



La grande scène de danse entre Andreï Bolkonski et Natacha Rostova au bal du Palais Catherine.

C'est un second baptême du feu pour le chef-opérateur Anatoly Petritski, et la pression est double : non seulement il faut, comme d'habitude, faire mieux que la version américaine, mais cette fois-ci, également faire mieux que le grand bal du *Guépard* de Luchino Visconti (que Bondartchouk aime beaucoup), qui a été présenté l'année précédente au Festival de Moscou. Petritski a trouvé une technique pour dynamiser le filmage, en valant avec les acteurs sur une paire de patins à roulette, tout en tenant à l'épaule la (très) lourde caméra 70 mm, et ne regardant pas autre chose que le cadre à travers l'ocilleton ;



Anatoli Petritski derrière la caméra 70 mm.

un acte de confiance entre lui et ses assistants qui le guident à travers l'assemblée, jusqu'à le faire s'asseoir à l'aveuglette sur un fauteuil lui-même fixé à une grue pour permettre un plan d'ensemble. Et, pour renforcer l'immersion, Bondartchouk fait passer devant la caméra des éventails et foulards,, qui lui serviront aussi pour faire des raccords au montage. Un tour de force sidérant qui a mis le jeune technicien à genoux : « C'était en effet un bal pour moi aussi, mais clairement ni charmant, ni beau. [...] Pour moi, c'était surtout un énorme stress et une fatigue physique colossale¹³¹ » se rappellera-t-il. « Je me souviens qu'Andrzej Wajda est venu nous rendre visite et a remarqué que dans un tel décor, on aurait pu vivre, mais certainement pas tourner. Je pense que c'est le seul qui m'ait soutenu. » Et en effet, Petritski, à plus d'une reprise, se confronte à Bondartchouk, à ses exigences impossibles, son épuisement le rendant désagréable, jusqu'à ce que le réalisateur apostrophe son chef-opérateur devant toute l'équipe : « Là tu ne filmes pas des chevaux, mais des humains enfin ! » Un épisode qui vaut à Petritski, à son tour, de poser sa démission sur le bureau du directeur Surin, qui, agacé, et sans doute en souvenir de lorsqu'il s'est rangé à ses côtés pour l'imposer au cinéaste, lui assène : « Eh bien dans ce cas, je ferai en sorte que vous ne trouviez plus jamais de travail dans plus aucun studio de cinéma. » Finalement, Petritski reste.

Mais Petritski n'est pas le seul à se plaindre du comportement de Bondartchouk, qui, depuis le début du tournage, traite particulièrement mal sa vedette, Viatcheslav Tikhonov – entretenant sans doute l'aigreur de ne pas avoir obtenu le comédien qu'il souhaitait originellement. Bondartchouk est particulièrement froid avec Tikhonov, à qui il donne le minimum d'instruction et fait tout pour éviter de lui parler, ou sinon avec le ton le plus glacial. En amont, Bondartchouk a fait comprendre à l'acteur qu'il trouvait ses mains laides, des mains de prolétaire, en tout cas clairement pas des mains princières, et qu'il faudrait autant que possible que celui-ci tourne avec des gants. Tikhonov, sensible, se rappelle de sa conversation avec Bondartchouk qui trouvait qu'il ne correspondait pas du tout à sa vision du Prince Andreï, et le vit mal : « Même s'il a remarqué mes doutes intérieurs, a-t-il pris le temps d'essayer de me parler, de me calmer ? En fait, je n'ai même pas demandé de discours encourageant, mais par son silence, par les propos insignifiants et mesquins qu'il m'adressait, je ne comprenais pas comment je jouais, s'il était satisfait de moi ou non. [...] J'étais

131 *Ibid.* Idem citations suivantes.



Tchoukhraï, et bientôt *L'Enfance d'Ivan* d'Andreï Tarkovski (1962), ont donné à voir des visions pacifistes, humanistes ou dénonciatrices de la guerre, loin des délires staliniens suivant 1945. Et parmi les films mis en avant par la brochure, on y trouve, dans un registre pacifiste similaire, la première réalisation d'un acteur inconnu en Europe de l'Ouest, mais déjà artiste émérite de l'Union soviétique : *Le Destin d'un homme* de Sergueï Bondartchouk – alors encore nommé Serge dans les traductions francisées de l'époque.

