

INSTITUT
JEAN VIGO

LES CAHIER DE LA CINEMATOHEQUE

Revue d'Histoire du Cinéma
éditée par l'Institut Jean Vigo

Le Moyen Age au cinéma



N°42/43 ETE 1985.

Version PDF mars 2006

Editorial

Nourri de la matière d'une mémorable CONFRONTATION, ce numéro double participe très évidemment de la tradition historique de notre revue. De plus, cette livraison nous autorise à considérer comme gagnés, dans l'immédiat, deux paris plus récents : soutenir un rythme de parution régulier et mettre en harmonie la vie propre de la revue et l'ensemble des activités de l'Institut Jean Vigo.

Telles apparaissaient, au sentiment de notre équipe, les conditions de l'équilibre matériel et rédactionnel d'une publication parvenue à maturité. Telles demeurent aujourd'hui les perspectives de son développement, alors même que Marcel Oms a décidé de quitter la direction de ces CAHIERS auxquels il avait donné la forme et la vie, et qu'il continue, naturellement, à inspirer.

Pierre GUIBBERT

LES CAHIERS De la CINEMATHEQUE Revue d'histoire du Cinéma

Fondateur : Marcel OMS

Directeur : Pierre GUIBBERT
Administrateur : Pierre ROURA
Rédaction : André ABBET
Barthélémy AMENGUAL
José BALDIZZONE
François de la BRETEQUE
Raymond CHIRAT
Jean A. MITRY
Ricardo MUNOZ-SUAY
Marcel OMS.

Gestion et Documentation :

Martine ALCON
Henri BOUSQUET
Jean-Louis COSTE
Carles FERNADEZ-CONTRA
Renée-Lise GOMEZ
Anne MICHEU
Hélène OMS
Alain ROBINOT
Pierre ROURA

Editeur : Institut Jean Vigo

Président : Pierre Roura
Secrétaires Généraux : André ABET
José BALDIZZONE
Pierre GUIBBERT
Alain MITJAVILLE
Trésorier : Jacqueline OMS

Version PDF Mars 2006 :
Georges Oriol
Laurent Ballester

SOMMAIRE

■ DES IMAGES POUR L'ENFANCE.

- 6. Michel ZINK : Projection dans l'enfance, projection de l'enfance : le Moyen Age au cinéma
- 9. Pierre GUIBBERT : "Pour les petits et pour les grands"
- 21 François de la BRETEQUE : "Une figure obligée" du film de chevalerie : le tournoi

■ AU "TEMPS DES CATHEDRALES"

- 29. Jean François SIX : François d'Assise
- 35. Vittorio MARTINELLI : Filmographie de Francesco d'Assisi

JEANNE D'ARC

- 37. Claude LAFAYE : Jeanne Fugitive
- 39. Régine PERNOUD : Jeanne d'Arc à l'écran
- 42. Marcel Oms : De Lavisse à Michelet ou Jeanne d'arc entre deux Guerres...
- 44. Henri AGEL : La Jeanne d'Arc de Dreyer
- 48. Remy Pithon : Joan of Arc de Victor Fleming, de la résistance à la nuée

■ HOLLYWOOD A BROCELIANE

- 57. Marcel OMS. Les Yankees à la cour du roi Arthur
- 65. François de la BRETEQUE : Robin des Bois ou comment une geste s'installe dans l'enfance
- 75. Hélène OMS : Le Seigneurs de la guerre
- 77. Henri BOYER : A propos de promenade avec l'amour et la mort

MERLIN L'ENCHANTEUR

- 79. Francis DUBOST : Merlin et le texte inaugural
- 84. François de la Breteque : L'épée dans le lac ou les aléas de la puissance (Excalibur)
- 89. François de Breteque : La Table ronde du Far West
- 94. Marc Plas : Merlin l'enchanteur de Walt Disney : du roman médiéval au conte de fées

■ DE L'HOMMAGE A LA DERISION

- 97. Dagmar Lorensen et Ulrike WEINITSCHKE : Les Nibelungen, de Fritz Lang à Harald Reinl
- 104. Jean Marcel Paquette : La dernière métamorphose de Lancelot
- 109. Alphonse CUGIER : Lancelot du Lac de Bresson : Le moyen Age revisité ou la dimension tragique du XXème siècle
- 115. Joseph MARTY : Perceval le Gallois, un itinéraire roman

DOMAINE ITALIEN

- 122. Germana GANDINO : Le moyen Age dans le cinéma Fasciste: un territoire évité.
- 133. Guy FREIXE : Le Décaméron, de Pasolini
- 142. Pierre André SIGAL : Branceleone s'en-va-t-en aux coisades, satire d'un Moyen Age Conventionnel.
- 146. André Abet : Le bon roi Dagobert
- 148. Jean Pierre Bleys : Filmographie italienne (1930-1980)

■ LA LIGNEE

- 162. Renée HEIM et Nathallie SAISSSET : La Chevalerie dans les étoiles
- 166. Philippe Bordes : Moyen Age ou Heroic Fantasy

Photo de la couverture : **Mel Ferrer** et **Robert Taylor** dans *Les Chevaliers de la Table Ronde* de **Richard Thorpe**.

LE MOYEN AGE AU CINEMA

reproduction interdite

N° 42/43

Coordonné par François DE LA BRETÈQUE

Des images pour l'enfance

Soldats de plomb, images d'Epinal vivement enluminées, illustrations sévères des livres de classe, bandes dessinées, panoplies de chevaliers, jeux en troupes dans la cour de récréation... Indiscutablement, le Moyen Age participe aux souvenirs d'enfance de chacun de nous. Les images des films prennent place dans cet ensemble. Revenir au Moyen Age, par le biais d'images projetées sur l'écran d'une salle obscure, c'est renouer avec l'âge des enthousiasmes, des Quêtes chimériques, des fraternités idéales.

Si nous avons choisi de commencer par les relations du Moyen Age et de l'enfance, ce n'est pas pour répéter l'idée reçue selon laquelle le Moyen Age serait l'enfance de l'histoire européenne. Mais pour souligner comment les films médiévaux, qui doivent tant à leur entourage iconographique, réactivent ainsi les schémas de socialisation, d'aventure, d'initiation, qui sont ceux de tout début d'une vie d'homme.

F. B.

Projection dans l'enfance, projection de l'enfance le Moyen-Age au cinéma.

Michel ZINK

"Le cinéma me procure une jouissance infantile et narcissique", déclarait récemment Fellini. (1) Rien d'étonnant à ce que le Moyen Age fasse bon ménage avec le cinéma, car il procure la même jouissance. Définir cette jouissance, c'est comprendre l'attrait du cinéma pour les sujets médiévaux.

Mais peut-on la définir ? Elle est à la fois évidente et obscure, comme la séduction qu'exerce le Moyen Age. Les signes et les thèmes de cette dernière, les formes de son imaginaire, sont la quête, le secret, l'aventure, les profondeurs de la forêt, l'énigme du château où l'on pénètre du dehors et, inversement, la clôture, le repli enfantin sur soi, du château qui entoure et qui abrite. Clôture rassurante, mais aussi inquiétante, car le château, par opposition à l'habitat quotidien, est vaste et ancien, émergeant d'une tradition obscure, fruit d'une volonté qui, pour des raisons secrètes, l'a voulu tel qu'il est, inexplicablement compliqué, irrationnel, asymétrique dans le plan d'ensemble ou au moins dans le détail, plein d'escaliers, de recoins, de souterrains, de caches, de passages dérobés, de squelettes au fond des oubliettes, de zones d'ombre : refuge familial et rassurant, mais recelant en son sein des profondeurs ténébreuses, mystérieuses et menaçantes, il est pour chacun une image trop aisée, trop parfaite pour n'être pas troublante, de son narcissisme consolant et terrifiant, de l'autre, inconnu, qui est tapi au plus intime de moi. Le château réunit en lui les deux sensations du gemütlich et du unheimlich. Les exemples médiévaux en seraient innombrables, du château du Graal, accueillant et opaque, au château de la fée Morgain auquel elle donne par magie l'apparence de celui du père de Glaris, dans le roman de Claris et Laris, et qui, refuge apparent, est en réalité une prison.

Des considérations analogues s'appliquent à cet autre emblème du Moyen Age qu'est la forêt. Celle du roman médiéval est, bien entendu, le lieu de l'aventure et du dépaysement. Mais en même temps, il suffit de faire trois pas hors de Camaalot, le château du roi Arthur, pour être dans un pays complètement inconnu, aux coutumes et aux habitants merveilleux et dangereux, il suffit de faire trois nouveaux pas pour tomber sur le roi Arthur et sa cour en train de chasser ou de manger sur l'herbe. De même, le héros ne cesse de rencontrer des parents et des connaissances, et plus encore des personnages qui le connaissent, qui savent d'où il vient, ce qu'il cherche, et qui le conseillent ou le renseignent. Tout se passe comme dans un grand jeu de piste. Mais cette familiarité elle-même ajoute au mystère, puisque ni le héros ni le lecteur ne savent comment s'est constitué ce réseau de connaissances et de signes, ni quel est son sens. L'obscurité de la quête et en même temps la certitude qu'elle a, précisément, un sens s'en trouvent renforcées. Le héros est partout le centre d'un monde protecteur et inquiétant. Là encore, les exemples seraient innombrables, les plus caractéristiques étant, bien entendu, celui de Lancelot et celui de Perceval.

Ainsi, la dualité du château se retrouve dans la forêt, et le château, sis au cœur de la forêt, est un cas particulier du monde de l'aventure.

Voilà ce qui apparaît au lecteur de romans médiévaux. Pour ceux-là même qui ne les ont pas lus, le Moyen Age évoque cette quête, cette aventure significative, qui fait qu'au prochain tournant du chemin, à la prochaine clairière, vous attend peut-être l'inattendu, le fabuleux, qui comblera vos désirs et qui révélera rétrospectivement le sens du chemin parcouru, matériellement et spirituellement. Et les meilleures illustrations du château évoqué il y a un instant, ce sont les châteaux dessinés par Victor Hugo et par Walt Disney.

C'est la même fascination, sans doute, qui s'exerce dans le public à l'égard de l'alchimie ou des prétendus mystères de l'histoire, templiers, cathares, etc, ou encore, hors du Moyen Age, à l'égard de la préhistoire, de l'archéologie, de l'astronomie, dont la combinaison est d'ailleurs une des recettes favorites de la science-fiction : l'illusion, le fol espoir que l'on pourrait trouver une clé qui donnerait l'explication de tout ; la projection hors de nous-mêmes de nos fantasmes et de nos inquiétudes, de façon à nous persuader qu'une découverte extérieure, objective, pourrait les apaiser et que l'on pourrait trouver une réponse matérielle, irréfutable, à l'angoisse métaphysique. L'intérêt de Freud pour l'archéologie n'était pas un hasard. Et si l'on s'abandonne sans se chercher de prétexte aux délices de la régression infantile, on peut se réfugier chez les Hobbits de Tolkien, dont l'action n'est pas située au Moyen Age mais dont l'atmosphère est vaguement médiévale, et dont l'auteur, qui était médiéviste, a

donc lui-même trahi doublement, par le choix de sa carrière et par celui de son hobby, ses tendances régressives.

C'est bien ainsi que le cinéma a compris la séduction du Moyen Age. Il serait facile, bien entendu, de le montrer en prenant pour, exemples des films destinés à l'enfance ou des films qui invitent à l'adhésion immédiate et à l'identification : ceux de **Walt Disney**, Robin des Bois, non seulement celui d'**Allan Dwan** et celui de **Michael Curtiz**, mais tous les autres - il en existe une bonne demi-douzaine, dont celui de **Disney** est le dernier et le plus misérable -, Les Chevaliers de la Table Ronde de **Richard Thorpe**. Ou encore des films dont l'esthétique se fonde délibérément sur l'extériorisation des fantasmes : ainsi ceux de l'expressionnisme allemand, avec La Peste à Florence, certains épisodes des Trois lumières et les Niebelungen de **Fritz Lang**, ou, dans un registre bien différent, ceux de **Roger Corman** d'après Edgar Poe, comme Le Corbeau, Le Marque de la Mort Rouge ou Le Puits et le Pendule, dont l'action, d'après les costumes, serait d'ailleurs plutôt au XVI^e siècle qu'au Moyen Age.

