L'INTERPRÉTATION DE *GUERRE ET PAIX* DE TOLSTOÏ DANS *GUERRE ET AMOUR (LOVE AND DEATH)* DE WOODY ALLEN

MICHEL CADÉ

Réalisé en 1975, *Guerre et amour*, cinquième film de Woody Allen, est placé sous le double signe de la continuité et de la rupture. Par sa référence constante au burlesque, par son choix de la parodie, tant littéraire que cinématographique, il s'inscrit clairement dans la continuité des œuvres précédentes, *Prends l'oseille et tire-toi* (1969), *Bananas* (1971), *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur le sexe sans oser le demander* (1972), *Woody et les robots* (1973), mais par sa construction solide, l'histoire d'une vie racontée en *flash-back*, par l'ampleur des moyens utilisés (un millier de figurants pour les scènes de bataille), enfin par le choix de la satire d'une des œuvres majeures de la littérature mondiale, *La Guerre et la Paix*, de Léon Tolstoï, ce qui n'était pas le cas des ouvrages à l'origine des films précédents, il témoigne d'une ambition nouvelle de son auteur. Celle-ci allait se manifester à partir de *Annie Hall* (1977) dans des films plus ou moins autobiographiques, à la construction admirablement maîtrisée et dont l'intention parodique, toujours présente, était désormais assumée avec une extrême rigueur. Que la transformation d'un amuseur talentueux et fébrile en un des maîtres du cinéma contemporain ait commencé dans la confrontation qu'il avait choisie avec l'œuvre de Tolstoï ne saurait nous être indifférent.

Même si Woody Allen devait prétendre avoir eu pour première inspiration d'un film qu'il qualifiait bien des années plus tard de « déconnade » un ouvrage d'histoire de la Russie, il est bien certain,

Slavica occitania, Toulouse, 13, 2001, p. 89-99.

au-delà même du titre français à peine démarqué de Tolstoï, que *Guerre et amour* trouve dans *La Guerre et la Paix* son origine [1]. À l'évidence, la durée du film, 82 minutes, exigeait des coupes sombres dans la riche matière qui servait de base à la parodie du réalisateur new-yorkais. Celui-ci fit le choix, s'agissant des personnages, non de l'élagage mais de la concentration.

PERSONNAGES

On a remarqué que le personnage interprété par Woody Allen, Boris Gruschenko, dernier né d'une famille de la petite aristocratie rurale russe du début du XIXe siècle, s'apparente par certains traits au prince André Bolkonski et surtout au Comte Pierre Bezoukhov. Il a du premier le souci permanent des fins dernières qui se dissimulent, ou pas, sous le drap de la mort, du second la volonté d'appréhender, sinon de comprendre, ce que cache le théâtre de la vie. Les situations dans lesquelles se trouve plongé, malgré lui la plupart du temps, Boris Gruschenko ont souvent quelque analogie avec celles dans lesquelles se débat le Pierre Bezoukhov de Tolstoï. Si John Baxter, biographe de Woody Allen, évoque à tort dans son ouvrage *Woody Allen* [2], un Boris prisonnier pendant la bataille d'Austerlitz pendant d'un Pierre Bezoukhov dans la même situation, cela n'enlève rien à la justesse de sa réflexion sur leur interrogation commune à propos de la responsabilité de Dieu dans la guerre. Le duel qui met aux prises, à propos de la Comtesse Alexandrovna, Boris et le Comte Anton, renvoie explicitement à celui qu'eut à Moscou Pierre Bezoukhov, avec Dolokhov [3]. Cependant Woody Allen se plaît ici à brouiller les pistes car, s'il joue de l'analogie des situations, il en refuse l'homothétie. Alors que le civil et peu versé dans le maniement des armes Pierre Bezoukhov défie, dans le roman de Tolstoï, l'officier habile aux armes, Dolokhov, qu'il soupçonne d'avoir une aventure avec sa femme Hélène, dans *Guerre et amour*, c'est l'officier Boris Gruschenko qui est défié par le Comte Anton, redoutable duelliste, jaloux de l'aventure de son adversaire avec sa maîtresse, la comtesse Alexandrovna. De même, le projet d'assassinat de Napoléon lie les deux personnages sans les priver de leur autonomie, on sait que

1. John Baxter, *Woody Allen*, Paris, Flammarion, collection Grandes Biographies, 2000, p. 294-296.
2. John Baxter, *ibid.*, p. 296.
3. Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, livre deuxième, première partie, chapitres 4 et 5.