Bondartchouk acteur n'avait pas encore tourné pour Roberto Rossellini *Les Évadés de la nuit* (1960), cette aventure polyglotte de fugitifs internationaux durant la Seconde Guerre mondiale (un Anglais, un Américain et un Russe) échappés d'un camp de prisonniers et coincés dans le grenier romain d'une Italienne faisant du marché noir, avec son fiancé résistant communiste. Malgré une jolie distribution (Giovanna Ralli, Leo Glenn, Peter Baldwin, Renato Salvatori), le film, réalisé pourtant après l'un de ses meilleurs films, *Le Général della Rovere* (1959), n'est pas franchement dans le haut du panier de Rossellini, mais offre à Bondartchouk ses plus belles séquences, justement car c'est lui qui est le plus handicapé par la barrière de la langue. Avec son visage rond autant atypique que banal, aux traits slaves immanquables, l'acteur se prêtait sans doute plus que les autres au style du cinéaste de *Rome, ville ouverte*.

Serge, Sergueï, Serioja

Ce visage rond était déjà familier dans le cinéma russe depuis une dizaine d'années. Bondartchouk acteur avait déjà su séduire le vieux Staline – et plus de 18 millions de spectateurs – par son interprétation du poète ukrainien censuré et emprisonné par la Russie tsariste dans *Tarass Chevtchenko* (1951), ultime film, terminé à titre posthume, de Igor Savtchenko (trois fois lauréat du Prix Staline). En 1952 et à 31 ans, alors que *Tarass Chevtchenko* n'était que son second premier rôle, Sergueï Bondartchouk était déjà « Artiste du peuple de l'URSS », ce qui lançait sa carrière sur les chapeaux de roue. Les succès se sont enchaînés, dont le fastueux *Amiral Ouchakov* de Mikhaïl Romm (1953, 26 millions d'entrées) jusqu'à la version d'*Othello* de Sergueï Youtkevitch (1955, 24 millions d'entrées), à la mise en scène primée au Festival de Cannes, au formalisme impressionnant – largement inspiré des plans d'Orson Welles (dont le *Othello* était sorti quatre ans plus tôt) et de Laurence Olivier.

Au sein d'un cinéma soviétique ayant l'appétit de nouvelles voix, Bondartchouk avait donc les armes nécessaires pour passer à la réalisation, qui plus est en adaptant son écrivain préféré, Mikhaïl Choukhov, auteur du *Don paisible* (1928 - 1940) et futur Prix Nobel de littérature en 1965 – le grand écrivain soviétique par excellence, membre du Soviet Suprême et du Comité Central du Parti. Mais la fresque représentée par le *Don paisible* (une épopée de cosaques traversant la Première Guerre mondiale et la Guerre civile) paraissait peut-être un brin ambitieuse pour une première réalisation, aussi son choix se reporta sur *Le Destin d'un homme*, nouvelle publiée entre 1956 et 1957, l'histoire simple d'un père de famille parti au front, ayant tout perdu à son retour et qui adopte un orphelin lui-même dans l'attente du retour de son père. Choukhov disait l'histoire vraie, née d'une rencontre fortuite juste après la guerre avec un homme, accom-



Brochure de Sovexportfilm pour le Festival de Cannes de 1959.

Guerre et Paix a son Prince Andreï, chose qu'il célèbre intérieurement dans un mélange de joie et de craintes, partageant les mêmes inquiétudes qu'avait eues plus tôt Lioudmila Savelieva : « Serai-je capable d'incarner à l'écran ce personnage si complexe ? [...] Comment pouvais-je, moi, un garçon de Pavlovski Possad [une banlieue éloignée de Moscou], issu d'une famille ouvrière, élevé parmi les jeunes de la classe ouvrière, prendre fait et cause pour un tel prince ? »

À ce moment, cela fait déjà plusieurs mois que la Mosfilm et son directeur Surin tirent la sonnette d'alarme sur les coûts représentés par ce casting interminable, que ce soit en pellicule consommée ou en construction des décors pour les tests. Et si, au cours des mois de 1962, Bondartchouk complète peu à peu sa distribution, avec notamment Boris Zakhava en Koutouzov, un vétérinaire du théâtre qui tournait jadis pour Sergueï Eisenstein dans *Le Pré de Béjine* (1937). Quoi qu'il en soit, le studio n'était pas au bout de ses peines, puisque le casting va continuer jusqu'à début 1964 pour trouver les interprètes d'Anatole Kouraguine (Vassili Lanovoï) et Liza Bolkonski (Anastasia Vertinskaïa). À tous ces noms, il faut également fournir différents types d'apprentissages et d'éductions nécessaires aux rôles : tenue, marche militaire, équitation, maniement du sabre, et, inévitablement, danse – un atelier qui a d'ailleurs plus de succès et attire même des comédiens qui ne sont pas impliqués par ces scènes. Enfin, pour s'assurer de la disponibilité de nombreux comédiens de théâtre qui étaient également retenus par leurs obligations de représentation, la Ministre Fourtseva ordonne une « libération des acteurs de théâtre¹¹⁷ » à destination des directions des salles.