Mais il est plus significatif encore de trouver les effets de la même fascination et de la même séduction dans des films qui ne prétendent pas particulièrement y faire appel, par exemple dans ceux qui, ces dernières années, ont traité du thème et du cycle du Graal. Le Lancelot de **Bresson** joue directement et systématiquement de cet imaginaire, qu'il paraît sentir, à juste titre, comme lié à l'enfance. Les personnages évoluent dans un cadre familial à l'enfance campagnarde : granges, avec leurs portes à renforts en Z, et fenils sont plus souvent montrés que le château. D'une façon générale, le film joue de la superposition des époques : le haut Moyen Age, où est située l'action ; la fin du Moyen Age, dont les chevaliers portent le costume et l'armure plate ; le Moyen Age tel qu'il est vu à travers ses vestiges par l'époque actuelle, avec le château en ruines où sont réfugiés Lancelot et Guenièvre, et, plus encore, dans le château du roi Arthur, la vitre agressivement moderne à la fenêtre de Guenièvre ; le passé proche du folklore traditionnel, avec les bretons à chapeaux ronds qui mènent les chevaux boire ; le passé du souvenir d'enfance et de la vie à la campagne il y a quelques décennies avec l'architecture rurale signalée plus haut, et surtout avec les paysannes en sarrau bleu et le lit de fer où Lancelot est soigné. Ainsi, la profondeur des temps ramène aux images de la campagne dont chacun peut se souvenir, et l'époque du roi Arthur est confondue avec celle de notre enfance.

Pour le reste, tous les traits qui rendent le film si caractéristique, et qui ont été relevés par l'ensemble de la critique, vont dans le même sens : jour sombre, profondeur obscure de la forêt, incertitude des rencontres dans la pénombre, flots de sang sur la terre noire, galop obsédant des chevaux dont la caméra ne montre que les jambes. Tout cela suppose une approche du Moyen Age liée aux fantasmes que l'on évoquait plus haut en relation avec le château et avec la forêt, et, posé sur tout cela, un regard à hauteur d'enfant. (2)

On sait la force du cheval dans l'imaginaire, ce cheval qui nous piétine le cerveau, si l'on en croit une étymologie du mot cauchemar.

On en trouverait, pour rester dans le domaine cinématographique, de nombreux exemples du début des fraises sauvages de **Bergman** à celui du Testament d'Orphée de **Cocteau**. Dans le film de **Bresson**, la présence des chevaux, soulignée par la magnifique affiche de **Savignac**, est si obsédante que, lorsque, peu de temps après, le groupe anglais **Monty Python** réalisa un film sur le Graal, Sacré Graal, il fonda une grande partie des effets comiques de ce film, très probablement en hommage ironique au cinéaste français, sur l'absence de chevaux. Dans Sacré Graal, les personnages sont à pieds, mais ils trottaient en sautillant et en tenant des rênes imaginaires, comme font les enfants (toujours les enfants !) quand ils jouent au cheval. Derrière chaque chevalier, un écuyer frappe l'une contre l'autre les deux moitiés d'une noix de coco pour imiter le bruit des sabots du cheval. D'où une longue discussion entre les défenseurs d'un château et le roi Arthur sur la vraisemblance de ces noix de coco, sur la façon dont elles ont pu venir en Angleterre, sur la question de savoir si une hirondelle européenne ou, à défaut, une hirondelle africaine, a eu la force de les porter dans son bec, etc. Pour en revenir à ces chevaliers sans chevaux, ils apparaissent d'autant plus comme des personnages enfantins qu'ils se heurtent sans cesse à un monde réel qui nie leur propre univers et le dénonce comme une fiction dérisoire : les paysans ricanent en entendant les discours du roi Arthur et, peu impressionnés, lui répondent par des propos bien sentis sur la lutte des classes et l'aliénation du prolétariat. Et l'ultime bataille du film est interrompue par l'arrivée de camions, de bulldozers, d'ouvriers qui repoussent avec une indifférence agacée tous ces gens qui jouent à être au Moyen Age. On ne saurait mieux dire que l'imaginaire médiéval est senti comme un refuge fragile et enfantin.

Quand au Perceval d'**Eric Rohmer**, qui ne se veut rien d'autre qu'une illustration intelligente de Chrétien de Troyes, il poursuit le même imaginaire, mais à travers la stylisation littéraire - forêts symbolisées par les trois arbres stylisés d'une miniature, châteaux dorés moins hauts qu'un homme empruntés eux aussi aux miniatures, comme les gestes conventionnels des personnages, présence à travers tout le film d'un chœur de musiciens et de récitants du texte de Chrétien -, si bien qu'il ajoute au plaisir d'une plongée dans cet imaginaire celui d'une plongée dans le rêve du lecteur. L'image du film ne se substitue pas au texte littéraire, qui est au demeurant conservé avec beaucoup de scrupule. Elle est analogue à celle qui surgit dans l'esprit du lecteur et qui fait partie du processus même de la lecture. Elle est la projection de l'imagination particulière au lecteur.

Or, Perceval, le nice de chrétien, est un personnage qui, au seuil de l'âge adulte a conservé avec une exagération emblématique, les vertus et les ignorances de l'enfance, sa sensibilité et son égocentrisme. Le film, dans sa fidélité au roman, est donc un film de l'enfance, et à ce titre exemplaire de ces quelques pages tendaient à souligner : que le Moyen Age à l'écran est une projection de l'enfance.

Car pourquoi le cinéma s'embarasserait-il du Moyen Age si la plongée dans la salle obscure ne se doublait alors d'une plongée dans l'enfance propre à rendre la "jouissance infantile et narcissique" encore plus aigüe.

M. Z.

P.S. : Ces pages étaient écrites lors de la sortie du film d'**Alain Resnais**, *La vie est un roman*, qui en est une parfaite illustration. Ce film décrit, on le sait, deux quêtes successives du bonheur qui sont condamnées à l'échec parce qu'elles sont, ouvertement ou hypocritement, autoritaires et entendent imposer leurs voies à leurs prétendus bénéficiaires : celle du milliardaire excentrique au début du siècle et celle des psychologues et des éducateurs qui se réunissent dans le château qu'il a fait construire pour un congrès sur le thème absurde et significatif qu'est "l'éducation de l'imagination". Le milliardaire, pour qui l'accès au bonheur passe par une régression infantile et même foetale, a fait bâtir, pour servir de cadre à cette expérience, un château dont les tours, les lourdes portes voûtées, les galeries, les murs de pierre nues, relèvent d'un imaginaire tourné vers le Moyen Age. Les enfants qui l'habitent de nos jours sont spontanément en communication avec cet imaginaire, qui hante, au sens propre, le château sous formes de scènes fragmentaires et muettes d'une quête libératrice médiévalo-wagnérienne (c'est-à-dire renvoyant le Moyen Age à travers la sensibilité propre à l'époque où le château a été construit). Les jeux et les déguisements de ces enfants, dont les comportements sont indifférents ou hostiles au monde des adultes et dont l'imagination se nourrit de ce que ce monde rejette (les ordures), ont eux aussi pour argument une quête médiévale. Celle-ci, enfermée dans l'enfance, dans le passé et dans l'imaginaire, est vouée au fragmentaire et à l'irréel, mais elle échappe au naufrage des deux quêtes visant à une actualisation dans le réel qui ont successivement eu le château pour cadre.

1 Propos recueillis par **Gilbert Salachas** dans *Télérama* 1703, 4-10 sept. 1982; p.. 36-7.

2 La faiblesse du film est peut-être, précisément, de s'être trop limité à cet aspect.. Répondant, pour *Le Monde* à **Yvonne Baby** qui lui disait "De toute manière, la légende pour vous n'est qu'un prétexte", **Bresson** déclarait : "J'aime mieux, comme pour ce film-ci, inventer des personnages légèrement différents de ceux d'une légende assez vague et les faire parler moi-même, plutôt que d'avoir à être fidèle à des écrivains même admirables (Dostoïevski, Bernanos), comme je l'ai déjà fait dans plusieurs films. (. . .) Vis-à-vis de ces oeuvres que j'ai abordées avec tant de précautions et d'égards, je crois aujourd'hui que la plus grande fidélité serait d'être infidèle et de ne garder d'elles que l'espèce d'illumination que j'ai ressentie à leur lecture".. Mais il se trouve que **La Mort le roi Artu**, dont il s'est inspiré, n'est pas "une légende assez vague", mais un roman aussi élaboré et aussi compliqué que ceux de Dostoïevski ou de Bernanos. L'« illumination » qu'il a ressentie à sa lecture lui a permis de mettre le doigt avec beaucoup de sûreté, on l'a dit, sur les ressorts les plus secrets de la fascination qu'exerce le Moyen Age. Mais, faute peut-être de vouloir considérer ce roman du XIII^e siècle comme de la "vraie littérature", il l'a considérablement appauvri en simplifiant à l'extrême aussi bien les personnages que les jeux du destin, qui, dans le roman, sont les uns et les autres d'une complexité et d'une cruauté incomparables.

Pour les petits et pour les grands

Pierre GUIBERT

L'on a souvent avancé, bien légèrement, que le Moyen Age était un des chapitres sacrifiés de l'histoire scolaire. Mais celui qui considère cette production, même hâtivement, se convainc tout de suite du contraire. Ainsi, quels que soient les niveaux d'enseignement et quelle que soit l'époque de la publication, les grands thèmes visuels du Moyen Age - Jeanne d'Arc, Saint-Louis ou un chevalier anonyme armé de pied en cap - fournissent les motifs d'illustration de nombreuses couvertures de manuels, davantage que les grands symboles républicains : faisceau de licteurs, bustes de Marianne ou prise de la Bastille...

C'est que le Moyen Age est, par excellence, un espace de dépaysement culturel et idéologique. C'est que, des époques de notre histoire les plus reculées, le Moyen Age est la première qui soit convenablement attestée : la persistance monumentale des cathédrales et des châteaux forts - auxquels, laïcité oblige, on accordera une très large préférence - est véritablement par l'enfant dans le présent.

Les châteaux des livres d'histoire sont parfois de "vrais" châteaux...
Ils ont alors une histoire...

Et d'abord, ils n'ont pas toujours été là : il a bien fallu que les pauvres paysans les construisent, pour faire échec aux Normands.



UN DES PREMIERS CHATEAUX FORTS. — Décrivez-le. Où est-il construit? En quoi? Montrez le fossé plein d'eau qui l'entoure. Décrivez la palissade qui borde sa base. Comment font-ils pour pénétrer dans le château? Qui surveille le pays du bout de la tour?



La corvée seigneuriale.
Paysans construisant le château féodal.

Et puis, il n'ont pas toujours été comme ça.
Tu apprends à distinguer les châteaux primitifs des châteaux de la grande époque.

... et même une géographie...

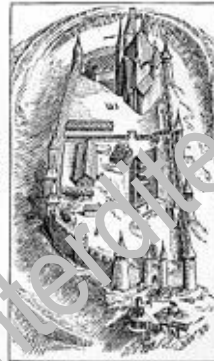


Autrefois, le château s'élevait sur une éminence, au cœur du village qu'il protégeait.



FIG. 31. — Un château féodal. — Le château de Gisors, d'après une reconstruction de Viollet-le-Duc.

Lorsque tu seras grand, tu auras peut-être l'occasion de visiter les châteaux français les plus célèbres.



CHATEAU FORT RECONSTITUÉ. C'est celui d'Arques (Seine-Infér.). Mur d'enceinte (flanqué de tours) avec porte fortifiée (en bas de la gravure). Dans la vaste cour, des logements. Plus haut, le donjon : un petit château fort dans le grand.