L'obsession de la mort

Pierre Bezoukhov ne dépassera pas le niveau de l'intention [4], quand, Boris, poussé par son épouse Sonya, se trouvera compromis dans l'évidence des apparences, et, si tous deux font l'expérience du peloton d'exécution [5], elle ne sera fatale qu'au héros de cinéma.

Mais, par-delà le prince André et Pierre Bezoukhov, Boris emprunte aussi à deux autres personnages du roman. La scène de séduction entre le « héros » d'Austerlitz et la Comtesse Alexandrovna à l'Opéra de Saint-Pétersbourg est, dans le registre de la parodie, le reflet exact du coup de foudre qui frappe Natacha Rostov lorsqu'elle rencontre Anatole Kouraguine à l'Opéra de Moscou [6], et il y a donc un peu de ce dernier dans le personnage de Boris. Enfin celui-ci, dans toute la partie qui concerne la bataille d'Austerlitz et ses prémices, aussi bien à travers sa première expérience du feu que dans la peur qui l'étreint et qui dépasse son personnage de lâche comique, renvoie explicitement aux débuts dans la carrière des armes du jeune Nicolas Rostov à qui il pourrait emprunter ces réflexions : « Les yeux fixés sur la danse des flocons, il [Nicolas Rostov] se rappelait l'hiver russe, la maison chaude et claire, la pelisse douillette, les traîneaux rapides ; il se voyait plein de santé, entouré de l'amour et des soins de sa famille. "Quelle idée ai-je eue de venir ici !" se disait-il [7]. »

Comme Boris est la synthèse des personnages masculins de *La Guerre et la Paix*, Sonya est la synthèse des personnages féminins. Son lien de parenté avec Boris est le même que celui de la Sonia du roman de Tolstoï avec Nicolas Rostov : cousine. Elle partage avec Natacha Rostov, l'héroïne centrale de *La Guerre et la Paix*, les hési-

4. *Ibid.*, livre troisième, troisième partie, chapitres 27 et 33.
5. *Ibid.*, livre quatrième, première partie, chapitre 11.
6. *Ibid.*, livre deuxième, cinquième partie, chapitres 9 et 10.
7. Léon Tolstoï, *La Guerre et la Paix*, traduction d'Henri Mongault, Éditions Gallimard, 1952, collection « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2000, livre premier, deuxième partie, chapitre 21, p. 252.

tations amoureuses, la passion violente et le fait d'être aimée depuis l'enfance par un homme dont elle ne reconnaît pas l'amour : Boris chez Allen, Pierre Bezoukhov chez Tolstoï. Mais, si cet amour ne viendra à la conscience de Bezoukhov que tardivement [8], il est pour Boris posé d'emblée comme un des moteurs dramatiques de *Guerre et amour*, cependant dans les deux cas cet amour donné comme quasiment impossible se conclura par un mariage heureux. Sans doute, la Natacha de Tolstoï traverse-t-elle ces orages amoureux sans jamais accorder, et jusque dans les plus grands désordres de l'âme, plus qu'un baiser au plus audacieux de ses soupirants [9] tandis que la Sonya de Woody Allen, mariée par dépit à un improbable marchand de harengs, Leonid Voskovec, le trompe avec une frénésie qui n'est pas sans rappeler la conduite scandaleuse, mais tolérée, d'Hélène Kouraguine, la première femme de Pierre Bezoukhov, il est vrai ici dédoublée, avec le personnage de la comtesse Alexandrovna. Seule la princesse Marie Bolkonski du roman paraît absente de la parodie de Woody Allen, sauf à estimer que la foi en Dieu, manifestée dès les premières minutes du film par Sonya durant sa conversation avec Boris dans le grenier, puis, plus tard dans le film, le conseil qu'elle demande en vain au père André, délicieusement gâteux, pour l'aider à comprendre les pulsions suicidaires de Boris, sont la trace, un rien évanescente, de la sœur du prince André chez le principal personnage féminin de *Guerre et amour*.

