran à l'époque soviétique. Dans ce même esprit, Andreï Roublev intéresse moins Tarkovski en tant que saint de l'Église qu'en tant que héros dans l'histoire de l'art et, partant, dans la construction de l'identité de la nation. Souvent vu

2. Pierre Gonneau, *À l'aube de la Russie moscovite, Serge de Radonège et André Roublev*, Paris, IES, 2007, p. 35.

3. Dans la suite de l'article, nous allons nous référer à la deuxième version du film, considérée par Tarkovski comme la version définitive. Celle-ci dure 186 minutes et est divisée en deux parties, contrairement à la première version du montage, nommé *Strasti po Andreju* [La Passion selon André], qui durait 205 minutes. Nous indiquerons le minutage des scènes évoquées en précisant s'il s'agit de la première ou de la seconde partie du film, disponibles à ce lien : https://www.mosfilm.ru/cinema/films/andrey-rublev/, consulté le 12 décembre 2024.

4. Serguej Kolosov, *Mat' Marija* [Mère Marie], Mosfil'm, 1982.

comme un représentant d'une présumée Renaissance russe[5], il peut également servir à faire briller l'histoire ancienne russe dans un contexte de compétition de l'URSS avec l'Occident. Alexandre Soljenitsyne, qui s'est montré très critique du film, reproche au réalisateur d'avoir choisi une thématique religieuse à une époque qui ne lui permet ni de représenter le moindre geste religieux (pas même un signe de croix), ni de donner à voir « la vie spirituelle du personnage qu'il a choisi et du XV^e^ siècle[6] », qu'il doit substituer par une morale tiède et plate. En définitive, le film, qui ne peut montrer la foi chrétienne nourrie par les épreuves, ne donnerait à voir que les épreuves, les épisodes cruels, sans lumière aucune.

Tout au contraire, d'autres ont trouvé dans le film un message sur « l'invincibilité de la foi ». Ainsi, l'écrivain Alekseï Solonitsyne (le frère de l'acteur ayant incarné Roublev), tout en devant composer avec l'affirmation de Tarkovski selon laquelle le film met en lumière « la place de l'artiste dans la vie de la société », se débrouille pour démontrer que le film donne à voir non pas tant l'artiste que le moine et l'iconographe, non pas tant des valeurs humanistes – qui sont pourtant placées dans la bouche de Roublev – que des vérités chrétiennes, dont le réalisateur aurait eu l'intuition sans même le savoir. Dans un article de 2009, dont le but est de révéler « Le sens caché d'*Andreï Roublev* », il va jusqu'à affirmer que « le message du film […], peut-être inconsciemment, était précisément religieux, orthodoxe[7] ».

Ce film donne donc lieu à des lectures opposées, et il semblerait que le personnage de Roublev puisse être vu tout autant comme un saint inspirant du point de vue spirituel que comme le symbole laïque d'un artiste dans lequel le réalisateur s'est projeté. Sans entrer dans une étude approfondie de la spiritualité de Roublev et de l'aspect philoso-

5. L'assimilation d'Andreï Roublev à une Renaissance russe a été bien étudiée par Natalia Gamalova, qui a relevé cette thèse sous la plume d'auteurs comme Dmitri Likhatchov ou Viatchelav Chestakov, en passant par Lev Poumpianski. Natalia Gamalova, « Étude introductive », in *Modernités Russes*, *Renaissance dans la culture russe : modèle et utopie*, 12, 2011, p. 9-47.

6. A. I. Solženicyn, « Fil'm o Rubleve » [Un film sur Roublev], *Vestnik RXD*, 1984, http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Solgenitsyn.html, consulté le 10 février 2025.

7. Aleksej Solonicyn, « Sokrovennyj smysl "Andreja Rubleva" » [Le sens caché d'*Andreï Roublev*], 2009, https://tarkovskiy.su/texty/analitika/Solonitsyn.html, consulté le 20 septembre 2024.

phique et religieux du film, nous essaierons ici d'apporter quelques éléments de réflexion sur le rapport que ce film entretient avec l'hagiographie comme genre littéraire.

Après avoir donné des pistes pour comprendre à quoi tient l'impression de mysticisme qui plane sur le film, nous nous concentrerons sur l'analyse des éléments qui semblent tenir du genre hagiographique vieux-russe. Mais ces citations, plus ou moins explicites, sont utilisées de manière très libre par Tarkovski, qui n'hésite pas à les croiser avec des références à l'art occidental et à refuser la simplification du réel propre aux *Vies* des saints. Enfin, si l'on décide de rapprocher l'œuvre d'une « hagiographie filmique », une étude du traitement du personnage central nous conduira à parler d'hagiographie « moderne » à plusieurs titres.

Les dessous de l'atmosphère mystique du film

Un arrière-plan qui rend hommage à l'art sacré médiéval…

L'univers esthétique du film accumule les détails qui transportent le spectateur dans une ambiance religieuse médiévale, aussi vague cette expression soit-elle. Cela commence avec la graphie inspirée du slavon d'église qui apparaît sur l'une des affiches du film[8]. Le prologue place d'entrée de jeu le film sous le signe de l'art sacré en rendant hommage à l'architecture religieuse vieux-russe : la scène de vol est filmée en caméra subjective du point de vue d'un Icare russe qui s'élance du haut de l'église de la Protection-de-la-Mère-de-Dieu sur la Nerl, ce qui donne lieu à des plans rapprochés uniques permettant de voir d'un nouvel angle cette fameuse église du XII[e] siècle[9].

On retrouve par ailleurs tout au long du film des motifs visuels qui semblent typiques de l'iconographie médiévale. Robert Bird écrit que « le potentiel cinématographique de l'icône orthodoxe fut une décou-

8. Miron Luk'janov, *Andrej Rublev* [Andreï Roublev], affiche, 1969.

9. L'historien de l'art Saveli Iamchtchikov, qui fut conseiller scientifique pour le film, dit dans une interview de 2009 que « la caméra de Vadim Ioussov a permis de redécouvrir des monuments de l'architecture, comme l'église de l'Intercession-de-la-Vierge sur la Nerl », *Savva Jamščikov o fil'me «Andrej Rublev»* [Savva Iamchtchikov à propos du film *Andreï Roublev*], Krupnyj plan didžitèl, 2004, https://tarkovskiy.su/kino/SYamchikov-AndreyRublev.html, consulté le 10 février 2025.

verte décisive pour Tarkovski[10] », au point que l'icône restera un des motifs majeurs de son cinéma jusqu'à son dernier film, *Le Sacrifice* (1986). Dans l'épisode « La Fête », la païenne Marfa se tient nue, ses longs cheveux lâchés, et s'approche d'Andreï à travers les branches. Assumant entièrement sa nudité, elle rappelle sans nul doute une Ève au paradis, et en particulier celle de la fresque de Kaliazine, bien connue à l'époque de Tarkovski, *L'Expulsion du paradis*[11].

Lorsque, dans le premier épisode « Le baladin », Andreï observe par la fenêtre Kirill discutant avec un cavalier (I, 00:13:59), on croirait voir une miniature médiévale. L'ouverture de la fenêtre est petite par rapport à l'écran, et elle sert de cadre à une image peu nette, rendue floue par une fine pluie. On y distingue un moine, reconnaissable seulement à la longueur de son habit, et un cavalier, qui se tiennent face à face. L'alignement des deux hommes de profil rend expressive cette image, pourtant muette et figée. Ainsi la silhouette du cheval peut-elle se découper distinctement sur le fond blanc, à la manière d'une ombre chinoise, et ainsi distingue-t-on bien la posture du moine, légèrement courbé vers l'avant, les mains tendues devant lui, ce qui indique de manière théâtrale qu'il est en conversation avec le cavalier. Ce traitement visuel rappelle les miniatures médiévales, où deux personnages qui discutent ont les corps tournés de profil, les mains levées de façon significative. Cependant, dans les miniatures et surtout dans les icônes, si des personnages sont tournés de profil, leurs visages sont habituellement représentés de trois quarts, et non strictement de profil, comme ici. Dans la tradition iconographique chrétienne, qu'elle soit orientale ou occidentale, la représentation du visage de profil est généralement réservée à Judas dans la Cène, symbolisant son retrait avant sa trahison – un parallèle frappant avec la délation de Kirill, qui à ce moment du film dénonce discrètement le baladin.

---

10. Robert Bird, Andreï Roublev *d'Andreï Tarkovski*, trad. de Nathalie David & Olga Chimanskaia, Chatou, Les Éditions de la Transparence, « Cinéphilie », p. 10.