LE CHATEAU DE LA ROCHE-BERNARD (RECONSTITUÉ) (Comparé dans ses divers états.)

Mais, le plus souvent, ces châteaux surgent hors de toute contingence...



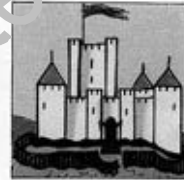
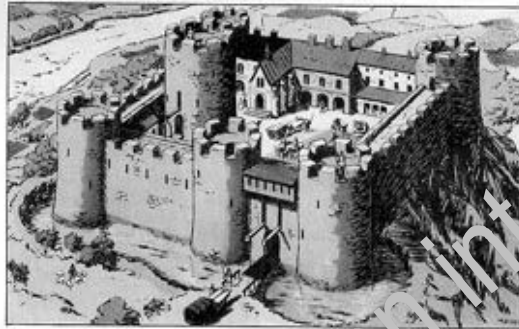
Ils sont alors aussi vains et aussi irréels que le château des *Vistiteurs du soir*...



CAMELOT de Julius LOGAN

... aussi romantiques que Camelot...

... aussi pimpants et attractifs qu'une maquette de carton-pâte...



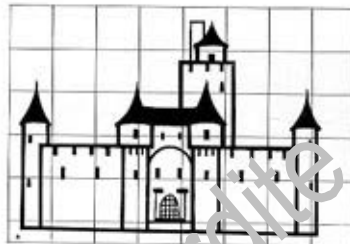
... aussi enfantins qu'un dessin d'enfant.

Bien sûr, il faudra étudier le château-fort, apprendre son vocabulaire et savoir à quoi il servait...



... mais tu peux aussi jouer avec lui

Tu peux le dessiner en t'aidant des carreaux,
puis le colorier.



Tu peux même construire un château-fort
comme dans ton livre d'histoire.



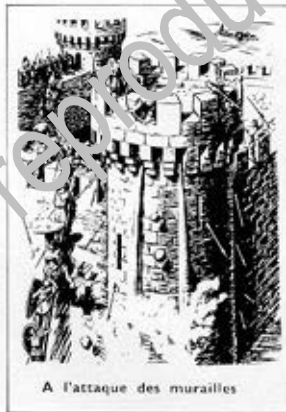
Et puis, tu peux aussi rêver que tu l'attaques,
comme autrefois, comme au cinéma.

LE SEIGNEUR DE LA GUERRE



Si tu le souhaites, tu peux être dans le camp des assiégés...

Du haut des remparts le guetteur veille, prêt à donner l'alerte.



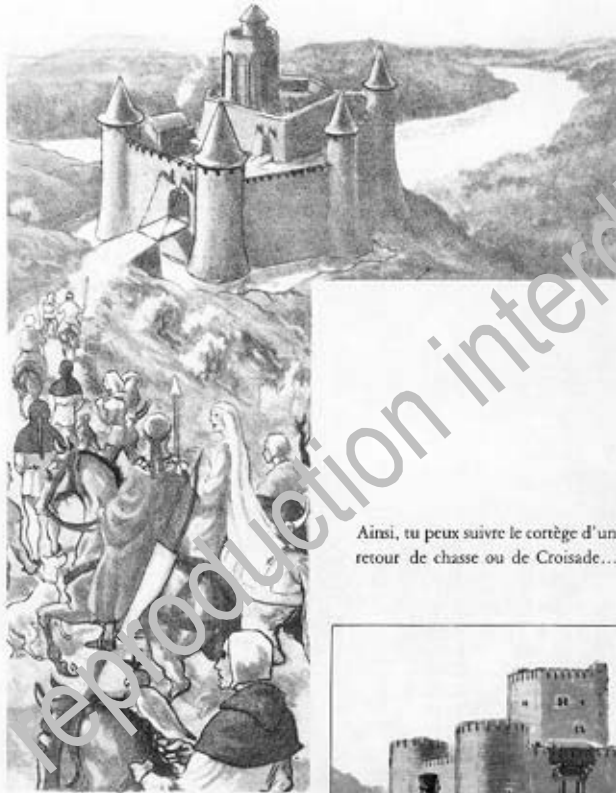
A l'attaque des murailles.



LE CHATEAU FORT EST ATTAQUÉ. Retrouver sur le croquis, les principales parties du château indiquées page 22, Ultra 2. Observer la tactique des assaillants : fossé comblé; tour en bois roulée contre le rempart; échelles; machines de jet.

Mais, probablement, tu préféreras te trouver parmi les assaillants...

Cependant, il est des voies plus pacifiques pour découvrir son mystère.



Ainsi, tu peux suivre le cortège d'un gentil seigneur, retour de chasse ou de Croisade...





Ou, mieux encore, te joindre aux baladins qui se présentent devant les hautes murailles.

Invité privilégié, te voici dans la grande salle où ce ne sont que festins et réjouissances.



Un soir d'hiver au château fort.

Nous sommes dans la grande salle du donjon. Décrivons-la (cheminée, meubles, carrelage, éclairage). Un jongleur (où est-il?) divertit les habitants du château (comment?) — Montrons le seigneur. Quel air a-t-il? Comment est-il habillé? Examinons la robe (ou surcot) de la châtelaine.



Mais que tout ce luxe et ce pittoresque ne t'abusent pas !

Le château du seigneur écrasait la chaumière du pauvre paysan.



Ces seigneurs abusaient cruellement de leurs privilèges, aux dépens de leurs serfs.



Ceux-ci travaillaient durement, ceux-là ne savaient que s'amuser, humilier, profiter de leur force.

Et gare aux récalcitrants !



Un serf. — Il cultive sans repos la terre qui ne lui appartient pas. Il ne peut ni se marier, ni changer de domicile, ni transmettre son héritage sans la permission de son maître. Le seigneur possède d'impôts et de redevances. Quelque fois, il le jette dans les cachots du château.

Tant et si bien qu'un jour le ministre Richelieu ordonna le démantèlement de ces bastions de l'arrogance et de l'injustice.



Au cœur de ce merveilleux transport s'érige donc le château fort, image en tous points dominante, objet d'étude et de rêve en même temps que symbole d'une évolution heureuse de notre histoire vers plus de justice et plus de paix.

Hélas, cette situation enferme le pédagogue dans un cruel dilemne. Il doit choisir entre deux vérités inconciliables : la vérité présente des ruines et la vérité historique de la reconstitution, la vérité de l'image et la vérité de la photographie.

Prétend-il magiquement relever et animer les vestiges des antiques forteresses ? La formidable jeunesse qu'il confère soudain aux ruines de Château-Gaillard demeure en quelque sorte fallacieuse.

Seul le cinéma, avec sa force de conviction propre, prenant le relais de l'école et faisant fonds sur ses acquis, s'avèrera capable de dépasser cette contradiction en conférant à ces magnifiques édifices l'éclat du neuf et une épaisseur indiscutable qui les inscrit d'emblée dans notre présent.

Revenant, il y a une dizaine d'années, sur le parcours familial de l'histoire scolaire, nous avons reconnu, **Claude Billard** et moi-même, une double légitimité à la forteresse médiévale. (1)

Légitimité nationale d'abord. A un niveau proprement politique, la multiplication de ces monuments rigoureux de la science militaire était la réponse fonctionnelle et nationale aux intolérables exactions de l'Etranger, Huns et Sarrazins, Barbares et Normands, qui n'en finissaient pas de ravager la France et empêchaient le développement du Progrès.



Légitimité pédagogique ensuite. Sur un plan psychologique, le château fort et la rude organisation féodale dont il est l'expression correspondaient sensiblement à la manière un peu brutale et archaïque dont usait l'instituteur, au début de l'année, pour mettre à raison les turbulents, les indisciplinés, instaurant ainsi un ordre rigoureux, en tout état de cause préférable au chaos originel.

Or, chacun sait qu'une certaine injustice est la rançon de l'efficacité; ou, plus exactement, qu'il est des situations d'urgence où la force peut et doit momentanément primer le droit.

Encore - et ceci est davantage une leçon de morale qu'une leçon d'histoire - ce recours n'est-il justifiable qu'en tant qu'expédient : passées les nécessités qui l'ont rendu tolérable, il n'en subsiste plus que l'apparence odieuse.

De ce point de vue, le démantèlement des châteaux forts exprime parfaitement le sens d'une histoire chaleureuse et optimiste. Il est le déclencheur d'un processus enthousiaste d'émancipation dont le point d'orgue sera la prise d'assaut et l'arrasement du dernier et du plus formidable château fort de France : l'orgueilleuse et désuète Bastille.

Mais nous voici aujourd'hui installés depuis si longtemps dans une juste République, que le rappel polémique de sa genèse n'a plus qu'un intérêt culturel Désormais, le château fort est devenu un

élément inoffensif de notre environnement, comme ces ruines photographiées des manuels d'histoire contemporaine, tout juste dignes de figurer au programme d'un circuit touristique...

Et surtout, aujourd'hui comme hier, le spectateur de cinéma a triomphé de l'épreuve scolaire. Il est durablement immunisé contre les mauvaises pulsions.

Dès lors, l'esprit libre, en droit de prendre une délicieuse revanche sur l'injustice de son enfance, l'adulte revêt son armure, enfourche un merveilleux destrier et reçoit en apanage, le temps d'un film, un château fort grandeur nature, plus beau et plus vrai que les images qu'il découvrit avec ravissement, et cependant conforme à ces images.

P. G.

- 1 Claude Billard et Pierre Guibbert : Histoire mythologique des Français (Galilée, 1976), L'âge mythologique (H Histoire, Hachette, 1979, pp.81-99). Une machine à fabriquer l'histoire (Historiens & Géographes, avril 1981, pp.833.845).

RÉFÉRENCES DES ILLUSTRATIONS

- J. Guiot, F. Mane, Histoire de France, C.E., Delaplane (ant. à 1900).
M. et S. Chaulanges, Histoire de France, C.M. 7e et 8e, Delagrave, 1963..
M. et S. Chaulanges, L'Histoire vivante des Peuples de l'Antiquité aux Français d'aujourd'hui, Fin d'Etudes, Delagrave, 1963.
P. Besseige, A. Lyonnet, Histoire de France, G.M. ISTR, 1934.
E. Lavis, La deuxième année d'Histoire de France, C.S. A. Colin, 1916.
P. Capra, Histoire de France, C.M. et Fin d'Etudes, Garnier, 1915 (?)
E. Lavis, Histoire de France, C.M.2, Fin d'Etudes, A. Colin, 1934.
E. Personne, M. Ballot, G. Marc, Histoire de France, C.E.1 et 2, A. Colin, 1949.
E. Pradel, M. Vincent, Histoire de France, C.E., SUDEL, 1973.
P. Bernard, F. Redon, Notre premier livre d'Histoire, C..E., Nathan, 1954.
David, Ferré, Poitevin, Histoire, C.M.1, Nathan, 1956.
H. Grimal, L. Moreau, Histoire de France, C.M., Nathan, 1960.
J. Ageorges, J. Anscembre, Images et récits d'Histoire, C..E., 10e et 9e, M.D.I, 1969.
E. Lavis, Histoire de France, C.E., A. Colin, 1930.
L. Audrin, M. et L. Dechappe, Histoire de France, C.E., Charles Lavauzelle, 1954..
H. Géron, A.. Rossignol, Belles images d'Histoire, C.E., Rossignol, 1968.
S. et M. Chaulanges, Premières images d'Histoire de France, C.E., Delagrave, 1955.
A. Bonifacio, L. Mérieult, Histoire de France, C.E., Hachette, 1952.
M. et S.. Chaulanges, Images et récits de l'Histoire de France, C.E., 10e et 9e, Delagrave, 1957.
L. Brossolette, Histoire de France, C.M. et Fin d'Etudes, Delagrave, 1935.
A. Bonnefin, M. Marchand, Histoire de France et d'Algérie, C.M. et C.S, Hachette, 1962.
D.Blanchet, Histoire de France, C.M., E. Belin, 1914.
L.Brossolette, Histoire de France, C.E., Delagrave, 1938.