SITUATIONS

À l'évidence, l'utilisation par Woody Allen de *La Guerre et la Paix* de Tolstoï pour construire le scénario de *Guerre et amour* ne se limite pas aux personnages. La trame même du récit filmique suit dans ses grandes lignes celle du roman : les conséquences sur quelques familles de l'aristocratie russe, ici réduites à une famille, des événements de la grande histoire, de la Troisième coalition contre la France en 1805 à la campagne de Russie, ici réduite à une partie de l'épisode moscovite de 1811. Les allers et retours entre la vie militaire et la vie civile, traités en parallèle dans le roman, le sont aussi dans le film ; la bataille d'Austerlitz, l'un des sommets de

8. *Ibid.*, livre troisième, troisième partie, chapitre 29, p. 1189 : « Puis Pierre dit qu'il aimait cette femme [Natacha] depuis ses jeunes années, mais n'avait jamais osé penser à elle, parce qu'elle-même n'était qu'une fillette, et que lui-même, enfant illégitime, ne possédait même pas un nom. »
9. *Ibid.*, livre deuxième, cinquième partie, chapitre 13.

l'ouvrage de Tolstoï, est au cœur du film de Woody Allen, qui entend à la fois montrer l'absurdité de la guerre et qu'il peut diriger une mise en scène où il maîtrise l'espace et le nombre, sans doute poussé par le souvenir des *Guerre et Paix* de King Vidor (1956) et Sergueï Bondartchouk (1966-1967) ; l'entre-deux-guerres de 1806 à 1811, simplifié dans le film car organisé autour du couple Boris-Sonya, ne diffère guère dans son rythme globalement apaisé de ce qui constitue la majeure partie du livre deux de *La Guerre et la Paix* ; enfin la dernière partie du film, l'absurde expédition de Boris et Sonya dans Moscou occupé par les Français mais pas encore en flammes, constitue un détournement sans équivoque des aventures de Pierre Bezoukhov, resté volontairement à Moscou dans un but semblable, assassiner Napoléon, et qui assurent la liaison entre les livres trois et quatre du roman. Par contre, Woody Allen, qui a intégré l'harmonie conjugale caractéristique de l'épilogue en forme de *happy end* de *La Guerre et la Paix* à la partie de l'entre-deux-guerres, en termine avec son film de façon abrupte, revenant au point de départ du film, si ce n'est dans l'image du moins dans le statut de défunt de son héros, bouclant ainsi la boucle comme l'exige une construction en *flash-back*, et donnant à l'ensemble une tonalité morbide qui n'est pas absente de l'œuvre de Tolstoï.

Durant la bataille d'Austerlitz
un gag repris de Charlie Chaplin

Guerre et amour est une transcription française du titre original du film de Woody Allen qui prête à confusion et où le souci d'attirer le spectateur, en évoquant le chef-d'œuvre de Tolstoï, gomme quelque peu les partis pris de départ de son auteur. En intitulant son cinquième opus *Love and Death* (Amour et mort), Woody Allen entend, à travers la reprise explicite de l'Eros et Thanatos freudien, faire du rapport à la mort, essentiellement interrogatif, la colonne vertébrale de son film, non seulement parce que celui-ci l'ouvre et le ferme, mais en multipliant les occurrences, de la figure classique