11. Avant que le monastère de Kaliazine ne soit submergé par les eaux en 1940 lors de la construction du réservoir d'Ouglitch, ses fresques des années 1650 ont été en partie démontées et transportées au musée d'architecture Chtchoussev à Moscou, ce qui a contribué à les faire connaître au public soviétique.

Cette atmosphère religieuse d'inspiration médiévale se joue également par le biais de l'ambiance sonore qui traverse l'ensemble du film. Celle-ci est imprégnée de cloches et de chants liturgiques. Le son des cloches rythme le récit, marquant son début et sa fin[12], tandis que leur tintement accompagne plusieurs transitions entre différents épisodes. Robert Bird souligne d'ailleurs que la cloche, placée au cœur du dernier épisode, constitue une sorte de couronnement pour l'ensemble du film. On peut effectivement établir un parallèle entre le plan d'ensemble montrant la cloche lors de son installation, où elle se dresse comme un centre d'où rayonnent des dizaines de cordes, et la structure narrative du film. Tous les fils de l'intrigue convergent vers ce dernier épisode, qui apporte des réponses à des questions soulevées tout au long du récit[13].

En plus d'exploiter le son des cloches, la bande-son de Viatcheslav Ovtchinnikov utilise des références aux chants liturgiques orthodoxes. Ainsi, dans la dernière scène, celle de la révélation des icônes, résonne un *Kyrie* apocalyptique[14] qui est une citation d'une célèbre ecténie d'Alexandre Gretchaninov, œuvre majestueuse aux accents poignants, accompagnée par un orgue[15] (tandis que le *Kyrie* du film est accompagné par un orchestre) et également construite sur le principe de l'imitation harmonique. Cette citation musicale intervient à un moment de culmination, précisément quand apparaît à l'écran l'icône de la *Trinité*, icône-phare de Roublev.

12. Seulement dans la deuxième version du film, de 186 minutes (celle que Tarkovski considérait comme sa version définitive) et non dans le premier montage de 205 minutes.

13. Robert Bird remarque que ce dernier épisode fait réapparaître la simple d'esprit, qui avait été emmenée par les Tatars à l'épisode précédent, avec un visage souriant. L'épisode donne également une réponse sur le sort qu'a connu le baladin à la suite de la dénonciation de Kirill. Il est de plus le pendant de l'épisode d'ouverture, où le ballon à air chaud était aussi arrimé à des cordes, mais où son inventeur s'écrase à terre, ce que l'on peut interpréter comme l'échec d'un effort qui n'est pas tourné vers Dieu, acte d'orgueil individualiste.

14. Partie II, 01:29:40.

15. A. T. Grečaninov, « Sugubaja ektenija » [Litanie instante] (n° 79), *Demestvennaja liturgija*, 1917. Cette œuvre, composée pendant la révolution de 1917, est connue dans une interprétation que Fiodor Chaliapine en donna en 1932 avec le Chœur métropolitain de la cathédrale russe de Paris.

… et au premier plan, le visage d'un saint

Tous ces détails contribuent à mettre en place un décor de fond d'inspiration médiévale et iconographique qui peut accueillir au premier plan un personnage qui se démarque, tel un saint sur une icône. Ce personnage, c'est Andreï Roublev, qui a dans le film lui-même un visage iconographique : en effet le choix de l'acteur Anatoli Solonitsyne pour le rôle principal aurait entre autres été motivé par sa ressemblance physique avec l'image du Christ dans l'icône du *Sauveur* de Roublev[16]. Le regard d'Andreï, empreint de douceur, est particulièrement mis en valeur dans le film, chose qui transparaît également dans les tournures choisies à l'écrit dans le scénario. Traditionnellement, un scénario ne prête pas d'intentions aux personnages et se contente de proposer la description la plus factuelle possible de la diégèse[17]. Or, dans son scénario, Tarkovski décrit l'objet qui est représenté à l'écran par le prisme du regard d'Andreï, c'est-à-dire d'une manière éminemment subjective. Ainsi, dans le premier épisode « Le baladin » (*Skomorox*), c'est le regard d'André qui structure la scène :

> André regarde le dos blafard du baladin fouetté par la pluie, avec ses omoplates qui saillent comme deux haches, il regarde son cou maigre, un cou d'enfant, sa nuque, et attend longtemps, avec impatience, qu'il se retourne[18].

Dans cette scène, c'est par l'acte de regarder qu'Andreï revêt un visage véritablement iconographique : tandis qu'il observe le baladin, en contrechamp, son regard traverse l'écran pour se poser directement sur le spectateur, dans un long regard caméra, évoquant la frontalité caractéristique des visages des icônes (I, 00:12:00). Et comme pour les saints des icônes, le regard qu'il pose sur le baladin est scrutateur et compatissant. C'est du moins ainsi que le scénario décrit sa manière de regarder : « André croise son regard et comprend que les pensées du baladin sont loin, très loin, et qu'il est terriblement seul au monde[19] ». Cela place le regard d'Andreï en opposition avec le regard froid du moine Kirill, qui ne reconnaît aucune profondeur au baladin.

---

16. Robert Bird, *op. cit.,* p. 10.
17. Jacqueline Viswanathan, « Une histoire racontée en images ? », *Études françaises,* 22 (3), 1986, p. 71-81.
18. Andreï Tarkovski, « Andreï Roublev », in *Id*, *Œuvres cinématographiques complètes*, trad. de Sophie Benech *et al.*, Paris, Exils, « Littérature », 2001, p. 165.
19. *Ibid.*

Traduire à l'écran l'esprit de l'hésychasme

À l'échelle du film entier, l'atmosphère mystique est entretenue par le rythme lent et par le silence qui président à la plupart des scènes. Les mélodies d'Ovtchinnikov impriment au film une atmosphère religieuse par leur rythme lent et ce, dès le générique d'ouverture du film. La lenteur du film, tranchant avec la rapidité du montage du cinéma soviétique d'avant-garde, est certes inhérente au style de Tarkovski, mais, dans ce film consacré à un moine du XV^e^ siècle, elle semble en outre traduire à l'écran la spiritualité hésychaste qui caractérise l'époque représentée. Le long mutisme de Roublev, qui fait vœu de silence après le sac de Vladimir, en est également un reflet.

Une hagiographie imaginaire

L'un des fondements de l'atmosphère mystique qui imprègne le film réside certainement dans une certaine proximité avec le genre littéraire hagiographique, dans la forme comme dans les thèmes abordés.

Bien sûr, l'idée que le film est inspiré de l'hagiographie se heurte à la question de la connaissance que les auteurs du film ont pu en avoir, à une époque où il était difficile d'accéder à des textes religieux. Il est probable que Tarkovski et Kontchalovski[20] aient lu certains monuments littéraires vieux-russes dans des éditions accessibles au grand public qui ont commencé à voir le jour à partir de la fin des années 1950, notamment grâce aux efforts de Dmitri Likhatchov. En postulant que Tarkovski a pu recevoir un héritage culturel qui inclue le genre hagiographique, nous allons tenter de repérer dans le film les traces de la forme de l'hagiographie traditionnelle vieux-russe, c'est-à-dire de la période littéraire médiévale.

La structure du film

Du point de vue structurel, on retrouve quelques points communs avec le genre hagiographique. Le film semble construit de manière linéaire, jalonné par la mention des dates et des saisons en début d'épisode, procédé typique des chroniques, mais aussi des récits hagiographiques, qui suivent une stricte chronologie. La dernière scène du film – celle de l'exposition des icônes de Roublev – évoque la con-

20. Andreï Kontchalovski a co-écrit le scénario du film.

clusion en apothéose traditionnelle des *Vies* des saints, qui s'achèvent habituellement en dépassant la stricte narration biographique pour proposer un éloge et une prière dédiés au saint. Dans les dernières secondes, le spectateur est mis dans une situation de contemplation de l'icône du Christ Sauveur, avant de devoir prendre conscience de la matérialité de l'icône (une planche de bois qui représente certainement l'arrière de l'icône est montrée à l'écran). La musique laisse la place au bruit léger d'une fine pluie, dont quelques gouttes tombent sur la dernière icône. Antoine de Baecque remarque que dans le cinéma de Tarkovski, « l'eau du ciel est lumière et annonciation ». Il nous semble aussi que ce rideau de pluie qui recouvre l'icône souligne la présence d'un regard contemplant l'icône : cette dernière n'est pas présentée hors contexte et hors du temps, la pluie insistant sur le moment précis où l'icône a été filmée. La pluie qui clôt le film ainsi que la représentation détaillée du bois sur lequel l'icône est peinte permettraient dès lors de faire le lien entre l'éternité des icônes et la fugacité du regard humain qui les contemple, ce qui est un lien de même nature que celui qui unit Dieu et l'homme au moment de la prière. C'est ainsi que les derniers instants du film font ressentir la présence du sujet qui prie, exactement comme à la fin des *Vies*.