Para bellum

Pendant ces tribulations artistiques, une véritable industrie s'active au sein des studios de la Mosfilm pour préparer le tournage. Des reconstitutions, l'Union soviétique en a déjà vu, mais jamais de cette ampleur, ni, non plus, avec pareil souci d'exactitude. L'expression « films à costumes » a sans doute ainsi pris tout son sens : non seulement faut-il habiller les personnages principaux – au moins huit costumes pour Pierre, sept pour Andreï et quatre robes pour Natacha –, mais aussi les dizaines de personnages secondaires, et enfin les bataillons entiers de figurants, dont ceux qui participeront au grand bal de la deuxième partie, *Natacha Rostova* (impliquant 223 ensembles de frac pour hommes et 256 robes cousus) puis, et forcément, les soldats. Pour ceci, la Mosfilm fait appel à l'historien et expert des uniformes militaires Viatcheslav Vrava, qui livre des dizaines de croquis des uniformes de Napoléon, d'Alexandre 1^{er}, de Koutouzov, des armées russes comme françaises, garantissant leur « authenticité historique » d'après « les sources les plus vérifiées¹¹⁸ ». Le directeur de production Nikolaï Ivanov, qui ne doit manifestement pas avoir un poste de tout repos, a dressé préalablement, au moment de la mise en chantier du film, en mars 1962, l'inventaire des uniformes et accessoires nécessaires¹¹⁹ :

Chariots pour canons de différents calibres
- 60 pièces

Canons en aluminium
- 60 pièces

Boulets de canon en aluminium
- 100 pièces

Embouchures pour chevaux de caractère d'après les collections de musées
- 50 pièces

Fixations baïonnettes
- 5 650 pièces

Baudriers
- 560 pièces

Harnais de hussard
- 3 700 pièces

Fourreaux pour sabre de cavalerie
- 400 pièces

Fourreaux pour sabre court
- 600 pièces

Pochettes de cartouches de trois types
- 1 250 pièces

Sabretaches de hussard de trois types
- 450 pièces

Épées avec fourreaux
- 500 pièces

Sabres longs
- 250 pièces

Sabres courts
- 450 pièces

Sabres d'officiers
- 50 pièces

Sabres avec fourreaux
- 500 pièces

Lames de sabre
- 250 pièces

Gibernes de hussard en polymère
- 600 pièces

Cuirasses de la garde de la cavalerie en polymère
- 600 pièces

Casques de cavalerie bavaroise et italienne
- 600 pièces

Shakos de cinq types
- 11 000 pièces

Uniformes de grenadiers français
- 3 000 pièces

Uniformes de grenadiers russes
- 2 900 pièces

Aigles de porte-étendard français
- 1 800 pièces

Plumes de shako en caoutchouc
- 6 000 pièces

Plumes de shako en poils artificiels
- 600 pièces

Blasons et décorations de sept types
- 8 700 pièces

Pantalons cosaques à rayures
- 2 300 pièces

Uniformes russes : infanterie, artillerie
- 3 200 pièces

Uniformes cosaques
- 600 pièces

Uniformes français
- 2 150 pièces

Uniformes de hussards avec garnitures en fourrure
- 750 pièces

Manteaux russes et français
- 585 pièces

Épaulettes de soldats français
- 2 950 pièces

Ordres russes et français
- 180 pièces

Diverses boucles pour l'équipement
- 21 000 pièces

Boucles de hussard
- 200 pièces

Services de table d'après les dessins du XVIII^e siècle
- 100 pièces

Cartouches à blanc
- 500 000 pièces



Croquis des uniformes signés Viatcheslav Vrava.

117 Ordonnance du 14 février 1963, in Anna Rezanova, *op. cit.*, partie 4.

118 Lettre de Viatcheslav Vrava au directeur de production Nikolaï Ivanov, 20 février 1961, in Anna Rezanova, *op. cit.*, partie 2.

119 Nikolaï Ivanov, « Iz Anevnika Direktora Kartiny », in Olga Palatnikova, *op. cit.*, pp. 74-75.