Une "figure obligée" du film de chevalerie : le Tournoi

François de la BRETÈQUE

Le tournoi semble avoir été fait exprès pour le cinéma. Tout, dans son organisation, le prédisposait à devenir le plat de résistance des films de chevalerie : les couleurs, le mouvement et surtout l'organisation de l'espace.

Celui-ci est à la fois vertical, par les tribunes, les drapeaux, et horizontal, par l'ordonnance de la lice, la trajectoire des cavaliers, la lance poussée en avant et le choc sur les boucliers. Aucun spectacle ne pouvait mieux convenir au cinémascope.

Par ailleurs, c'est un espace polarisé par quelques centres : les champions, les tribunes, le public (qui renvoie à la salle une image d'elle-même). Enfin, le succès du tournoi est dû pour une bonne part à la fonction sociale, cathartique, de ce spectacle.

UN PEU D'HISTOIRE

Le cinéma a-t-il été responsable d'une déformation de l'histoire ? "le tournoi n'a jamais eu l'image figée que le cinéma en a souvent donné", écrivent au début d'un article sur le tournoi M. Parisse et C. Gauche(1). C'est une activité qui a beaucoup évolué au long du Moyen Age, et dont les historiens connaissent bien les étapes. (2)

Dans ces mêlées primitives, on utilisait d'abord toutes les armes ; la lance est apparue à la fin du XIe siècle, en tant qu'arme de joute ; c'est à propos des mêlées entre deux ou plusieurs troupes en rase campagne que l'on parle alors de "tournoi" ou "tournoiement", pour les distinguer de la joute proprement dite, dans laquelle deux champions s'affrontent, et que l'on appelle "tables". Cette forme de combat vient à la mode au XIIIe siècle. Elle se codifie au XVe siècle, au temps du Roi René, sous le nom de "pas d'armes" (désormais, les champions sont séparés par une toile et chacun court dans son rang). Ce modèle, codifié, survivra jusqu'à l'accident du roi Henri II en 1559.

C'est cette dernière formule du tournoi qu'ont retenu et figé en canon d'abord le roman, puis le cinéma. Sûrement à cause de son côté cérémoniel et spectaculaire. Sans doute aussi parce que le cinéma s'est intéressé d'abord à l'extrême limite du Moyen Age, voire à la Renaissance, sur laquelle il le fait déborder. C'est par exemple le film de **Jean Renoir**, *Le Tournoi* (1929), qui se déroule à l'époque de Catherine de Médicis. Le cinéma recule progressivement dans les profondeurs des âges "ténébreux" Ivanohé (**R. Thorpe**, 1952), se passe théoriquement au XIIe siècle : *Le Cid* (**A. Mann**, 1961) nous transporte au XIe siècle. Mais les films de ces décennies transposent en arrière dans le temps les formules spectaculaires du XVe siècle. **Bresson** (*Lancelot*, 1974) et **Boorman** (*Excalibur*, 1980) déplacent l'action au temps du roi Arthur, c'est à dire en principe au VIe siècle... Mais l'un et l'autre savent que le temps de la Table Ronde est un temps mythique, né de l'imagination des hommes du XIIe et XIIIe siècles... Ces cinq films me serviront d'échantillon pour étudier comment se constitue et se déforme un stéréotype cinématographique.

MISE EN SCÈNE DU TOURNOI : UN ESPACE QUI SE TRANSFORME

On énoncera une vérité de La Palisse en faisant observer que l'espace du tournoi au cinéma a évolué en fonction de critères matériels :

- les caméras, leur maniabilité, leur profondeur de champ ;
- la taille de l'image projetée.

L'évolution du tournoi filmé est parallèle à celle de la technique du cinéma.

- 1) Au temps du muet et de l'image de proportion 1 x 1,50 (qui fut, on le sait, ramenée à 1 x 1,33 avec le parlant), correspond la période que je qualifierai d' « académique ».

- 2) Correspondant à la découverte de la couleur, puis du format 1 x 2,55 (cinémascope), c'est-à-dire à l'apogée du cinéma hollywoodien, s'ouvre une deuxième période d'utilisation de l'espace : il est désormais dynamique, dilaté.
- 3) Enfin, avec l'apparition des caméras portables, qui permettent de se rapprocher à volonté du sujet filmé (chose que le zoom permet par ailleurs d'autant mieux), la mise en scène, chez les auteurs inventifs, subit une nouvelle modification : l'espace se fait "abstrait" (au sens étymologique) ou contracté ; **Bresson, Kurosawa**, en fournissent l'exemple canonique.

LE TOURNOI DANS LA CITÉ (Jean RENOIR 1929) L'ESPACE HIÉRATIQUE

Dans le film de **Renoir**, l'espace est large, non orienté. La caméra se tient à distance, parce qu'elle est lourde, et parce qu'elle a beaucoup de choses à montrer : les remparts de Carcassonne, et à leur pied un vaste terrain, où commencent à défiler les cavaliers du prestigieux "Cadre Noir". C'était là, en effet, l'attraction principale du film (3). Visiblement, le cinéaste, dans un souci de rentabilité, a voulu tout montrer : les cascades, les mouvements de parade des cavaliers d'élite, les costumes "d'époque"...

On a vu que le déroulement du tournoi n'a pas été immuable à travers l'histoire. En fait, c'est la littérature qui a codifié d'abord ce type de rencontres. Le schéma typique est en gros le suivant :

- Prologue : préparatifs, entrée des adversaires, défi.
- 1^e temps : assaut à cheval. Chute de l'un des cavaliers
- 2^e temps : combat à l'épée, moment d'équilibre entre les adversaires.
- péripétie : défaillance du héros.
- secours (message de sa dame par exemple), redressement et victoire du héros (4).

Cette organisation a un double avantage : elle crée chez le spectateur une impression d'attente (comme dans le western...), elle structure l'espace : chaque étape se prête à un cadrage particulier. Elle a donc été reprise telle quelle par le cinéma.

Dans le tournoi qui clôt le film de **Renoir**, deux héros vont s'affronter sous les yeux de Catherine de Médicis pour la main d'Isabelle Gianori, reine du tournoi : François de Baynes, champion du parti protestant, et Henri de Rogier, champion du camp catholique.

Le combat obéit au schéma défini ci-dessus.

- ouverture grandiose, en plan général (défilé du Cadre Noir).
- les champions reçoivent la "faveur" de leur dame. Henri porte les couleurs d'Isabelle ; François, celles de son père (tué au combat), mais il porte aussi indûment le loup de velours d'Isabelle, qu'il a ramassé dans la rue. C'est un moment plus intime.

Dans les trois phases du combat, l'espace va en se resserrant autour des combattants :

- duel équestre à la lance. Un des adversaires est désarçonné.
- combat à l'épée. Défaillance du héros (Henri est affaibli par une blessure reçue la veille). Secours fourni par les encouragements de la dame (coup d'œil sur les tribunes).
- combat à la dague. La caméra se rapproche au plus près : les acteurs roulent jusque sous l'objectif.
- Epilogue : modulation sur le thème : le combat est interrompu (On vient arrêter François, coupable la veille d'un meurtre).
- Ce coup de théâtre permet de sauver le héros et de passer à la phase la plus spectaculaire du tournoi : la joute par équipes. Ce qui en tient lieu ici, c'est un vrai combat, que François mène contre les 40 chevaliers du guet, avant de succomber héroïquement. Le désordre des mouvements, un instant, produit dans l'image un effet de saturation ; puis on retourne au calme et à l'ordre.

La recherche de l'expression n'est donc pas absente de ce film, qui vise cependant surtout à l'effet esthétique, à la contemplation. C'est un bel album de cartes postales. Aujourd'hui, son caractère archaïque saute aux yeux (5).

IVANOHE (Richard THORPE, 1952) **L'ESPACE DYNAMIQUE**

Le tournoi d'Ashby, pièce d'anthologie du film de **Richard Thorpe**, est filmé en technicolor, mais avec une image de dimensions traditionnelles : ce film n'a manqué que d'un an la commercialisation du cinémascope. Mais à vrai dire, il porte à la perfection les virtualités dynamiques du cadre "normal".

On se souvient qu'au cours de ce tournoi, organisé par le Prince Jean, les chevaliers saxons doivent affronter les chevaliers normands. Le combat se fera "à armes courtoises" (donc, pas de mort), et le déroulement suit le rituel codifié à la fin du Moyen Age : parade des cavaliers ; défi, les chevaliers frappent de leur lance l'écu de l'adversaire qu'ils choisissent ; puis joute à la lance.

Dans un montage très serré, on voit le duc de Bois-Guilbert, chevalier normand et templier, renverser tous ses adversaires les uns après les autres, au pied de la tribune où préside le prince Jean, aux côtés du saxon Cedric et de sa pupille, lady Rowena.

A midi, on le croit vainqueur. Surgit alors un chevalier inconnu, en armure noire, le heaume rabattu. Il défie le templier "à outrance". Premier choc : aucun n'est désarçonné. Deuxième choc : le templier, atteint au heaume, tombe. Le combat se poursuit à pied, l'arbitre l'interrompt.

Après avoir triomphé de plusieurs autres normands, l'inconnu est déclaré vainqueur et va déposer la couronne aux pieds de Lady Rowena, qu'il désigne ainsi comme reine du tournoi.

Le lendemain, a lieu un combat généralisé. Mis en difficulté, le chevalier noir est finalement vainqueur, et se démasque : c'est Ivanohé.

L'ensemble, dans le film, ne dure que quelques minutes (alors que, dans le roman de Scott, il couvre deux chapitres). Le montage efficace va droit aux temps forts du combat, entremêlant les images de course, de choc, de chute, sans rien perdre de la limpidité narrative. L'espace est vigoureusement dynamisé, par les deux couloirs où courent chacun des cavaliers, séparés par une toile (détail anachronique). La monotonie est évitée par les flashs sur les tribunes, introduisant une composante verticale. Les costumes somptueux rappellent ceux des tournois du XVe siècle, ainsi que les heaumes empanachés et les chevaux couverts de manteaux chamarrés. Mais la forme des écus, et d'autres éléments d'armure, renvoient au XIIIe siècle. C'est un Moyen Age syncrétique.

La rhétorique visuelle ressemble à celle du spectacle sportif, telle que la télévision l'a codifiée un peu plus tard, en portant le spectateur, installé "sur la touche", au cœur de la mêlée, grâce aux focales longues. (6)

LE CID (Anthony MANN, 1961) : **L'ESPACE DILATÉ**

Quand **A. Mann** réalise *Le Cid*, le cinémascope a été inventé depuis près d'une dizaine d'années. On pourrait presque dire que le tournoi a alors trouvé le langage idéal pour l'exprimer.

L'étirement horizontal de l'image favorise la perception globale de la lice et de la course des combattants.

Mais ce qu'on y gagne en clarté, on le perd en dynamisme : en effet, la caméra n'a plus besoin de suivre autant les combattants.

On s'éloigne du "style direct" de la télévision (contre laquelle justement a été créé le cinémascope).

Dans le passage considéré, - le tournoi pour Calahora -, la caméra est en effet assez statique. Mais cette relative pesanteur est rattrapée par un montage assez sec.

Le roi d'Aragon ayant défié les Infants de Castille, seul Rodrigue a relevé le défi. L'enjeu est la citadelle de Calahora, pour laquelle vont se battre deux champions.

- Présentation des tribunes, distribution des faveurs : Chimène donne la sienne, noire, à Don Martin ; l'infante, la sienne, blanche, à Rodrigue. Les chevaliers mettent leurs heaumes.

La lice est un vaste espace devant une forteresse. Les trompettes sonnent. Deux épées sont plantées au pied de chaque tribune.