Les thématiques abordées

Peu de choses sont connues de la vie d'Andreï Roublev. Tarkovski profite de ce flou historique pour combler les blancs de sa biographie comme il l'entend. Certains des épisodes les plus critiqués – la fête païenne[21], la tentation par la sorcière – certes complètement absents de la biographie de Roublev, semblent pourtant relativement typiques des vies des saints.

Certes, il est difficile de définir et de délimiter précisément le genre hagiographique[22], mais il nous semble qu'un invariant commun à

21. Pour Robert Bird, ces rites païens se démarquent clairement par leur anachronisme, car ils apparaissent après quatre siècles de religion chrétienne officielle. Toutefois, on sait qu'au XVI^e^ siècle, les rites païens persistaient encore à côté des rites chrétiens, comme en atteste notamment leur condamnation par le concile des Cent chapitres (Stoglav) en 1551.

22. La plus grande difficulté vient du caractère composite du genre hagiographique. Si « *stricto sensu*, l'hagiographie subsume l'ensemble des écrits concernant les saints », elle n'est pas un genre fixé, car elle réunit des sous-genres fort

toutes les *Vies* est une opposition marquée entre un centre et une périphérie[23]. Le saint – nécessairement le protagoniste du récit – incarne en effet un centre qui est à la fois le cœur de la sainteté et le pivot de la narration. Il fait face à une périphérie, constituée de multiples personnages secondaires, plus ou moins proches de lui, mais eux-mêmes non-saints[24], qui contribuent à consolider ce centre. Nous verrons que le *Roublev* de Tarkovski s'inscrit dans une certaine mesure dans des schémas similaires. Il reproduit à sa façon les deux pôles du centre de la sainteté et de la périphérie du non-saint qui met en valeur les qualités de Roublev. Ce dernier fait à ce titre un peu l'objet d'un traitement hagiographique.

Andreï Roublev est porteur de caractères qui le rapprochent d'un saint dans le sens traditionnel du terme : il semble moralement à part des autres personnages, notamment par son humilité, par son enfermement dans un silence hésychaste. Ainsi, dans l'épisode « Théophane le Grec », alors qu'il s'est vu proposer de devenir l'assistant du grand maître grec, Andreï fait face à la jalousie dont sont pris ses frères. Une longue scène très tendue, sans musique, présente une discussion entre

différents, de la *Vita* à l'Éloge, en passant par le *martyre*. Voir Sébastien Fray, « L'exploitation de sources hagiographiques en histoire sociale du haut Moyen Âge », *Cahiers d'histoire*, 34 (numéro spécial), 2016, p. 66. Tandis que la littérature vieux-russe hérite de la tradition littéraire byzantine, où l'hagiographie était peut-être délimitée plus clairement en tant que genre, elle n'en hérite toutefois pas « l'organisation des genres ». Pierre Gonneau & Aleksandr Lavrov, *Des Rhôs à la Russie : Histoire de l'Europe orientale (730-1689)*, Paris, PUF, 2012, Nouvelle Clio, p. 537.

23. Tandis qu'une approche socio-politique du personnage a pu mettre en avant dans de nombreux cas que le personnage secondaire est à la marge du récit autant qu'il l'est de la société (Tiphaine Samoyault, « La Banlieue du roman : l'espace du personnage secondaire », dossier *Banlieues de la théorie*, printemps 2008), dans le cas de l'hagiographie, le caractère déterminant est la sainteté, puisque la particularité des autres personnages est précisément qu'ils ne sont pas saints.

24. En effet, on peut noter que les personnages secondaires ne sont jamais saints, du moins pas dans le récit : ils peuvent être canonisés par ailleurs, mais le saint dont c'est la *Vie* reste le seul héros. Par exemple, les deux parents de saint Serge de Radonège ont été récemment canonisés par l'Église orthodoxe, mais dans le récit hagiographique de Serge de Radonège par Épiphane le Sage, ils n'apparaissent pas comme saints. Ils étaient certes décrits comme pieux, mais en tant que protagoniste, Serge de Radonège apparaît plus saint qu'eux.

Andreï et son compagnon Daniil Tcherny qui est d'abord montré la tête baissée sur son ouvrage, dans une attitude fermée au dialogue. C'est par l'humilité qu'Andreï parvient à prendre les devants et à écraser la tension qui les divise, en demandant à Daniil de bien vouloir entendre sa confession. Le cœur de Daniil semble s'ouvrir lorsque son visage inondé de larmes apparaît à l'écran à l'issue de la longue réplique d'Andreï.

Comme dans le genre hagiographique, ce centre de la sainteté est renforcé au moyen de la confrontation à une périphérie non-sainte. Ainsi, la touchante réconciliation d'Andreï et de Daniil, qui place en son centre l'amour et l'humilité, est mise en valeur à la lumière de la comparaison avec l'attitude de Kirill, qui, lui, ne parvient pas à passer outre son orgueil. L'expression de l'orgueil de Kirill donne lieu à une transposition à l'écran d'une métaphore très littéraire, discret hommage à la littérature vieux-russe, et en particulier à l'hagiographie d'Épiphane le Sage[25] : lorsqu'il quitte le monastère en jurant, ce qui se joue au cœur de sa psychologie, dans les profondeurs de son âme, est matérialisé à l'écran par sa violence contre son chien (I, 00:36:10). Il repousse avec rage l'affection de son chien fidèle qui l'avait rattrapé en courant, et le roue de coups jusqu'à le tuer. Cette opposition dialogique parabolique entre deux personnages antithétiques ne fait que renforcer l'opposition entre le centre et la périphérie.

Andreï semble également particulièrement à part des autres hommes en faisant le choix du silence. Dans la deuxième partie du film, à partir du sac de Vladimir, se construit une frontière nette entre lui, le silencieux (de pair avec la muette, que l'on peut assimiler à une folle-en-Christ) et le monde des hommes qui parlent, souvent en débitant des paroles dépourvues de sens. Le babillage des moines qui trient des pommes paraît particulièrement vain[26]. Les exclamations enjouées des Tatars qui enlèvent la simple d'esprit, ainsi que les re-

25. L'hagiographie d'Épiphane le Sage, en rupture avec le style plus dépouillé qui la précède, regorge en effet de métaphores, notamment lorsqu'il s'agit de caractériser des émotions ou des caractères humains. Épiphane le Sage (dont l'œuvre est par ailleurs citée dans les dialogues du film) est un représentant majeur en littérature de la « seconde influence méridionale », qui est, entre autres, caractérisée par l'élaboration d'un style de langue plus élevé, qui use de phrases complexes longues, dans lesquelles les mots « s'entrelacent » (*pletenie sloves*) et les comparants s'accumulent.

26. Partie II, 00:32:38.

marques ironiques des Italiens qui assistent à la mise en branle de la cloche sont volontairement incompréhensibles, n'étant pas sous-titrées.

Dans l'épisode « La Fête », Andreï se retrouve entraîné au cœur d'une fête païenne qui rappelle celle d'Ivan Koupala, et dans laquelle l'atmosphère de magie et de langueur amoureuse étourdit le personnage comme le spectateur. Les compagnons d'Andreï, restés sur la berge, portent un regard effrayé sur le monde païen qui se cache derrière le bois. Or, on retrouve ce même motif de la confrontation d'un saint à des païens dans des récits hagiographiques, où toutes les interactions du saint protagoniste avec d'autres personnages – il peut les convertir, les guérir ou les réprimander d'un mauvais comportement, se voir persécuté ou instruit par eux – servent à mettre en avant sa sainteté. Dans la *Vie de Saint Étienne de Perm*[27], rédigée à la fin du XVI[e] siècle par Épiphane le Sage, le saint fait face à un peuple de païens « qui font toujours des offrandes à des idoles sans âmes, qui prient les démons, sont possédés par la magie, qui croient à la folie démoniaque et aux charmes, à la sorcellerie[28] ». Dans notre film, c'est bien la confrontation de deux mondes antithétiques qui est mise en scène. Elle devient apparente au moment où Andreï, qui s'était insensiblement laissé entraîner dans le monde païen, en ressort au petit matin, en franchissant cette fois un seuil nettement défini, marqué par la porte d'une grange, encore ornée des couronnes de fleurs de la veille. Les contours de cette porte surcadrent l'image, accentuant la symbolique de la transition et soulignant visuellement le retour d'Andreï à un autre ordre, distinct de l'univers païen qu'il vient de quitter (00:57:08). Cette rencontre est également symbolisée par un plan à la longueur insistante (une quinzaine de secondes) sur le heurt de l'embarcation des moines et d'une embarcation vestige de la fête païenne (00:58:34).