Le repos du guerrier

de la « faucheuse » en suaire avec laquelle Boris dialogue à diverses reprises, à celles des morts des champs de bataille comme de la vie de famille sans oublier le ballet onirique des garçons de café sortis de leurs cercueils. Ce faisant, il fait entrer en résonance les préoccupations métaphysiques, car pour être souriant un discours de ce type, articulé sur la question de la mort, court tout au long de son œuvre filmique. L'interrogation sur les fins ultimes, s'exprimant aussi bien à l'occasion des morts collectives sur le champ de bataille que des morts individuelles, dont l'annonce et l'accomplissement donnent à *La Guerre et la Paix* le rythme si particulier qui est le sien, constitue l'un des axes majeurs de l'ouvrage de Tolstoï avec la réflexion sur l'histoire. Difficile à mettre en scène dans le cadre d'un film comique, à l'exception de quelques pantalonnades autour du personnage de Napoléon, cet aspect de *La Guerre et la Paix* a été occulté par le réalisateur new-yorkais au profit d'une certaine hypertrophie de la réflexion sur la mort qui correspondait plus à ses propres préoccupations.

La rencontre entre les deux créateurs est paradoxalement à son acmé dans le premier plan du film : 15 secondes d'un travelling en accéléré sur un ciel où s'effilochent des nuages blancs, pendant qu'en *voix off* Boris Grushenko-Woody Allen évoque sa mort prochaine : « Être exécuté pour un crime que je n'ai pas commis, c'est quand-même énorme. Oh ! bien sûr c'est le sort

Un duel parodique

de l'humanité toute entière pour un crime qu'elle n'a pas commis. » Le plan suivant dévoile les tombes d'un cimetière. Sans doute ce plan d'ouverture renvoie-t-il à la parodie du cinéma soviétique dont il sera question plus loin, mais le lecteur attentif de *La Guerre et la Paix* ne peut s'empêcher de le rapprocher d'une image qui me paraît constituer le pivot de l'ouvrage de Léon Tolstoï. C'est au milieu de la description de la bataille d'Austerlitz le prince André, brandissant le drapeau d'un bataillon qu'il vient de reformer, qui se lance à l'assaut des troupes françaises ; blessé il tombe : « Mais il ne vit plus rien. Il n'y avait plus au-dessus de lui que le ciel, un ciel très haut, immensément haut, où flottaient doucement des nuages gris. Quel calme, quelle paix, quelle majesté, songeait-il. Quelle différence entre notre course folle, parmi les cris et la bataille... et la marche lente de ces nuages dans le ciel profond, infini ! Comment ne l'ai-je pas remarqué jusqu'alors ? Et que je suis heureux de l'avoir découvert enfin ! Oui, tout est vanité, tout est mensonge en dehors de ce ciel sans limites. Il n'y a rien, absolument rien d'autre que cela... Peut-être même est-ce un leurre, peut-être n'y a-t-il rien, à part le silence, le repos. Et Dieu en soit loué [10] !... » Si les mots sont différents, la parodie a ses exigences, l'image et l'intention ne font guère question et, quoiqu'il en soit de l'improbable coïncidence, l'inhabituel recours de Woody Allen à une sensibilité panthéiste pour évoquer le désarroi du mourant plaide plutôt en faveur d'un démarquage conscient de *La Guerre et la Paix*.

Voyage dans l'hypertexte

Source incontestable et principale de *Guerre et amour*, *La Guerre et la Paix* n'en est cependant pas la source unique, et la parodie allennienne se plaît à puiser à la fois dans la littérature russe du long XIX^e^ siècle et dans l'épaisseur du siècle du cinéma, en y privilégiant la matière russe. Ainsi, à la fin du film, l'entrevue entre Boris et son père dans la prison est le prétexte à citer dans la conversation, avec une apparence de logique, la plupart des héros ou des titres de l'œuvre de Dostoïevski : Raskolnikov, *Les Frères Karamazov*, *Les Possédés*, *L'Adolescent*, *L'Idiot*, *Humiliés et offensés*, *Le Joueur*. De même, dans les dernières séquences du film, la conversation entre Sonya et sa cousine Natacha, renvoie sans équivoque au théâtre de Tchekhov. Woody Allen fait d'ailleurs sienne l'opinion de la critique Pénélope Gilliot qui écrivait lors de la sor-