- Trois "passes" à cheval. Chute de Rodrigue.

- Combat à pied, à la masse d'armes (plans courts entrecoupés de flashs sur les tribunes). Rodrigue perd son casque et fait chuter don Martin. Puis il perd son bouclier et se défend avec une selle.

- Il arrive enfin à décrocher son épée et abat son adversaire contre la palissade.
- Il reprend les couleurs de Chimène, se dirige vers la tribune (plan subjectif); il traverse l'arène (on le reprend en plongée) : Chimène refuse ses couleurs. Il plante son épée dans le sable.

La caméra adopte dans ce passage un parti-pris ambigu : tantôt à côté et même à la place des combattants ; tantôt donnant le point de vue des spectateurs. Cette optique est très visible dans le dernier plan cité ci-dessus : le héros traverse le vaste espace de la lice, vide et désolé, comme le torero traversant l'arène pour se rendre sous la tribune de la présidence. Sa solitude, alors qu'il vient de triompher du monstre, le grandit comme le matador, et comme lui souvent, il ne reçoit en retour que l'ingratitude de la foule (Chimène refuse ses couleurs). L'analogie pourrait être poussée dans les détails ; Rodrigue avec sa selle, fait des "passes" comme avec une cape ; il plante finalement son épée comme pour un "descabello"...

LANCELOT DU LAC (Robert BRESSON, 1973) : L'ESPACE CONTRACTÉ

Franchissons encore une dizaine d'années : le grand cinéma de reconstitution historique passe désormais pour naïf. La mode du grand écran est retombée. On sort de dix ans de nouvelle vague, et le cinéma à grand spectacle traverse une crise.

Dans ce contexte, **Bresson**, qui n'est sûrement pas l'homme des descriptions épiques, porte à l'écran un passage fameux de l'histoire de Lancelot du Lac : le tournoi où Lancelot va venir jouter incognito pour imposer silence aux détracteurs de la reine Guenièvre (7). On sait quel morceau de bravoure il en a tiré.

Des rumeurs, des dénonciations, accusant la reine d'adultère avec Lancelot, divisent depuis longtemps le groupe des chevaliers. Aussi, Lancelot a-t-il décidé de ne pas participer au tournoi organisé le jour de Pentecôte. Lorsque tous les chevaliers sont partis, il demande à son valet de préparer une armure blanche.

On nous transporte alors sur le lieu du tournoi. **Bresson** utilise sciemment la dimension réduite de son image et le montage très "sec" pour fragmenter l'espace, donner l'impression de récurrences. L'obstination avec laquelle il n'a filmé, de ce tournoi, que des détails, (on cite souvent les pieds des chevaux), en refusant la vision d'ensemble, est célèbre. C'est l'exact contraire de la rhétorique hollywoodienne ; peut-être est-ce là, tout simplement, une des clés de son style.

Le tournoi commence par une série de plans répétés : les musiciens ; les chevaliers levant leur lance pour saluer ; les spectateurs tournant la tête ; les chevaux galopant le long de la barrière. Un étendard monte le long du mat. Puis c'est l'entrée du chevalier blanc. Le hénissement de son cheval le précède. La caméra le découvre peu à peu en partant des pattes. Gauvain le reconnaît.

La joute est résumée par 9 images successives de chutes de cavaliers, désarçonnés, et de mains qui se tendent vers des lances neuves.

A partir de la 3e, Gauvain se lève en disant : "Lancelot".

A partir de la 6e, le montage s'accélère.

Enfin, c'est le départ du chevalier inconnu, qui a triomphé, et on ferme la barrière derrière lui. Lancelot s'écroule dans la forêt. Les chevaliers passent sans le voir.

La caméra de **Bresson** ne cherche pas à montrer, à faire comprendre le "jeu". Mais à créer un rythme, une musique. L'espace de ce tournoi est "contracté", selon la terminologie de **Mitry**, ou même "soustrait", pour reprendre un mot d'**H. Agel** (8). Le remplissage de l'image compense les vides narratifs, aboutissant à un certain effet de saturation.

Ce n'est pas à l'abstraction (au sens de "désincarnation") que conduit cette formule visuelle, comme on l'a dit trop souvent. L'image de Lancelot est au contraire pleine d'un poids charnel, poids des armures, odeur du sang qui filtre à travers, bruit du bois qui éclate, contact du sable ou des feuilles sur lesquelles il tombe.

La bande son restitue la totalité du spectacle, en faisant entendre ce qui se passe "au-dessus" : cris de foule, froissement des armes, respirations pesantes des combattants et des chevaux. **M. Mesnil**, à ce propos, parle des "bruits obscènes de la mort" (9). Il faudrait, pour définir ce tournoi, inventer la formule : "réalisme abstrait".

EXCALIBUR (John BOORMAN, 1981) : UN ESPACE MENTAL

Une petite dizaine d'années encore... et la nostalgie du grand spectacle refait surface, en particulier chez les jeunes loups du cinéma américain. Mais on n'a plus la naïveté de croire que l'on fait de la reconstitution historique.

S'emparant du thème de la Table Ronde, **Boorman** choisit délibérément un Moyen Age fantaisiste, purement mental. Pour le montrer, il revient aux dimensions épiques du grand écran, aux larges mouvements de caméra. Le sang, la brutalité, ne sont plus occultés, mais poussés au paroxysme, ce qui conduit à une nouvelle stylisation. Cette violence, ce réalisme, se trouvent sublimés par la couleur, l'usage des filtres, le décor, la musique.

Le tournoi d'Excalibur raconte l'épisode analogue de celui de Lancelot de **Bresson**. Le rapprochement des deux films, on s'en doute, est riche d'enseignements.

Il se déroule en pleine forêt, dans une clairière où l'on a dressé une tribune haut perchée sur des pilotis, assez précaire d'aspect, et au fond de laquelle on aperçoit par moments les deux bizarres dragons que **Boorman** a placés à l'entrée de Camelot (souvenir des dieux païens).

Le tournoi n'a pas vraiment commencé, quand survient Lancelot, que tout le monde attendait. Le prologue avait été un moment de tension : Perceval s'était proposé pour remplacer le champion défaillant, dont il n'est encore que l'écuyer.

Lancelot, en armure blanche, bien reconnaissable (il n'y a pas ici d'incognito), affrontera Gauvain.

Le premier assaut est montré d'en bas ; parallèlement, on voit les réactions sur le visage de Guenièvre. Les deux cavaliers tombent ; la blessure de Lancelot se rouvre quand il se relève (il vient de subir la nuit d'épreuve, au cours de laquelle il s'est lui-même ouvert le flanc).

Le duel se poursuit à la double hache. Lancelot enlève son casque, avant le 3^e temps qui se livrera à l'épieu. Le corps à corps est filmé au niveau du sol. Lancelot perd son sang en abondance, mais va avoir le dessus ; il est prêt à tuer Gauvain, quand il s'effondre, épuisé. Il n'y a pas de vrai vainqueur, conclusion qui correspond bien à l'ambiguïté de ce film désabusé.

Ce combat, d'ailleurs, n'est pas spectaculaire : le montage, assez économique, recherche peu l'effet. Les adversaires, filmés de près et chargés de lourdes armures, par l'effet du grand écran, prennent la dimension de dinosaures ou de titans antédiluviens.

PREMIER BILAN

Ces variations dans l'utilisation de l'espace, induisent des effets esthétiques différents. On pourrait trouver pour chaque étape un répondant dans les autres langages artistiques : le film de **Renoir**, statique et décoratif, correspond à la peinture académique, au "tableau d'histoire". On n'est pas encore très loin du "Film d'Art".

Ivanhoé, outre le spectacle sportif, évoque la Bande Dessinée classique (**style Foster**).

Le tournoi de **Bresson** renvoie à la peinture d'un **Paolo Uccello** ou d'un **Altdorfer** ; tandis que **Boorman** semble proche des illustrateurs d'heroic fantasy comme **Buzelli** ou **Frazzetta**.

LES FONCTIONS DU TOURNOI

Dans les textes médiévaux, le tournoi hésite entre la fonction d'intermède décoratif, et une utilisation dramatique, plus violente, celle que l'on trouve dans les Chansons de Geste et le roman arthurien.

Le cinéma lui aussi balance entre ces deux formules extrêmes. Donner à voir des costumes, des chevaux, des couleurs, des cascades ; polariser l'attention sur un moment de tension dramatique violente.

Le film de **Renoir** représente globalement le premier cas de figure. Il vise à mettre en scène un corps prestigieux de l'armée de la Nation, avant tout.

Dans l'autre postulation, le spectacle s'individualise, se polarise autour de champions (comme dans la boxe ou le tennis). Le spectateur est invité à prendre parti pour l'un des adversaires. Le Cid en est l'exemple le plus pur.

A l'intérieur de la mise en scène du tournoi, l'organisation de l'espace fait sens. La dimension verticale (tribunes) correspond aux signes du pouvoir, de l'ordre social, de la domination : y prennent place le roi, et aussi les dames.

La dimension horizontale, celle de la lice, est l'espace qui échappe aux lois sociales, où s'exprime, par contraste, la violence de l'instinct. La tension entre les deux, visualisée différemment par chaque film, est l'essentiel.

Il faut alors envisager quel est l'enjeu du tournoi, son dénouement, sur le plan des valeurs sociales en balance.

1 - L'enjeu initiatique

La fonction essentielle du tournoi est de servir d'épreuve préliminaire introduisant à l'amour. Ceci est vrai historiquement. On le retrouve dans les romans. Il est naturel que cela réapparaissent dans les films.

A l'origine, le tournoi est l'occasion pour le jeune chevalier de faire ses preuves (voir Prince Vaillant) (10).

Dans les films qui sont envisagés dans cet article, deux héros sont encore à l'âge de l'apprentissage, bien qu'ils ne soient plus tout à fait des novices : Henri de Rogier (héros du film de **Renoir**), et Ivanhoé.

Dans Le Tournoi, la reine a accepté de mettre en jeu la main d'Isabelle. Dans Ivanhoé, les deux champions ne se disputent pas de façon déclarée Lady Rowena ; mais le héros espère sans doute se faire accepter par la jeune fille qu'il aime, alors que le Prince Jean, qui préside le tournoi, l'a promise à un autre chevalier normand.

Dans tous les cas, le tournoi donne droit à son vainqueur d'accéder à la sphère de l'amour.

D'une certaine façon, on retrouve même cela dans Le Cid : Rodrigue se bat en partie pour "mériter" Chimène, dont il vient de tuer le père, bien que ce ne soit pas l'objet déclaré de la rencontre.

Ce dernier exemple introduit à la deuxième fonction du tournoi : fonction de confirmation ou de rachat du héros.

2 - Confirmation du héros

En effet, si le héros n'est plus un débutant, l'enjeu du combat est différent. Il ne peut plus être purement initiatique.

Dans Le Cid, il s'agit pour Rodrigue, comme on vient de le dire, de se "laver" d'un meurtre réel (celui de don Gormas). Mais aussi, de se disculper de l'accusation (non fondée) de trahison, qui pèse sur lui depuis qu'il a délivré par magnanimité un chef maure, en opposition aux ordres du roi de Castille.

Le héros mal aimé doit s'affamer les armes à la main.

Cette fonction d'épreuve morale prend tout son sens dans Lancelot et Excalibur, où il s'agit vraiment d'un Jugement de Dieu. Dans ces deux films, l'enjeu du tournoi est d'absoudre la reine Guenièvre des soupçons d'adultère (qui, notons-le, sont fondés). Lancelot y est impliqué en personne, d'où l'ambiguïté de ce "jugement", souligné par le dénouement du tournoi dans les deux films, il n'est pas exceptionnel, même au Moyen Âge, que l'on joue avec le jugement de Dieu (voir Iseut).

Mais, chez **Boorman**, Lancelot semble présumé innocent, du moins en intentions (cf. la nuit d'épreuve). C'est moins évident chez **Bresson**.