27. « Slovo o žitii i učenii svjatago otca našego Stefana, byvšago v Permi episkopa » [Dit sur la vie et l'enseignement de notre saint père Étienne, évêque à Perm], in *Velikie Minei Čet'i mitropolita Makarija, Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, M., Nauka, 1997-2020, t. 12, http://lib.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=10091, consulté le 3 mai 2025.

28. «Всегда жруще глухим кумиром и бесом моляхуся, волшвением одержими суще, вѣрующе въ бесование и в чарование, и в кудесы.», *ibid.*

Une grande liberté dans les références aux sources

Le mélange des sources vieux-russe et occidentales : le cas de la séductrice Marfa

On pourrait croire que la scène de la séduction dans le même épisode « La Fête » correspond elle aussi à un thème canonique de l'hagiographie, celui de la mise à l'épreuve du saint. Une femme nue très sensuelle, une sorte de sorcière, tente avec véhémence de séduire le jeune moine. Dans la première version du montage, elle semble encore davantage incarner une idée abstraite de la tentation : ce même personnage y est joué successivement par trois actrices qui se ressemblent, ce qui fait que le personnage de Marfa n'y est plus une femme en particulier, mais fait signe vers toutes les femmes, et vers la tentation en général. De plus, cette scène reflète une opposition récurrente dans la littérature morale médiévale, entre le terrestre et le transcendant, le temporel et l'éternel, qui s'illustre ici à travers une confrontation de l'amour terrestre fugitif et de l'amour chrétien. À la fin de la scène, lorsqu'Andreï quitte le village, il pose longuement son regard sur une vieille femme seule, qui apparaît comme un double de Marfa à la fin de sa vie, dont les amours sont passées et à qui il ne reste rien. Le scénario explicite ses larmes : « Elle pleure parce que ce matin ressemble tant à un autre matin[29] ». Ce portrait extrêmement triste apparaît comme la confirmation que la forme d'amour décriée par le moine, terrestre, n'est pas de même nature que l'amour chrétien qu'il prêche. Mais malgré ces thématiques typiques de l'hagiographie médiévale, sans grande surprise, cette scène est absente des textes connus sur Andreï Roublev.

En retraçant la généalogie du thème de la tentation charnelle du moine, on peut espérer retrouver certaines références qui ont nourri l'imaginaire de Tarkovski. Ce motif, largement répandu dans les récits hagiographiques anciens, apparaît notamment dans *La Vie de Saint Antoine le Grand* d'Athanase d'Alexandrie (vers 360). Fasciné par ce texte, Tarkovski avait même envisagé d'en faire un film. L'ouvrage relate les célèbres tentations diaboliques subies par saint Antoine, dont certaines prennent la forme de femmes, un thème qui a inspiré de nombreuses œuvres littéraires et picturales en Occident. C'est d'ailleurs en Europe occidentale que la figure de saint Antoine connut

29. Andreï Tarkovski, « Andreï Roublev », art. cit., p. 261.

son plus grand rayonnement, menant à la création de l'ordre hospitalier de Saint-Antoine à la fin du XIe siècle.

La femme séductrice peut faire partie des épreuves que rencontre le saint sur son chemin spirituel dans l'hagiographie byzantine avant le Xe siècle[30], mais pas dans l'hagiographie vieux-russe, où les saints sont à ce point idéalisés[31] qu'ils sont rarement confrontés à cette épreuve[32] et n'y cèdent jamais. Dans l'hagiographie vieux-russe, le thème de la tentation, lorsqu'il apparaît, concerne des personnages secondaires, souvent même anonymes, dotés donc d'une moindre importance encore[33]. De plus, ce thème n'est jamais développé dans les *Vies* traditionnelles, mais seulement dans les *Paterika*, qui contiennent une multitude de récits édifiants proches des fables, et qui mettent aussi bien en scène la vertu que les vices[34]. Il est donc clair que Tarkovski n'emprunte pas son personnage de Marfa au genre hagiographique que nous a laissé la littérature vieux-russe.

D'une façon similaire, dans le *Père Serge,* Tolstoï réactualise le thème du moine en proie aux tentations de la chair (et qui tente d'y résister en se coupant un doigt), en s'inspirant non pas de

30. Voir à ce sujet Alexander Kazhdan, « Byzantine Hagiography and Sex in the Fifth to Twelfth Centuries », *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 44, 1990, p. 132-133.

31. Voir le chapitre 7 : « Krizis srednevekovoj idealizacii čeloveka v žitijnom žanre » [La crise de l'idéalisation médiévale de l'homme dans le genre hagiographique], in Dmitrij Lixačev, *Čelovek v literature Drevnej Rusi*, M. – L., Izd-vo AN SSSR, 1958, p. 104 *sq*.

32. Dans la littérature hagiographique vieux-russe, l'une des figures les plus frappantes de femme virulemment séductrice, celle d'une veuve acharnée cherchant par tous les moyens à séduire son serviteur Moïse le Hongrois (*Volokolamskij paterik, Biblioteka literatury Drevnej Rusi*, vol. 9), est en fait entièrement empruntée à la littérature byzantine, comme il est démontré dans : Gail Lenhoff, « Hellenistic Erotica and the Kiev Cave Patericon "Tale of Moses the Hungarian" », *Russian History*, 10 (2), p. 141-153.

33. Valerij Kalinkin, « Kak v russkoj literature onimy prevraščalis' v poètonimy? » [Comment les *onoma* se transformaient-ils en *poétonymes* dans la littérature russe ?]*, Filologičeskie issledovanija*, Kiev, Izdatel'skij dom Dmitrija Burago, 2016, 15, p. 206.

34. Un *Paterikon* est une compilation de *Vies* à visée plus didactique. Le *Paterikon de Volokolamsk* contient de nombreuses mentions de la sexualité qui sont impensables dans d'autres genres hagiographiques, d'autant plus qu'elles sont rédigées crument, sans euphémismes.

l'hagiographie médiévale russe, mais de la vie de saint Martinien de Palestine (Ve siècle), qui se met dans les flammes pour résister à la séduction d'une femme.

Cela ne signifie pas pour autant que les artistes modernes aient nécessairement lu ces récits anciens. Cela témoigne plutôt de la persistance de motifs hérités de la littérature byzantine dans l'imaginaire chrétien. Ainsi, Flaubert a découvert le thème de la tentation de saint Antoine non pas dans le texte d'Athanase d'Alexandrie (IVe siècle), mais à travers une toile de Brueghel le Jeune. De même, Tarkovski puise sans doute dans un imaginaire nourri par des siècles de littérature imprégnée de symboles et de motifs religieux occidentaux, plutôt que dans des textes précis.

Ce détour par des références occidentales pour représenter un personnage religieux du Moyen Âge russe rappelle la manière dont le poète Nikolaï Goumilev aborde Roublev en 1916 dans le poème qu'il lui consacre dans son recueil *Le Feu* (*Kostër*). Le « je » lyrique observe le visage d'une femme à travers le prisme des formes que l'iconographie donne au visage féminin[35].

[…]	[…]
Нос — это древа ствол высокий;	Le nez — c'est le tronc d'un arbre qui s'élance,
Две тонкие дуги бровей	Les deux arcades fines des sourcils
Над ним раскинулись, широки,	Se déploient au-dessus de lui, immenses,
Изгибом пальмовых ветвей.	Se courbant comme les branches des palmiers.
Открытый лоб — как свод небесный,	Le front dégagé est pareil à la céleste voûte,
И кудри — облака над ним;	Où les nuages sont formés par les mèches bouclées.

35. Oleg Lekmanov s'est prononcé de manière convaincante en faveur de cette interprétation, en rejetant une première lecture selon laquelle le « je » lyrique chercherait à voir la femme mortelle derrière la Vierge représentée sur l'icône. Le geste du poète s'inscrit dès lors dans une perspective acméiste. En acméiste, Goumilev porterait un regard particulier sur l'icône : le visage représenté est beau non pas tant parce qu'il est celui de la Vierge Marie, mais il est beau en soi, comme visage de femme.