10. *Ibid.*, livre premier, troisième partie, chapitre 16, p. 357.

tie de *Guerre et amour* : « Nous ne sommes pas ici dans l'univers russe mais dans l'univers de la littérature russe », en déclarant à Stig Björkman : « Et c'est vraiment ça. *Guerre et amour* frise la parodie littéraire [11]. »

Mais, tout autant que dans la littérature, sans négliger pour autant l'impact de la musique de Serge Prokofiev, c'est dans l'hypertexte du cinéma mondial que Woody Allen puise à pleines mains pour construire, en décalage permanent, les effets comiques qui font de *Guerre et amour* un peu plus que le « déconnage » auquel son auteur a été parfois tenté de le renvoyer [12]. Sa première source d'inspiration, en accord avec la volonté de dérision qui caractérisait le projet du film, a été le cinéma burlesque dont les recettes venaient casser des moments de mise en scène à grand spectacle, empêchant, s'il en eut été tenté, Woody Allen de se prendre trop au sérieux. Ainsi, le voit-on dans trois séquences s'inspirer directement du cinéma des premiers temps : lors de l'entraînement des recrues, alors que tous parviennent à extraire leur sabre de leur fourreau, seul Boris s'en montre incapable malgré les efforts qu'il déploie ; un peu plus avant dans le film, alors qu'il doit affronter au sabre un soldat français, la lame de son arme se plie lamentablement. Ces deux gags se retrouvent tels quels dans un film de Charlie Chaplin, produit en 1915 par la société Essanay, *Charlot débute* (*His New Job*). Quant à la série d'incidents avec les spectatrices provoquée, lors de la soirée passée par le soldat Boris à l'opéra de Saint-Pétersbourg, par le port du sabre réglementaire elle appartient au registre du comique troupier, illustré par le comique français Boireau dans une production Pathé de 1912, *Boireau cuirassier.*

Il peut paraître un rien inutile de s'appesantir sur les emprunts faits à Groucho Marx et à Bop Hope pour les dialogues, emprunts que Woody Allen reconnaît volontiers [13], comme ceux faits au style de Bergman ou encore, dans la séquence de Boris dans le canon, aux *Aventures fantastiques du Baron de Münchhausen* de Joseph von Baky, film allemand en couleurs réalisé en 1943, mais il n'en est pas de même, pour notre propos, de ceux faits au cinéma soviétique. Si le ciel de la séquence d'ouverture fait irrésistiblement penser aux ciels du cinéma soviétique, en particulier à ceux dont Alexandre Dovjenko parsème ses films, si les plans de la bataille peuvent parfois être rapportés à ceux du *Guerre et Paix* de Sergueï

11. *Woody et moi. Par Woody Allen. Entretiens avec Stig Björkman*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1995, p. 49.
12. Cf. note (2).
13. *Woody et moi, op. cit.*, p. 49.

Bondartchouk, mais aussi au film homonyme de King Vidor, l'hommage qui est rendu par Woody Allen au *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925), par la précision minutieuse des citations, mérite que l'on s'y arrête. Dans la séquence de la bataille est repris le plan de la séquence des escaliers d'Odessa où l'institutrice au lorgnon est blessée à l'œil, ici il s'agit d'un soldat porteur de lunettes, encadré par une série de plans de lignes de soldats en train de faire feu qui renvoient explicitement à la sous-séquence du film du metteur en scène russe. Cette citation est rien moins que gratuite car elle introduit, pour le public cinéphile, dans la pochade la tragédie de la mort véritable, Woody Allen sent d'ailleurs si bien la force de cette mise en abyme qu'il s'efforce dans les plans suivants où intervient un improbable vendeur de blinis, de la désamorcer pour relancer la mécanique de la parodie. Moins dramatique, mais chargée d'ironie si l'on garde en mémoire le titre anglais de l'œuvre, *Amour et mort*, est la reprise de la fameuse séquence d'attraction du *Cuirassé Potemkine*, dite *Le Réveil du Lion* [14]. On s'en souvient, au plus fort du massacre perpétré par les soldats sur les escaliers d'Odessa, se succèdent un plan de lion de pierre endormi, un plan de lion de pierre éveillé, un plan de lion de pierre à demi dressé, figures extradiégétiques qui cependant font sens et précèdent l'intervention des canons du Potemkine. Chez Woody Allen, ce montage d'attraction est doublement inversé : il suit la première nuit d'amour entre Boris et Sonya quand, dans le *Cuirassé Potemkine*, il précède l'action ; l'ordre des plans de lion de pierre prend l'exact contre-pied de celui voulu par Eisenstein, au premier plan le lion est au repos mais éveillé, au second il est debout, au troisième il est endormi, donnant tous les signes de l'épuisement.