La blessure de Lancelot prend dans ce contexte un sens symbolique : blessure de la chair, de la frustration ; blessure au flanc, par une lance, dont le fer lui est resté dans la chair (chez **Bresson**) dont les connotations christiques sont indéniables.

Le Tournoi est une Passion. Le chevalier porte sur lui le péché du monde. (Chez **Boorman**, avant que le tournoi ne commence ; chez **Bresson**, la blessure lui est faite pendant le tournoi lui-même).

3 - L'enjeu collectif

Les champions ne se battent pas pour leur seule cause. Ils sont aussi les porte-parole d'un camp.

Dans le film de **Renoir**, le tournoi, qui se veut au départ pur divertissement, met en réalité face à face les leaders des partis catholique et protestant. Très paradoxalement, l'exaltation de la grandeur nationale se détache sur fond de guerre civile : il y a là une pièce intéressante pour les historiens des mentalités des années 20... Le film semble plaider pour la nécessité d'un regroupement national autour d'un camp, cherchant à faire accepter comme nécessaire le sacrifice des minorités, quelle que soit la grandeur morale de leurs dirigeants. François de Baynes, d'ailleurs, à l'inverse de sa mère, est un héros impur : ses armes noires sont l'emblème d'une double tache morale, ce débauché étant aussi un meurtrier. Quelque soit son héroïsme, il doit être éliminé.

Le récit d'Ivanhoé fait assez directement allusion à la situation d'un pays occupé par une puissance étrangère : face à l'orgueil des Normands, le chevalier masqué est l'emblème de la Résistance de l'esprit Saxon. On ne saurait oublier que ce film a été réalisé en 1952...

Par contre, dans les deux films qui mettent en scène Lancelot, le tournoi ne met plus à proprement parler deux camps face à face. C'est un combat fratricide, dans lequel les chevaliers de la Table Ronde vont s'entredéchirer, pour le plus grand malheur du royaume d'Arthur. Le tournoi ne possède plus ce caractère exaltant qu'il avait dans Ivanohé et encore dans Le Cid: c'est un spectacle "crépusculaire".

4 - Le chevalier masqué

Parmi les divers tournois filmés, une place à part doit être faite à ceux qui mettent en scène un chevalier masqué. Formule que le cinéma a beaucoup aimé, parce qu'elle est très visuelle, et qui vient tout droit de la littérature populaire : on la trouve souvent dans la Bibliothèque Bleue, qui transmettait aux temps modernes des récits d'origine médiévale authentique.

C'est un thème complexe, qui peut prendre deux grandes orientations, où nous retrouvons les deux significations principales du tournoi, rencontrées tout au long de cet article.

Le jeune chevalier doit s'affirmer ou se réaffirmer, et il faut pour cela qu'il renonce pour un temps à son identité épreuve initiatique par excellence. C'est ce que l'on trouve dans Ivanohé, où le héros porte une armure noire, signe du "deuil" de son âme, dit-on dans le roman de **Scott** ; plus profondément, signe qu'il faut passer métaphoriquement par la mort, pour préparer une résurrection.

A l'inverse, Lancelot, dans le film de **Bresson**, comme dans celui de **Boorman**, revêt une armure blanche (11).

Ce blanc éclatant, où l'on aimerait paresseusement voir un symbole de sa pureté, porte sans doute une signification bien plus redoutable (12). Avec le chevalier blanc, c'est la mort qui s'introduit dans le récit. Dans le film de **Bresson**, le tournoi tourne alors au massacre, préfigurant le crépuscule du Royaume ; dans Excalibur, la victoire précaire de Lancelot précède de peu le départ de Merlin et le début de la décadence.

F.D.B.

- 1 "Les grandes heures du tournoi", dans L'histoire, n°20, déc. 80.
- 2 Voir aussi **G. Duby**, Le Dimanche de Bouvines, et du même : Guillaume le Maréchal, Fayard 1984, p.111..sv.
- 3 Ce film qu'on croyait perdu (cf. Premier Plan sur Renoir), a été sauvé et restauré par le Service des Archives du film de Bois d'Arcy, et présenté au 1e Colloque de l'Institut Jean Vigo en nov. 82, à Perpignan. Sur le tournage à Carcassonne, cf. Ciné Miroir, n°174, août 1928.
- 4 Pour le déroulement historique d'un tournoi, voir : R. Delort, Le Moyen Age, p.218 SV.
- 5 **Renoir** avait cependant déclaré : « A l'époque du Tournoi, je croyais beaucoup aux emplacements de caméra, aux mouvements de caméra... » (Premier Plan, p.92). **Cl. Beylie**, lui, croit à un laisser-aller volontaire : cf. son Renoir(Lherminier), p..106 : « traiter l'histoire sans la prendre une seconde au sérieux »
- 6 Voir par ex.. ce que **A.S. Labarthe** écrivait dans "Rugby et Football", Les Cahiers du cinéma, n°141, mars 1963 : « la télévision... ajoute à l'attrait indiscutable du direct le charme de la découverte.... en ajoutant au point de vue de la tribune celui du cœur de la mêlée ».
- 7 Ce passage se trouve déjà dans le roman de Chrétien de Troyes.
- 8 **Bresson** aurait tourné un certain nombre de plans généraux qui auraient été supprimés au montage.
- 9 Dans Esprit nov. 1974.
- 10 Dans Prince Vaillant, la main de la princesse Aleta est mise en jeu par son père au tournoi. Le héros, qui ne s'est jamais battu, l'emporte. C'est l'épure du genre.
- 11 La couleur blanche, au Moyen Age, est celle d'un jeune chevalier non encore éprouvé..
- 12 cf- les propos de **Boorman** sur le personnage de Lancelot, présenté comme un fanatique, Télérama, n°.1637.

Au « Temps des Cathédrales »

En hommage à Georges Duby, historien biographe et... scénariste de film.

Les "figures de vitrail", comme l'expression l'indique, sont plus nombreuses au Moyen Age qu'à toute autre époque.

L'enseignement de l'Eglise, relayée par l'Ecole républicaine, a privilégié certaines biographies - on pourrait dire hagiographies, mais dans ce chapitre nous n'envisagerons que des personnages historiques -, pour leur valeur d la fois morale et nationale. Le cinéma, à son tour, leur a élevé de véritables monuments. Saints, rois, empereurs, capitaines... se sont vu consacrer des "cathédrales" filmiques.

Il fallait choisir dans cette masse. Nous avons retenu deux personnages de l'histoire qui ont connu la plus grande popularité à l'écran.

F.B

François d'Assise

Jean-François SIX

Avant de parler des films réalisés sur François d'Assise, l'historien sent l'impétueux besoin d'approcher le plus possible du "vrai François d'Assise", en consultant les travaux les plus récents sur le Poverello et son époque et en interrogeant ce faisceau de visages multiples de François qui ont été et sont proposés par ceux qui se réfèrent à lui. La diversité de ces "images", leur caractère contradictoire, manifestent la complexité du personnage, et les films reflètent cette "explosion" que François d'Assise continue de provoquer.

Oui, François est explosif, qui naît dans une époque et une région explosives : les cités poussent comme champignons et s'entredéchirent ; les échanges, le commerce, les voyages partent dans tous les sens, des hérésies et toutes sortes de particularismes surgissent partout. François est issu de cette société nouvelle où les marchands s'imposent (son père est un marchand ; il est d'ailleurs en voyage d'affaires quand part François). Et sa parole est explosive, aucunement académique ; de même sa règle qui, au verticalisme précédent, oppose la part de la "fraternité" : tous sont frères ensemble, en égalité absolue, sans hiérarchie.

Sa postérité enfin est explosive : ses disciples sont nombreux, qui tirent son personnage et son message dans tous les sens. On compose une biographie officielle et il y a la consécration officielle de la canonisation, deux ans seulement après sa mort, mais cela ne coupe aucunement court aux interprétations diverses qui jaillissent : mille traductions qui sont chacune un peu trahison. "Tout grand homme a ses disciples, disait Oscar Wilde, mais c'est toujours Judas qui écrit la biographie" ! Ainsi les interprétations vont surtout bon train, en son temps et au delà, pour ce qui est de la pauvreté. Certains disent qu'il voulait une pauvreté radicale et désirait établir un groupe ne vivant que de mendier, pauvre volontaire parmi les pauvres forcés. D'autres parlent d'une pauvreté beaucoup plus humaine, nuancée, avec l'option du travail manuel pour vivre. Les premiers le montrent comme un contestataire, les seconds comme un pilier de l'Eglise institution.

Aujourd'hui, il y a une tendance à interpréter le Poverello dans une perspective "écologique" - l'opéra sucré de **Messiaen** ne va-t-il pas dans ce sens ? - alors que François d'Assise considèrerait dans la nature l'ensemble de la création pour laquelle il louait Dieu, et non pas une déesse ou une terre-mère à défendre des pollutions. Et une autre tendance fait de lui un "pacifiste" avant la lettre ou encore un "gauchiste". Ainsi, **Julien Green** rapporte avoir lu récemment sur un mur, à Bâle - et il semble souscrire à ce slogan - "Vive François d'Assise, patron des anarchistes !". Peu de saints, en

tout cas, attirent autant à la fois croyants et incroyants, les premiers voyant en lui une des plus pures incarnations de Jésus de Nazareth, les autres le regardant comme l'une des plus humaines figures de l'histoire de notre humanité : Freud s'inclinera devant lui et Clémentineau, l'anticlérical, dira : "Ah ! si chaque chrétien avait dans les veines au moins une goutte du sang de François d'Assise !". Que François fascine tout ensemble les pieux fervents qui cherchent une communauté fusionnelle et les révoltés qui se dressent contre les injustices a quelque chose d'étonnant. Cependant, les auteurs de films sur le Poverello, comme ses biographes, participent d'une façon ou d'une autre à toutes ces "images".

Comment le cinéma s'est-il emparé de François d'Assise ? Je voudrais le montrer, non pas d'une manière structuraliste, mais d'une façon linéaire, toute chronologique, en situant pas à pas les rouvres, les unes par rapport aux autres.

Si les toutes premières pellicules prennent comme sujet la vie de Jésus et particulièrement sa Passion (en 1897, on tourne, pour la Bonne Presse, une "Passion", dans un pré aux environs de Paris, et c'est un spectacle inénarrable, aux mimiques ridicules, avec des auréoles tenues rigides par des fils de fer !), il faut attendre 1911 pour que sorte un film bref sur Saint François, produit à Rome par **Guazzoni**. Deux ans plus tard, un autre italien, **Gozzano**, qui était poète, commence sur François un film fort "sulpicien" avec nombre de guirlandes ; il meurt tuberculeux avant d'avoir pu l'achever. En 1918, est tourné à Assise et Gubbio, un film de **Mario Corsi**, Frère Soleil, "reconstitution franciscaine en quatre chants, pour orchestre et chœur" ; c'est du théâtre filmé d'inspiration wagnérienne. Enfin, pour terminer cette première période, celle du "muet", un film est produit à l'occasion du VII^e, centenaire de la mort du Poverello : Frère François, **d'Antamoro**, qui est une narration mais surtout une déclamation assez grandiloquente. Ces films ont été écrits et interprétés uniquement par des Italiens.

Puis rien jusqu'en 1948 où sort Le Pauvre d'Assise, un film d' **A Gout** (Brésil), qui présente le saint d'une manière souvent inexacte, inventant des épisodes et ignorant des faits essentiels, comme les stigmates ou le Cantique de Frère Soleil. Enfin, en 1949, **Roberto Rossellini** tourne François, le Jongleur de Dieu, avec des frères franciscains de la province de Salerne et des acteurs pris dans la rue.