Их, верно, с робостью прелестной нежный серафим[36].	Un tendre séraphin les toucha du doigt, sans doute, Avec une adorable timidité

Pour ce poème, Goumilev s'est vu reprocher une grande méconnaissance de l'iconographie et de ses règles les plus élémentaires. En effet, il est très libre dans sa manière de s'inspirer de l'esthétique religieuse médiévale. D'un côté il enrichit sa langue de slavonismes et semble décrire des formes typiques de l'iconographie (ainsi, le long nez qui se prolonge dans les sourcils, le front haut). Mais de l'autre côté, comme le souligne le spécialiste de l'art iconographique Valeri Lepakhine[37], il n'y a pas dans l'œuvre de Roublev d'images féminines qui puissent correspondre à cette description, notamment parce que le canon iconographique ne permet pas de représenter la Mère de Dieu ou une sainte le front découvert comme le veut le poème, et encore moins avec des boucles. Il semble en effet que Goumilev prête à une femme les traits non d'une icône féminine, mais de l'un des anges de la Trinité de Roublev, ou bien, de manière moins rigoureuse encore, qu'il projette sur l'art de Roublev, encore mal connu au moment de l'écriture du poème, sa connaissance de l'art renaissant italien[38].

Goumilev s'approprie l'art iconographique de Roublev sans en posséder les clés savantes, guidé par sa seule sensibilité esthétique. Il se met en scène dans une sorte de dialogue avec Roublev, se mettant

36. Nikolaj Gumilev, « Andrej Rublev » [Andreï Roublev], in *Nikolaj Gumilev, stixotvorenija i poèmy*, L., Sovetskij pisatel', « Biblioteka poèta. Bol'šaja serija », 1988, p. 252. (T. d. A.)

37. Valerij Lepaxin, *Obraz ikonopistsa v russkoj literature XI - XX vekov* [L'image de l'iconographe dans la littérature russe du XI^e^ au XX^e^ siècle], M., Russkij put', 2005, cité par O. A. Lekmanov, « Stixotvorenie Nikolaja Gumilëva "Andrej Rublev" kak issledovatel'skaja problema » [Le poème « Andreï Roublev » de Nikolaï Goumilev comme problème de recherche], *Ètkindovskie čtenija VIII, IX, Po materialam konferencij 2015, 2017 gg, «Tam, vnutri», «Svoe čužoe slovo»*, M., 2017, p. 200-211. Disponible en ligne : https://gumilev.ru/about/347

38. V. Lepakhine déplore en ces termes la liberté prise par Goumilev dans sa description de l'art de Roublev : « Il faut admettre que le « "front découvert", les "boucles", le "charme" et le "tendre séraphin" ont été empruntés par Goumilev à la peinture italienne de la Renaissance tardive et s'en inspirent, plutôt que de l'icône du vénérable André. », *ibid.*

au même niveau que lui[39]. C'est ce que lui reproche Lepakhine qui, en spécialiste de l'icône, se trouve (ou considère qu'il se trouve) plus proche de Roublev. Lepakhine reproche à Goumilev de lire l'icône avec sa propre sensibilité héritière de l'esthétique renaissante, et de transformer le culte de la Mère de Dieu, auquel invite l'icône, en un culte à la femme[40].

Goumilev et Tarkovski se servent tous deux de Roublev comme d'un support pour projeter sur lui leur propre sensibilité qui, dans les deux cas, est pétrie moins de références religieuses russes que d'art sacré occidental, comme nous l'avons vu dans la scène de la séductrice Marfa.

Des références imparfaitement historiques

Le rapport de Tarkovski aux références religieuses est à comparer à son rapport aux événements historiques. Le réalisateur a précisé à de nombreuses reprises ne pas vouloir faire un film historique, mais un film universel[41]. Certes, il ne « sanctuarise pas l'histoire », comme l'aurait souhaité Soljenitsyne[42], mais il n'a pas non plus un rapport désinvolte aux événements historiques : il les remanie, tout en en conservant les grandes lignes. Prenons l'une des scènes les plus discutées du film, celle, très dure, dans laquelle un prince fait crever les yeux aux tailleurs de pierre qui ont fini de travailler pour lui afin d'éviter qu'ils ne reproduisent ce même travail à la gloire de son frère, qu'il hait. Comme l'a affirmé Soljenitsyne, cet épisode est une invention des

39. Voir le datif « *мне* начертал » [a pour moi représenté], ainsi que l'évaluation du coup de main de Roublev par le « je » lyrique : « кистью досто-хвальной » [d'un pinceau digne d'éloges].

40. « En lisant le poème, au lieu de la vénération attendue de la Mère de Dieu, le lecteur trouve une contemplation masculine inappropriée de la beauté physique d'une jeune femme, ce qui ne convient pas à la Vierge et à Son icône », *ibid.*

41. « La sobriété des décors et celle des costumes (même si ceux-ci sont d'époque), le paysage, la langue moderne, tout ceci va nous aider, sans nous distraire, à parler de l'essentiel ». Cité in Robert Bird, *op. cit.*, p. 15.

42. Soljenitsyne exige une « sanctuarisation du matériau historique » comme condition préalable à toute utilisation de l'histoire à des fins autres que son étude. A. I. Solženicyn, « Fil'm o Rubleve », art. cit.

auteurs du film[43], et ne correspond à aucun fait historique connu. Pourtant, il reflète l'ambiance de son temps : il fait non seulement écho à la légende, répandue au XXe siècle, sur le destin glaçant qu'Ivan le Terrible aurait réservé aux architectes de la cathédrale Basile-le-Bienheureux[44], mais il constitue également une adaptation de plusieurs faits historiques qui se sont produits peu après l'époque de Roublev. Vassili, usurpateur du titre de grand-prince de Moscou, reçut le surnom du « Louche » après s'être fait crever un œil sur ordre de son cousin Vassili II. Quelques années plus tard, son frère Dimitri Chemyaka le vengea en crevant les deux yeux à Vassili II, qui fut dès lors surnommé « l'Aveugle ». Dans le film, cette histoire semble transposée à la génération précédente afin de coïncider avec l'époque de Roublev. En effet, les deux frères princes en conflit dans le film (Vassili Ier Dimitrievitch et Iouri IV Dimitrievitch) ne sont autres que les pères respectivement de Vassili II l'Aveugle et de Vassili le Louche. Mais comme pour éviter d'ajouter à leur biographie des aveuglements qu'ils n'ont pas connus, Tarkovski transpose cette histoire sur des personnages secondaires fictifs – les maçons. Il sélectionne ainsi ce qui l'intéresse dans l'histoire – l'aveuglement étant lourd de sens dans un film centré sur le regard – et se l'approprie, « combinant manifestement librement des événements génériques de différentes périodes[45] ». Du reste, on retombe peut-être là sur un modèle qui coïncide avec l'écriture hagiographique, dans le sens où l'hagiographe, lui non plus, ne s'embarrasse pas d'être précis sur l'histoire, le princi-

43. Dans son essai sur le film, Soljenitsyne accuse Tarkovski d'avoir peint le tableau d'une *Rus'* sombre de toute éternité («izvečnaja tëmnaja Rus'») en collectionnant les scènes de violence et de torture sans que cela ne soit justifié historiquement : « Non content de représenter des scènes de coups, de torture, de cautérisation, de versement de métal fondu dans la bouche, de traînées à cheval ou de roue de torture – il lui faut encore représenter la crevaison des yeux des artistes, ce thème errant, universel, qui n'est pas spécifiquement russe, nulle part en Russie attesté par les chroniques. » *Ibid.*

44. Il semblerait que la version selon laquelle le tsar aurait fait crever les yeux de l'architecte de la cathédrale « pour qu'il ne puisse plus reproduire de telle œuvre » n'apparaisse que dans le récit du diplomate Adam Olearius, au XVIIe siècle.

45. Vida T. Johnson & Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: a Visual Fugue*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 84.

pal étant pour lui de créer un récit édifiant et de sauver son âme par une œuvre-prière.

Mais si de nombreux éléments semblent placer notre film en héritier lointain de l'hagiographie médiévale, dans le fond, la philosophie du film est, elle, éminemment moderne : le film semble refuser de faire de son protagoniste un saint incontestable.