L'image du parfait amour conjugal

14. Pour une analyse de cette séquence, voir Barthélemy Amengual, *Le Cuirassé Potemkine : Serguei Mikhaïlovitch Eisenstein*, Paris, Nathan, collection Synopsis, 1992, p. 51-54.

Le soin apporté par Woody Allen à reproduire, presque à l'identique, quelques-uns des plans les plus connus du *Cuirassé Potemkine* montre, à l'évidence, que, en parodiant dans *Guerre et amour* ce que beaucoup considèrent comme le chef d'œuvre de la littérature russe, il a le souci de rester, dans la satire même, au niveau de l'œuvre qui en est l'objet et, pour y parvenir, il utilise des éléments à peine détournés de ce que nombre considèrent comme le chef-d'œuvre, non seulement du cinéma russo-soviétique, mais du cinéma mondial.

UN HOMMAGE À LA GRIMACE

Aussi importante que soit la part de l'hypertexte littéraire et cinématographique dans *Guerre et amour*, c'est bien *La Guerre et la Paix* de Léon Tolstoï qui fournit au film de Woody Allen son armature comme ses grandes articulations.

Aux admirateurs de *La Guerre et la Paix* l'exercice de style allennien, en forme de parodie burlesque, peut apparaître, par son côté potache, quelque peu blasphématoire. Pourtant, l'importance des moyens mis en œuvre (le film fut tourné en France et en Hongrie), l'acuité de la lecture cinématographique faite de l'œuvre écrite, le thème de la mort repris de Tolstoï et intégré dans la problématique propre de Woody Allen, la reprise des moments forts, dans une perspective, bien sûr ironique, mais exacte, de *La Guerre et la Paix*, – la bataille d'Austerlitz, la vision des cieux du prince André, le coup de foudre à l'Opéra, le duel pour une femme, l'expérience du peloton d'exécution –, montrent que le réalisateur a su dépasser le niveau de la pochade. Sans doute a-t-il emprunté à Léon Tolstoï les éléments de son œuvre qui entraient en résonance avec son univers propre, l'obsession de la mort, les affres des relations amoureuses, les problèmes de couple, et laissé dans l'ombre ce qui pour le romancier russe était au cœur de son ouvrage, une réflexion sur l'histoire s'auto-produisant sans que les

L'impossible meurtre

grands hommes aient d'autre prise sur elle que d'y mettre leur marque à défaut de pouvoir en orienter le cours, et sur l'action instinctive du peuple russe, incarnée par l'inaction apparente de Koutouzov. Un « mot » sur les serfs, à qui l'on pourrait confier le pouvoir, et la caricature du personnage de Napoléon montrent que Woody Allen a vu le problème mais s'est refusé à tout développement dans ce sens qui eût mis à mal la mécanique des effets de son film.

Fidélité à une partie de l'ouvrage de Léon Tolstoï et volonté manifeste de dérision, seule capable de faire entrer le monstrueux roman dans l'univers allenien, caractérisent paradoxalement *Guerre et amour*. Ce n'est pas une critique de *La Guerre et la Paix* que nous donne Woody Allen mais sa gravure grimaçante, impertinente, une gravure non dépourvue de pertinence. Cela s'appelle un hommage.

Université de Perpignan,
Département d'Histoire de l'art et archéologie,
C.R.Hi.S.M.