Rossellini reprend onze Fioretti et les traduit avec son style : une simplicité qui colle au réel, d'ailleurs toute franciscaine ; chacun des Onze Fioretti est traité selon la ligne habituelle de ce réalisateur dont le néo-réalisme consiste à découvrir les êtres tels qu'ils sont, dans une sorte de primitive simplicité, en dehors de l'idéologie - "toute idéologie est un prisme", disait **Rossellini**. Plus de trace, ici, de compositions angéliques et vaporeuses, mais chaque fois, une peinture aigüe d'un problème de la communauté humaine. La beauté de l' Ombrie contraste avec la lèpre qui s'y rencontre à chaque détour de paysage, avec une terrible nudité. **Rossellini** ne fait donc pas de François un mythe, il le propose crûment, le rend compagnon de l'homme de la rue italienne de l'après seconde guerre mondiale. Ainsi Rossellini se situe-t-il à l'opposé du cinéma-message : "Si vous avez une idée préconçue, dit-il, vous faites la démonstration d'une thèse. C'est la violation de la vérité". Attitude proche de la phénoménologie de **Merleau Ponty** qui écrivait : "Une histoire racontée peut signifier le monde avec autant de profondeur qu'un traité de philosophie".

Bien que **Rossellini** ait pu proclamer "A la base du néo-réalisme, il y a d'abord une attitude d'humilité chrétienne", et que son style fût éminemment franciscain, le film, parce qu'il n'était pas édifiant, fera hurler le Centro Cinematografico Catholico qui criera au scandale. Selon le Centro il s'agit d'une interprétation purement "externe" : "C'est un film auquel manque la spiritualité franciscaine". Or, cette oeuvre, inoffensive à première vue, est, en fait, un film sur la simplicité quotidienne, sur l'attention aux faits, sur le refus de la violence : elle montre la force de François et de ses compagnons, leur "praxis", leur façon d'agir qui fait triompher les faibles des puissants et les pauvres des riches ; leur foi invincible dans la vie, la joie, la non-violence. L'épisode où **Rossellini** imagine la visite de Frère Genièvre au campement du tyran de Viterbe qui met la région à feu et à sang est à cet égard caractéristique. Frère Genièvre veut en effet aller prêcher la paix au tyran et le convertir, mais il est pris par les soldats, tourné en dérision et frappé brutalement. Frère Genièvre pourtant, ne perd pas confiance, et, quand enfin les soldats le poussent au pied du tyran, il garde jusqu'au bout son sourire. Et c'est ce sourire qui atteint le tyran, un sourire non pas naïf mais fort et qui réussit à le vaincre. Admirable séquence où **Rossellini** montre l'aboutissement de la patience et de la paix intérieure en ce Frère Genièvre : celui-ci ne cesse pas de croire en l'homme et même en l'"humanité" qui, à ses yeux, demeure dans le cœur du tyran devant lequel il est traîné.

Comment, après l'oeuvre de Rossellini, a-t-on pu encore faire oeuvre hollywoodienne comme **Michael Curtiz**, en 1961, dans son François d'Assise, grande mise en scène où l'auteur se délecte

surtout à retracer les aventures paillardes et guerrières du jeune François ? ou encore, la même année, La Tragique nuit d'Assise, tourné par **R. Pacini** à Assise, tout aussi médiocre ? Décidément, les clichés sont increvables.

En 1966, sortent simultanément deux oeuvres, l'une de **P.P. Pasolini** et l'autre de **L. Cavani**.

Uccellecci e Uccellini (oiseaux, petits et grands) c'est le titre du film de Pasolini, qui, marxiste et athée, voulait comprendre le message franciscain. Deux ans plus tôt, ce marxiste avait réalisé l'Evangile selon saint Mathieu, qu'il avait dédié à la mémoire de Jean XXIII, franciscain s'il en fut. Or le nouveau film de **Pasolini** est un film poétique, une farce-bouffe où l'on voit un corbeau bavard se présenter avec l'étiquette d'un militant de gauche. On sait que **Pasolini** aime briser toutes les conventions, faire s'éclater l'une l'autre différentes mythologies. Ici, Pasolini présente un homme et son fils, en route dans la campagne romaine, qui sont chargés de chasser un fermier qui n'a pas payé son loyer. Ils discutent ensemble, au hasard des rencontres, sur Saint-François d'Assise, ou encore sur le peuple aux obsèques de Togliatti ; ils devisent en style gouailleur sur les problèmes de l'homme d'aujourd'hui. Se joint à eux le corbeau qui leur conseille de prendre le froc franciscain, ils deviennent ainsi frate Cicillo (le père) et frate Ninetto (le fils).

Fratre Cicillo prêche le message évangélique à des passereaux et à des faucons, mais il a grand-peine à se faire entendre et les oiseaux, de toute manière, continuent d'accomplir leurs méfaits et leurs rapines ; inversion, on le comprend, de la réussite de François d'Assise auprès des oiseaux.

En cours de route, quelques principes du marxisme sont prêchés par le corbeau, qui veut "évangéliser" les deux "frère" ; mais ceux-ci n'ayant rien à manger, finiront par le tuer pour apaiser leur faim.

Ce film composite, très pasolinien de facture, est, selon son auteur "une sorte d'hommage ambigu à **Rossellini** où entrent des sentiments contradictoires : l'admiration pour le **Rossellini** de Francesco, giullare di Dio et l'ironie à l'égard d'une vision périmée" (1). Ainsi on peut appliquer à ce film ce que **J.L. Bory** a écrit d'un autre film de **Pasolini**, l'Evangile selon Saint Mathieu : "Pas d'auréoles, Pasolini sauve le Christ de Saint-Sulpice (...)

Sa dimension extraordinaire, il faut l'accueillir avec simplicité, au pied de la lettre (...) Et c'est à ce détour que ce film matérialiste devient religieux" (2).

Ainsi le film de **Pasolini** est tout à fait franciscain par le style et le ton et par l'humilité de son sujet, les évocations simples, la vie quotidienne des gens du petit peuple.

Le film de **Liliana Cavani**, François d'Assise, est une narration. Il a d'abord été produit en 16 mm pour la télévision italienne, avec un petit budget ; les deux épisodes fondus constituèrent ensuite un film distribué normalement, d'une durée de 125 mn.

Liliana Cavani, alors âgée de 29 ans, n'avait pas envie de faire ce film, qu'un dirigeant de la RAI lui avait demandé ; puis elle lut la biographie de François d'Assise par **Paul Sabatier** dont le point de vue, qui fait de François un jeune contestataire, la séduisit. Elle décida alors de réaliser un film provocant sur lequel il y a lieu de s'attarder (en regrettant qu'il ne soit que très rarement programmé en France).

L. Cavani suit fidèlement le déroulement historique de la vie du Poverello. Le film est divisé en chapitres datés.

On voit François passer de l'insouciance de ses fêtes de jeunesse à l'expérience dure de la guerre. Celle-ci, avec ses injustices et ses horreurs, le fait réfléchir et il décide de changer de vie. Personne, à Assise, ne croit à sa vocation religieuse, on est même scandalisé de son choix d'une vie pauvre.

Vient ensuite, l'histoire des fondations : les premiers frères franciscains, les premières disciples de Claire, et l'approbation de la première règle franciscaine par le Pape Innocent III.

Les disciples deviennent très nombreux et réclament des normes écrites beaucoup plus précises que la première règle. François se retire dans la solitude et dicte la nouvelle règle qui est jugée trop sévère et amendée. François en est profondément blessé et seule Claire lui rend courage et paix.

Presque aveugle, il s'étend nu à même la terre nue et meurt ainsi dans le dénuement et la pauvreté le 4 octobre 1226.

Derrière cette linéarité et cette simplicité apparente du récit, il y a constamment présente, l'évocation du scandale évangélique. Voici une scène où François, devant la foule rassemblée et qui est prête à l'entendre, détache un imposant crucifix byzantin et s'écrie : "C'est facile de nous incliner devant une image ! Mais voilà que devant un homme vivant qui est à terre, qui est seul, nous faisons le contraire de nous incliner : nous nous sentons supérieurs, nous éprouvons le goût de l'écraser. Or

Jésus a été cet homme mis en croix, entre les mains de ses ennemis. Et quand il est devant nous, sur la route, fatigué, affamé et nu, nous le rejetons".

L. Cavani veut manifestement faire passer la nécessité d'une "actualisation" du message évangélique : François voulait vivre l'"Evangile tel quel, sans commentaire qui l'édulcorerait, "sans glose", il voulait qu'on passe à l'acte.

Pour exprimer cette conviction, **L. Cavani** présente des scènes et des dialogues qui vont droit au fait. Ainsi l'épisode où l'on voit un frère épuisé par des ascèses, disciplines et flagellations qu'il s'impose : "Ne faites pas pénitence de cette manière, dit François, de cette manière inutile. C'est un gaspillage d'énergie. Employez plutôt cette énergie à aider autrui. Tant de gens souffrent du froid et de la faim parce qu'ils y sont contraints. Changez plutôt leur condition".

Les journaux italiens de droite vont se déchaîner contre le film, y décelant une orchestration politique, une interprétation communiste du message franciscain ; et symétriquement, le film devint une sorte de manifeste pour toute une gauche catholique.

Quinze ans après, dans un congrès sur François d'Assise dans le cinéma, qui eut lieu à Assise en été 1982 (3), à l'occasion du VIII^{ème} centenaire de la mort de François d'Assise, **L. Cavani** est revenue sur son film. Elle a souligné qu'en 1966, certaines des idées de 1968 étaient déjà dans l'air : "Choisir la voie individuelle et non idéologique pour faire la révolution ; donner à la révolution un contenu d'abord anthropologique et non économique ; contester la raison là où l'on n'arrive pas à expliquer le malheur, là où on ne l'explique qu'en termes étroitement historiques".

L. Cavani raconte ensuite comment le film s'est réalisé : "Je fus très stimulée par la figure de ce jeune du XI^{ème} siècle. Je le sentis comme un contemporain ; je cherchais ce qu'il y avait de commun avec moi et avec ma génération. Je fus frappée par sa liberté et j'ai voulu tourner le film en grande liberté. Je ne portais jamais avec moi le scénario ; les acteurs vrais ou ceux que je prenais dans la vie, les lieux, l'enthousiasme me servaient davantage. Et puis, heureusement, je ne voulais pas livrer un message. François lui-même m'apprenait à ne pas me fier à la rhétorique. Je me souviens que je ne voulais pas illustrer la "vie" de saint François, mais filmer son expérience, une condition d'existence qui se transforme en une autre. C'était mon premier film et la sémiologie pour moi était importante ; je privilégiais le rapport entre signe (image) et signification, à côté du rapport entre mise en scène et film. Je pensais et je pense toujours que faire un film ce n'est pas illustrer une mise en scène. La méthode que j'ai suivie instinctivement se révélait à mon avis très utile étant donné que je voulais libérer saint François d'une légende qui avait cristallisé son expérience en une série d'images stéréotypées.

Si je faisais aujourd'hui un film sur saint François, qui sait comment je le ferais ? Après tous les discours de la contestation, je craindrais de répéter ce qui est trop connu. J'affronterais pourtant certains aspects qu'avec un seul film je ne pouvais pas approfondir, ou que je n'aurais pas su suffisamment approfondir. Aujourd'hui que j'ai une plus grande expérience je pourrais parler un peu plus de l'amour de François pour les créatures et pour la vie, parce que j'ai appris à aimer davantage.