Représenter le réel dans sa complexité

Il est curieux que, dans l'introduction au scénario, Tarkovski et Kontchalovski décrivent Andreï Roublev non pas comme le protagoniste du film, mais comme « l'un des personnages principaux ». Malgré le titre du film qui laisse présager un centre clair, de nombreux autres personnages semblent faire concurrence à la centralité de Roublev, passant au premier plan le temps d'une scène.

Parmi les autres héros qui émergent, faisant concurrence à Roublev, Boriska, garçon-prodige, stakhanoviste, s'inscrit dans un schéma d'héroïsme typiquement soviétique. Il est au centre du dernier épisode, « La cloche », qui est aussi le plus long du film. Pourtant, même s'il n'est pas le protagoniste de cet épisode, Andreï Roublev reste présent, observant de loin l'avancée des travaux. Les différents personnages se trouvent reliés par le regard que Roublev pose sur eux. Mais même ce rôle de témoin peut être disputé à Roublev. Dans le scénario original, Roublev tente d'intervenir pour empêcher que l'on crève les yeux des maçons, et assiste finalement impuissant à la scène tragique. Dans la version définitive du film, cependant, l'épisode est présenté différemment : seul le jeune Sergueï en est témoin et parvient à s'en échapper, tandis que Roublev est absent. Ce déplacement du regard accentue l'idée d'une polyphonie narrative où le rôle de Roublev, même en tant que spectateur des événements, est fragmenté et partagé.

On peut dès lors comparer la structure du film avec le tableau de Brueghel l'Ancien *Le Portement de croix,* qui a inspiré la composition de la scène de la Passion du Christ. L'influence de l'esthétique et des thématiques de Brueghel sur l'œuvre de Tarkovski a déjà bien été étudiée[46]. Mais le rapport narratif entre les œuvres de Brueghel et de

46. Voir François D. Prud'homme, « Bruegel chez Tarkovski », *Séquences*, 291, 2014, p. 21-25 ; Jackson Arn, « Bruegel as Cinema », *Art in America*, 1er décembre 2020, p. 26-28.

Tarkovski reste à analyser. Brueghel peut être décrit comme un peintre du décentrement : dans ses grandes œuvres à thématique biblique ou mythologique, il inscrit les protagonistes traditionnels dans un cadre élargi, les plaçant au même niveau qu'une multitude d'autres figures. Dans *La chute d'Icare*, par exemple, le premier plan est occupé par un paysan qui laboure ; le second plan – par un berger qui porte son regard vers le ciel ; c'est seulement dans un coin du tableau que l'on aperçoit le sujet principal, à savoir les pieds d'un Icare englouti par les eaux, qui vient de choir dans la mer. Dans *Le Dénombrement de Bethléem*, Marie et Joseph captent à peine plus l'attention que le boucher abattant un porc, que les enfants patinant sur la glace ou que les poules picorant dans la neige. Cette manière de juxtaposer une pluralité de plans dynamiques pousse le spectateur à faire des choix en lui proposant une vision synoptique au lieu de le guider comme le ferait l'hagiographie. Dans son *Procès de Jeanne d'Arc*, Robert Bresson, maître à penser de Tarkovski, adopte cette sobriété vis-à-vis de la sainte française : il ne situe pas la sainte dans un centre exagéré, refusant tout procédé cinématographique qui dirigerait le spectateur dans son écoute des répliques du procès.

En ce sens, l'approche de Tarkovski modernise grandement l'hagiographie traditionnelle en donnant à voir une réalité plus complexe, habitée par des personnages eux-mêmes ambivalents. Au milieu du dernier tableau, la narration se recentre sur Andreï et sur son antagoniste Kirill. Ce dernier commence à se confesser sincèrement à un Andreï toujours muet, avouant le sentiment de jalousie à son égard qui le ronge. Mais la jalousie qu'il vient de confesser envahit rapidement son discours, qui devient haineux et insultant. L'acteur Ivan Lapikov, qui incarne Kirill, semble alterner entre deux personnages au cours de son monologue, passant de manière à peine perceptible d'une voix à une autre. Cet effet de jeu qui fait cohabiter deux natures en un seul homme évoque la possession démoniaque, thème typique des récits hagiographiques, mais montre aussi les contradictions internes qui déchirent le personnage. Le baladin est également particulièrement complexe : derrière sa joie et sa bouffonnerie extrêmes, le scénario précise qu'il « a l'air triste et profond ». Soudainement, aux *častuški*[47]

47. *Častuška* : poésie traditionnelle russe écrite sous forme de quatrains, généralement humoristique. Elle est souvent chantée sur un air simple, comme dans le film.

grotesques et obscènes qu'il débite, fait place une « magnifique chanson ancienne ».

Comme nous l'avons vu, dans l'hagiographie classique, une scène de séduction comme celle évoquée plus haut ne pourrait exister qu'en marge, parmi les personnages secondaires. Ainsi, dans cette logique, Roublev adopte brièvement le rôle d'un personnage non-saint et secondaire, le temps de quelques plans. Ou pour le dire autrement, il n'est pas idéalisé.

La modernisation du personnage

Du saint à l'homme

Le genre hagiographique a lui-même évolué. Dmitri Likhatchov a analysé le processus d'idéalisation des personnages dans la littérature vieux-russe en termes de déduction : c'est à partir de vérités universelles que les auteurs déduisent le caractère de leurs personnages, et non l'inverse[48]. Ainsi, de la conception de ce que le saint doit être dans l'idéal, ils tirent les faits qu'ils décrivent. Cependant, au fil de son histoire, le genre hagiographique a progressivement gagné en profondeur psychologique, menant à une réduction de l'idéalisation des saints-protagonistes, faisant émerger des figures de saints plus humaines.

Ainsi, du point de vue du portrait psychologique qu'il nous donne, si l'on compare le film de Tarkovski à un récit hagiographique, il se rapprocherait davantage d'une hagiographie moderne. Roublev est un saint qui n'accomplit aucun miracle, ne transcende pas le commun des mortels, et tout ce qui l'élève reste profondément humain. Le film traduit de manière vraisemblable et rationnelle ce qui, dans l'hagiographie traditionnelle, relèverait du miracle et de la sainteté, transformant ainsi l'hagiographie en biographie.

Cette approche est moderne à plusieurs égards : elle reflète non seulement l'évolution du genre hagiographique à partir du XVII^e^ siècle, mais elle s'aligne également sur la conception de la sainteté dans le roman moderne. Par exemple, chez Dostoïevski, la clairvoyance du starets Zossima ne tient pas du miracle, mais trouve une explication rationnelle[49].

---

48. Dmitrij Sergeevič Lixačev, *Čelovek v literature…, op. cit.*, p. 104.

49. « Beaucoup de gens disaient du starets Zossima qu'admettant auprès de lui, pendant de si longues années, tous ceux qui venaient lui confesser leur cœur, qui avaient soif de son conseil et de sa parole thaumaturge, il avait tellement pris

Enfin, cette approche correspond au traitement soviétique des saints, dont certains sont maintenus dans le récit historique national, une fois débarrassés de leurs attributs religieux. Nous verrons que la représentation d'Andreï Roublev par Tarkovski doit beaucoup à cette approche propre à la littérature soviétique. Il faut en effet replacer son film dans le contexte du dégel.

Le poids du contexte soviétique

En 1960, un intérêt officiel pour Roublev émerge soudainement : en l'honneur du supposé 600e anniversaire de sa naissance, sous l'impulsion d'Ilya Ehrenburg, l'UNESCO proclame cette année « année d'Andreï Roublev ». Une pléiade d'hommages académiques et populaires fleurit, et le musée Andreï Roublev est inauguré[50]. C'est dans ce contexte que Vladimir Pribytkov, auteur prolifique de romans historiques, publie une biographie romancée de Roublev[51]. On peut certainement en parler comme d'une anti-hagiographie dans la mesure où elle présente le saint comme un simple personnage historique, et démystifie tous les éléments qui relèvent du spirituel et de l'irrationnel en les expliquant par la psychologie, le contexte historique, ou par les mensonges des hagiographes et des chroniqueurs. Elle insiste également sur les défauts du protagoniste, qui sont extrapolés de brèves allusions dans les chroniques et les *Vies*. Il nous semble que cette biographie parue en 1960 a fortement inspiré Tarkovski dans sa démarche de démystification du saint.

Les sources anciennes sur la vie de Roublev font mention de son vœu de silence. Mais, si cette pratique était courante à l'époque de Roublev et était motivée exclusivement par des raisons religieuses, s'inscrivant dans le contexte de l'hésychasme, Tarkovski en propose

---

en son âme de secrets, de douleurs et d'aveux qu'à la fin il avait acquis une perspicacité si fine qu'il pouvait deviner au premier regard, lorsqu'un inconnu se présentait à lui, pourquoi il était venu, ce qu'il lui fallait, et, même, quel genre de souffrance lui torturait la conscience, et il étonnait, il troublait, et presque, épouvantait parfois ceux qui venaient, par une telle connaissance de leurs secrets, avant qu'ils aient eu le temps de dire un mot. » Fédor Dostoïevski, « Les frères Karamazov », in *Id.*, *Œuvres romanesques 1875-1880,* trad. d'André Markowicz, Arles, Actes Sud, 2014, p. 830.

50. Lindsey Hughes, « Inventing Andrei: Soviet and Post Soviet Views of Andrei Rublev and His Trinity Icon », *Slavonica*, vol. 9, 2, 2003, p. 83-90.

51. Vladimir Pribytkov, *Rublev* [Roublev], M., Molodaja Gvardija, 1960.

une interprétation élargie, introduisant des circonstances non religieuses pour l'expliquer. Ce vœu, incompris par les hommes de la période soviétique, est ainsi présenté à la fois comme un acte de repentir après un meurtre et comme un renoncement au dialogue avec les hommes[52]. Cette double explication rejoint de près un extrait du livre de Pribytkov consacré à Roublev, mais où il fait un détour par la biographie de Serge de Radonège. Pribytkov analyse le vœu de silence du saint moine, le peignant comme un acte de rachat et une forme de méditation, et ce dans une langue qui se désolidarise démonstrativement des expressions religieuses en les plaçant entre guillemets :

> Il n'est pas fortuit, le « silence » de Serge avant sa mort. La tournure métaphysique de son esprit ne permet pas à l'higoumène de saisir les rouages de la vie. Au bord de la tombe il se voit en « pécheur confondu ». Alors il abandonne tout, se détourne de tout et « garde le silence ». C'est une tentative désespérée, fébrile de « racheter » par l'accomplissement d'un vœu ardu les « fautes » commises et, peut-être, d'enfin comprendre le monde et de révéler aux hommes la vérité. Mais Serge meurt en silence[53].

Cette distinction entre le saint et l'homme se rejoue au niveau de l'interprétation de l'icône, vue tantôt comme objet sacré ou comme objet d'art. Pribytkov introduit une distinction, très artificielle, entre la contemplation de la beauté des icônes d'une part, qu'il prête à Roublev (« succomber à la force impérieuse de la beauté ») et la vénération « superstitieuse » des icônes de l'autre (« ce à quoi tous rendaient un culte superstitieux »). L'historiographie de l'époque souligne de manière récurrente la primauté de la contemplation artistique des icônes sur leur contemplation religieuse. Dans les années 1980, le célèbre historien de l'art Mikhaïl Alpatov avance encore – sans apporter de preuves – que Roublev n'allumait pas de cierges, ne se prosternait pas et ne priait pas devant les icônes, mais préférait les aborder exclusivement sous un angle artistique[54]. Ce point de vue trouve un écho dans le film, où Roublev n'est jamais montré en prière devant les icônes, mais toujours dans une contemplation exclusivement esthétique. Il s'agit peut-être d'une sorte de nouveau mysticisme mieux adapté aux écrans soviétiques. Il en va de même du sens des icônes : tandis que

52. « Je n'ai plus rien à dire aux hommes. », partie II, 00:29:23.
53. Vladimir Pribytkov, *op. cit.,* p. 44.
54. Cité par Lindsey Hughes, *op. cit.*, p. 87.

les icônes anciennes ne sont normalement pas signées, la main de l'iconographe s'effaçant derrière l'objet sacré représenté, les commentateurs soviétiques mettent de côté l'objet représenté par l'icône pour se concentrer sur son auteur, dont ils tentent d'apercevoir la subjectivité. Ainsi, pour Alexandre Svobodine, la Trinité vétérotestamentaire, « loin de démontrer des idéaux abstraits purement religieux », reflète « l'âme humaine vivante[55] » de son créateur, ce qui rejoint le poème de Goumilev, dans lequel l'humain prend le pas sur le divin.

De l'homme à l'artiste de génie

Ainsi, Pribytkov et ses contemporains véhiculent l'idée que Roublev exerce son art non pas dans les cadres canoniques de l'Église, mais *en dépit* d'eux[56]. On peut d'ailleurs remarquer que Pribytkov comme Tarkovski mettent en scène, face à Roublev, un entourage qui lui est hostile. Pribytkov suppose, de façon totalement arbitraire, que contempler longuement les icônes était mal vu et devait attirer sur le jeune moine des regards désapprobateurs, et parvient même à transformer cet acte anodin (et même pieux) en un geste contestataire, voire provocant[57]. Tarkovski choisit lui aussi de représenter le vœu de silence de son protagoniste comme étant mal accepté par son entourage. Ce faisant, l'écrivain et le cinéaste recréent une nouvelle répartition centre/périphérie, articulée non plus autour du caractère de la sainteté, mais autour de la sensibilité particulière du protagoniste, mise en contraste avec le supposé conformisme de ses pairs. Le centre est habité non plus par un saint, mais par un artiste. Le personnage (in-

55. A. P. Svobodin, « "Nemerknuščaja krasota" (K 600-letiju so dnja roždenija Andreja Rubleva) » [Une beauté impérissable (Pour le 600e anniversaire de la naissance d'Andreï Roublev)], *Sovetskaja ženščina*, 9, 1960, p. 30.

56. « Ses dessins, en dépit des canons de l'Église, affirmaient des idéaux terrestres, heureux, humains. » P. P. Sokolov-Skalja, « Andrej Rublev » [Andreï Roublev], *Nauka i religia*, 9, 1960, p. 85-87. « Le remarquable peintre-penseur, allant au-delà du dogme religieux, créait des images emplies d'une noblesse profonde et de beauté ». E. I. Osetrov, « Andrej Rublev i sovremennost' » [Andreï Roublev et l'époque contemporaine], *Neva*, 9, 1960, p. 187-192.

57. « S'oublier sous des regards en biais, hostiles, succombant à la force impérieuse de la beauté… Chaque jour de fête, chaque jour libre de travail, s'asseoir devant les icônes des autres en sachant d'avance comment on te regardera – cela revient à traiter l'opinion des dévots comme elle le mérite : n'y accorder aucune importance ». Vladimir Pribytkov, *op. cit.,* p. 53-54.

venté[58]) de Kirill permet de constituer un binôme commode dont la comparaison profite toujours à Andreï : sont ainsi opposés l'homme compatissant et le traître, mais aussi l'artiste talentueux et l'artiste jaloux (thème qui remonte au moins au *Mozart et Salieri* de Pouchkine). Andreï apparaît comme le centre du récit en vertu de son regard particulier. Baecque remarque que Kirill est à mettre du côté de ceux qui « regardent sans regarder » et « entendent sans entendre ni comprendre[59] », pour qui le Christ parle en paraboles[60].

Dans la lecture qu'il propose du film, Antoine de Baecque remarque lui aussi que la sainteté est remplacée par le génie artistique. Selon lui, le film entier est articulé autour de la parabole des Talents[61], et il observe que la parabole y est « transposée dans l'univers artistique[62] », se transformant alors en « éloge de la création », où le bon serviteur serait celui qui crée pour son Seigneur. Ayant d'abord « enterré son talent » en se condamnant à la sécheresse artistique, Roublev parvient à le retrouver et à créer. Kirill incarne là aussi le pendant de Roublev, en l'occurrence, le mauvais serviteur qui ne fait pas fructifier son talent.

L'opposition entre la médiocrité et le génie artistique se rejoue dans l'épisode « La cloche », qui met en scène une sorte de double d'Andreï. L'enfant Boriska, au centre de l'intrigue, se révèle rapidement supérieur aux autres personnages : supérieur par ses propres efforts, mais aussi par un don particulier. Premièrement, il a une force de travail extraordinaire. Les vieux fondeurs de cloches dédaignent le travail préparatif à la confection de la cloche – le creusement d'une fosse pour extraire de l'argile – en s'exclamant avec mépris « Nous ne sommes pas des terrassiers, nous sommes des fondeurs ! » (II, 00:48:17). Contrairement à eux, Boriska a le goût du matériau qu'il manie, et il creuse lui-même la terre avec passion, de même qu'il participe à toutes les autres étapes de la création de la cloche, jusqu'à

58. Dans les sources dont nous disposons sur Andreï Roublev, il est souvent mentionné aux côtés de Daniil, mais Kirill ne correspond à aucun autre compagnon de travail. Concernant les sources anciennes sur Roublev, voir Pierre Gonneau, *À l'aube de la Russie moscovite*…, *op. cit.*

59. Mt 13, 13.

60. Antoine de Baecque, *Andrei Tarkovski*, *Cahiers du Cinéma*, « Auteurs », Paris, Éditions de l'Étoile, 1989, p. 100.

61. Mt 25, 14-30.

62. Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 99.

l'épuisement. À cet égard, il emprunte moins les contours d'un saint que ceux d'un héros stakhanoviste, nouveau type de saint mis en avant sous Staline. En tant qu'enfant, il incarne l'absence de préjugés sur la manière de conduire son art, et ne craint pas la nouveauté. Alors que les vieux fondeurs de cloche insistent pour chercher l'argile là où ils ont l'habitude de la prendre, Boriska refuse obstinément ce confort jusqu'à trouver la meilleure argile (II, 00:50:26).

Mais à ce goût du travail et à cette audace (qualités purement humaines), il associe un talent singulier. À l'instar du génie de Kant, qui « ne sait pas lui-même comment se trouvent en lui les Idées qui le conduisent [à la production d'une œuvre qu'il doit à son génie][63] », Boriska ne peut expliquer comment il a réussi à fabriquer la cloche sans en connaître le secret. Cette inspiration mystérieuse peut être vue comme une inspiration divine (enthousiasme), ce qui la placerait du côté du miraculeux. Nous sommes donc à la frontière entre la glorification de l'art humain et la représentation des origines transcendantes de cet art. Lorsqu'il révèle à la fin de la scène, en sanglots dans les bras d'Andreï, qu'il ne connaissait pas la recette de la préparation des cloches, toute la scène est en effet reconsidérée comme un genre de miracle.

Génialité et sainteté

Si la forme hagiographique sert à mettre en avant un artiste plus qu'un saint, les deux dimensions ne sont pas pour autant incompatibles : le film montre que la mission de Roublev réside dans la création artistique. C'est en faisant fructifier son talent (artistique), que l'artiste devient un saint. Cela se vérifie trois fois dans le film, avec trois révélations artistiques successives, dans lesquelles l'exploit de l'homme croise le miracle divin. D'abord, le premier tintement de la cloche, jubilatoire, vient concrétiser de manière physique le génie de Boriska. Ensuite, les icônes montrées à l'écran matérialisent le génie d'Andreï Roublev. De même que la cloche se met à parler, de même Andreï sort de son mutisme – réel et artistique – ce qui est symbolisé par le passage à la couleur. Réunis dans la dernière image de la partie du film en noir et blanc, Boriska et Andreï forment une allégorie du

63. Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, § 46, trad. d'Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2015 [1e éd. : 1790], p. 294.

cinéma : le maître de la peinture embrasse celui du son, lui promettant qu'ils travailleront désormais ensemble. Comme pour confirmer cette dernière réplique, la scène suivante associe musique grandiose et image grandiose (qui insiste sur son caractère d'image puisqu'elle passe en couleur). La troisième révélation est donc le film lui-même, qui prend sa forme définitive au moment où il s'achève, rendant tangible le génie de son auteur – Tarkovski. Derrière ces deux figures de génies artistes, il est en effet difficile de ne pas voir un autoportrait du réalisateur. Tarkovski, dans la manière dont il se peint lui-même, insiste à la fois toujours sur son travail sans relâche, d'une part, mais également sur son caractère intuitif. Les mémoires publiés par sa femme Larissa[64] dévoilent un artiste se laissant guider par ses impressions, prêtant une grande attention à ses rêves. Surtout, il présente lui-même son film comme une œuvre *miraculée* : il aime raconter la manière dont il perdit dans un taxi – puis retrouva miraculeusement – l'unique copie du scénario du film, et qualifie de miracle (*čudo*) l'obtention de l'autorisation de projeter son film[65].

De Michel-Ange à Bach en passant par Claude Mellan, le chef-d'œuvre, accomplissement d'un génie artistique, est souvent associé à un acte de foi, dans le sens où la virtuosité et la perfection techniques permettent d'accéder au transcendant. Tarkovski lui-même envisage son exigence esthétique comme une voie spirituelle. « Mes films ne sont pas une expression personnelle, mais une prière[66] », confie-t-il à plusieurs reprises. Cette idée insiste non seulement sur le résultat du film, mais surtout sur le processus de sa création. On sait par plusieurs témoignages que Tarkovski était obsédé par la technique[67] (il impose

64. Larissa Tarkovski, *Andrei Tarkovski*, trad. de Luba Jurgenson, Paris, Calmann-Levy, 1988.

65. Gajanè Ambarcumjan, « "Andrej Rublev" – istorija sozdanija fil'ma – arxivnye dokumenty (čast′ 10) » [« Andreï Roublev » – histoire de la création du film – document d'archives (partie 10)], 27 décembre 2019, mosfilm.ru, https://www.mosfilm.ru/about/news/sozdanie-filma-andrey-rublev-arkhivnye-dokumenty-chast-10/, consulté le 5 octobre 2024.

66. « La dernière interview de Tarkovski », *Nouvelles Clés*, 28 avril 1986**,** https://maxencecaron.fr/2010/09/la-derniere-interview-de-tarkovski/, consulté le 12 octobre 2024.

67. Entretien de Laurence Cossé avec Valérie Mairesse, seule actrice française ayant tourné avec Tarkovski. France Culture, « Les mardis du cinéma »,

des prises longues difficiles à filmer, des scènes minutieusement chorégraphiées, et des conditions de tournage souvent rudes), or, la démonstration de virtuosité ne s'oppose pas à la vocation spirituelle de l'image. Au contraire, elle en devient peut-être le vecteur : en exhibant sa maîtrise, l'artiste met en scène sa propre persévérance, quasi ascétique, qui aboutit au résultat qui se révèle avec la fin du film. Ce miracle révélé par l'achèvement de l'œuvre d'art peut être résumé par la célèbre formule du père Pavel Florenski, que Tarkovski connaissait certainement : « Il existe la Trinité de Roublev, par conséquent, Dieu existe[68] ».

Singularité absolue d'un homme, inspiration d'en haut, accomplissement d'une œuvre transcendante : la sainteté et le génie partagent pas mal de points communs, aussi, la forme hagiographique semble-t-elle bien se prêter à la mise en scène du génie. La toile de fond du film emprunte indéniablement à la littérature médiévale, et notamment à l'hagiographie vieux-russe, ou plutôt à la représentation qu'un homme soviétique pouvait avoir de ce genre. Pour ce qui est du premier plan, le traitement du personnage principal réutilise certains schémas narratifs qui peuvent renvoyer à l'hagiographie, mais en les mettant au service de la construction d'un génie. Nous voyons donc que la tension entre Roublev-artiste et Roublev-saint, tension incontournable dans l'historiographie soviétique, est reproduite dans le film, qui la résout de manière originale pour l'époque.

La réception de l'œuvre illustre elle aussi cette compétition entre Église et intelligentsia, puisqu'elle trouve des détracteurs tant parmi les élites que parmi les dissidents orthodoxes, comme Soljenitsyne, mais aussi des défenseurs dans les deux camps. À sa sortie en 1971, le film a surtout permis de consacrer Roublev comme artiste national, alors que ce dernier était loin d'occuper une telle place dans l'histoire de l'art. Mais il a également contribué à susciter l'intérêt de l'Église orthodoxe russe pour Roublev. La publication d'articles sur l'iconographe dans le *Journal du patriarcat de Moscou*, qui n'avait rien publié sur lui depuis 1960, reprit ainsi en 1972, un an après la sortie du film.

---

7 janvier 1986, https://www.youtube.com/watch?v=lj8Hv5Sytj8, (00:19:25), consulté le 2 janvier 2025.

68. Pavel Florenski, « L'iconostase », cité in Véra Traimond, *La peinture de la Russie ancienne*, Paris, Bernard Giovanangeli éditeur, 2010, p. 386.

Comme pour ne pas laisser Roublev lui échapper, l'Église se le réapproprie à mesure que sa popularité grandit dans la société civile, un engouement amplifié par la sortie du film et qui conduit à sa canonisation en 1988.

ENS (Paris)