Les films que j'ai faits après étaient différents parce que j'aime à faire diverses expériences. Pourtant un signe - je crois - est resté constant, venu de l'effort pour comprendre la révolution de François à travers son expérience physique, corporelle, parce que le premier espace de la révolution est toujours le corps... C'est-à-dire que j'ai toujours cherché par la suite à comprendre l'Histoire à travers l'expérience d'individus singuliers. J'ai compris, par exemple, qu'un homme est singulier, non seulement quand il a des manies mais simplement quand il n'a pas d'idées conformistes ou quand il s'efforce de s'en libérer. Dans le cadre de l'Histoire, François ou saint François est devenu vénérable, mais en son temps, il était un homme de scandale et il fut en partie incompris de ses propres disciples. Dépouillé du vernis de l'Histoire il serait encore en partie incompris aujourd'hui. Ce fut précisément en faisant diverses lectures sur la vie de saint François que je me suis rendu compte que l'Histoire est surtout un appareil de notions et constitue une sorte de voile sombre qui ne laisse pas transparaître la vie". Et **L. Cavani** conclut d'une manière plus générale :

"Le cinéma a besoin de vie pour exister ; il sait enregistrer images et émotions et pour cela il a besoin de regarder derrière le voile. Il n'existe pas de films "historiques" dans le sens de films qui enregistrent l'Histoire. Ils seraient seulement Histoire illustrée. Un film doit retrouver la vie, doit la réinventer. Il n'a pas besoin d'être objectif avec l'Histoire mais avec soi-même, c'est-à-dire avec la vie qu'il reproduit devant l'objectif de la caméra".

Le François d'Assise de **Liliana Cavani** est d'abord un film "pauvre" en moyens, dont le style est extrêmement dépouillé, les images nues, et tout ceci est conforme au Poverello. C'est donc un film résolument antihagiographique, dans lequel les triomphalismes ecclésiastiques sont rejetés. **L. Cavani** veut manifester la pureté évangélique primitive et son acteur principal, **Lou Castel**, qui a 23 ans lorsqu'il tourne dans le film, traduit fort bien, par sa composition frustre, cette approche d'un

François qui vit, si l'on peut dire, une existence évangélique à ras-de-terre, comme naturelle, dans une sorte de corporéité première qui rend d'autant plus significatif le personnage. **R. Rossellini** avait montré la simplicité franciscaine ; **L. Cavani** elle, montre que François d'Assise est "cohérent" d'un bout de sa vie à l'autre. Pas de coupure chez lui entre les paroles et les actes, pas de compromis ; il est cohérent avec l'Evangile, et cette cohérence s'appelle nudité, depuis le dépouillement de ses vêtements devant le riche marchand qu'est son père (admirable scène) jusqu'à la nudité finale de sa mort, à même le sol. Dans un livre publié il y a vingt ans, Sagesse d'un pauvre, Eloi Leclerc avait excellemment évoqué cette nudité existentielle de François. De plus, L. Cavani approche de près, dans son film, la pauvreté spirituelle fondamentale du Poverello; cette femme, du plus vif de son intuition, montre la méthode de vie de François, sa façon de ne rien retenir, à la manière du Christ qui, comme dit saint Paul, "n'a pas retenu le rang qui l'égalait à Dieu mais s'est dépouillé", du Christ nu en croix. Elle montre par exemple comment François, pour dénoncer des scandales, envoie frère Ruffino prêcher nu dans la cathédrale. Les gens sont horrifiés, François, alors, se rend lui-même à la cathédrale et y parle, nu, de la nudité du Christ. Et l'on songe encore à cet autre épisode où François sauve une fillette de la peste en la lavant, nue, dans le ruisseau.

Ainsi, bien au-delà d'un apologue politique, le film de **L. Cavani** a une étonnante dimension spirituelle ; il réussit à peindre une image profonde de François - comme certains, qui font lire un discours sous le discours - une image nue et crue qui exprime admirablement l'être du Poverello, ses mains ouvertes et son cœur vulnérable.

En 1972 sort François et le chemin du soleil, de **F. Zeffirelli**, un film anglo-italien produit par la Paramount, avec **Alec Guinness** dans le rôle du pape Innocent III et, pour incarner François et Claire, deux acteurs inconnus, de 23 et 16 ans, que **Zeffirelli** avoua avoir choisi "pour leur beau" yeux. **Zeffirelli** venait de réaliser un Roméo et Juliette et François et le chemin du soleil apparaît comme une sorte de contrepoint au film précédent ; **Zeffirelli** pendant la préparation du film, dira au borghese : « c'est une histoire extraordinaire, surtout entre François et Claire. C'est autre chose que l'histoire d'Abélard et Héloïse ! François et Claire avaient tout pour être heureux, pour former un couple modèle. Mais par la force de la sublimation, ils se sont imposés le sacrifice d'eux-mêmes, s'unissant dans une sphère d'amour transcendant et sublime. C'est une histoire merveilleuse (4)

Au même Borghese, il déclare qu'il a découvert "une mine d'or dans l'histoire de François. Ce ne sera pas un film de mysticisme conventionnel, ce sera un film sur l'amour et l'allégresse". (5) **Zeffirelli** avait reçu beaucoup de lettres de jeunes après son Roméo et Juliette. Avec son nouveau film, il veut lutter contre la dégradation des mœurs. "Le conditionnement provoqué par des films vulgaires et pornographiques n'est peut-être pas irréparable. C'est pour cela que je veux proposer la vie de François et sa merveilleuse histoire avec Claire, parce que je suis convaincu que, malgré tout, certaines valeurs sont restées intactes et qu'on pourrait les renforcer dans ce climat d'horreur spirituelle et psychologique dans lequel ont été plongées les jeunes générations". (6)

Zeffirelli veut donc faire passer un message à la jeunesse d'aujourd'hui. Et il veut que ce soit "un film très chrétien" et un message "massif" : "On croit que je ne serais pas capable de faire un film comme le François, jongleur de Dieu. Je saurais très bien le faire ; ce n'est pas un film très difficile, il suffit de prendre les Fioretti, quelques franciscains et d'aller en promenade faire des improvisations sur le thème. Mais combien de personnes ont vu le François de **Rossellini** ? En Italie, 8.000 personnes au maximum. On ne peut pas faire un discours limité à une élite qui connaît déjà toutes les réponses. Mon intention était d'élargir, comme une tache d'huile, un discours qu'il faut porter aux grandes masses". (7)

Ainsi, **Zeffirelli** veut faire oeuvre de prédication et les mises en scène d'une certaine "contestation" de François ne seront qu'une manière d'aguicher les jeunes d'aujourd'hui pour faire passer le message, pour militer contre la "vague paganisante qui déferle sur la jeunesse. Le propos est clair.

A l'Osservatore Romano, **Zeffirelli** avouera qu'il sait bien que son film n'est pas parfait, qu'il y a "trop de coquelicots" et que Claire est d'un "blond trop accentué". Mais, dira-t-il, "le public le veut". Et, de fait, il y a beaucoup de fleurs dans le film : les passiflores des ouvriers de la teinturerie de P. Bernadone, le glaïeul Claire, l'asphodèle François ; et toutes ces fleurs sont là pour toucher les sentiments écologistes des jeunes en 1972. Et le renoncement de François et Claire l'un par rapport à l'autre tient du même merveilleux que Love Story.

Plus grave peut-être la division entre les bons d'un côté, les méchants de l'autre : les personnages n'ont pas d'identité psychologique réelle, ils n'ont que cette fausse épaisseur manichéenne. D'un côté les "pères" détestables : le père de François, présenté comme un trafiquant de guerre et un négrier (il règne abusivement sur un peuple de travailleurs abrutis par un travail accompli dans une sorte de tunnel ressemblant à une mine) ; le gros évêque Guide, qui fait fermer la chapelle de saint Damien ;

l'ensemble de la Curie romaine. En face, les bons, enfin, et après la thèse et l'antithèse, la synthèse : à la fin du film, le pape Innocent III, super-père, reconnaît François et ses disciples et, les recevant, se jette aux genoux de François et lui baise les pieds ! Prostration qui doit effacer, aux yeux des jeunes, les méfaits des "pères" : la boucle est bouclée !

Le film s'était enfermé délibérément dans cette démonstration, dans la mesure où il se limitait à l'illustration des huit années qui vont de la conversion de François à la reconnaissance de son mouvement par le Pape. Mais une trop grande volonté de convaincre n'amène-t-elle pas au résultat inverse ?

Il est intéressant de voir que l'establishment catholique, agacé par **R. Rossellini** et **L. Cavani** et leur présentation d'un François "humain, trop humain", trouve enfin son compte avec **Zeffirelli** et applaudit le film à grands cris. L'Office Catholique International du Cinéma lui accorde un grand prix au festival de San Sebastien en 1973 ; les Fiches du Cinéma, de l'Office Catholique Français du Cinéma évoquent l'"admirable beauté plastique du film", "la beauté infinie du sujet et ses résonances très actuelles. Spectacle riche et à méditer". Enfin un film qui respecte l'Institution ! "L'important est que François soit ici non un révolutionnaire mais un réformateur, non un activiste qui détruit l'Eglise mais un simple qui l'aime" (8). Louis Chauvet, dans Le Figaro, parle d'"un François d'Assise à l'état pur (...) L'œuvre s'adresse essentiellement aux âmes sensibles, à ceux qu'émeut la poésie de la foi. Je ne crois pas que son accomplissement idéal puisse laisser personne indifférent". Et **J.P. Allaux**, dans La Vie Catholique (3 octobre 1973) : "Le film est superbe, quoique parfois un peu théâtral". "L'auteur est parti d'un présupposé constructif et optimiste dans l'intention de retrouver la composante franciscaine" (9). Enfin, dans Il Messagero (31 mars 1972), **G. Biraghi** dira que "l'articulation du récit est très prenante" et qu'on trouve dans le film "une grande richesse de nuances psychologiques". Et cette apologie n'a pas cessé, aujourd'hui encore : ainsi, **Stan Rougier**, dans son homélie de Carême radiodiffusée, du 6 mars 1983, exalte-t-il à outrance le film de **Zeffirelli**.

Rares furent ceux qui osèrent réagir, tel Pierre Leprohon dans Télérama (n° 1237) : "Jamais sans doute un sujet n'a été trahi avec une telle désinvolture" écrit-il, "disons tout de suite que le récit que font les auteurs n'a absolument aucun rapport avec ce que l'histoire, voire la légende, nous ont appris de la vie de François (...) B s'agit d'une comédie musicale se déroulant dans des décors de Western, le tout en une joliesse d'images, une débauche de tableaux 'hauts en couleurs', et de décorations, vestimentaires notamment. Tout est faux, donc, et dans l'esprit et dans la forme, et cela, dès le départ, de propos délibéré". Et P. Leprohon de conclure : "Est-il besoin d'ajouter que si l'action, le personnage, les cadres sont faux, le film bien entendu, n'a pas la moindre résonance mystique, ni même religieuse ?".

Il faut constater que, depuis **Zeffirelli** et malgré la célébration du VIII, centenaire du Poverello, aucun film n'a été produit depuis douze ans (10) qui ait traité de François d'Assise et on peut se demander les raisons de ce silence. Faut-il penser que le doux western-spaghetti de Zeffirelli ait comme cassé, pour longtemps, tout projet de film sur François d'Assise ?

On peut ici faire plusieurs observations. Et d'abord, remarquer que les films sur François d'Assise ont quasiment tous été réalisés par des Italiens : le Poverello n'est guère sorti de la péninsule. Mais on peut rêver d'un grand metteur en scène, japonais par exemple, s'intéressant à François d'Assise : sa manière de le présenter ne produirait-elle pas une "distanciation" tout à fait heureuse ? L'image du Poverello qui fut, par la chaleur de son cœur, un frère universel, cette image aurait besoin d'être confrontée à d'autres cultures.

Ensuite, il faut noter que les études sur le Moyen-Age ont énormément progressé depuis dix ans - qu'on songe par exemple, en France, aux travaux d'une importance capitale de **Jacques Le Goff**. On ne peut plus, désormais, représenter le Moyen Age de la même façon qu'auparavant, si on respecte les données apportées par les historiens : ce que fait **Eloi Leclerc** dans sa biographie si précise sur François d'Assise (u) ; ce que fait beaucoup moins Julien Green dans sa récente biographie de St François d'Assise ; ce que ne font pas du tout un certain nombre de vulgarisateurs sans scrupule qui continuent de véhiculer des images d'Epinal sans rapport avec la réalité, comme Stan Rougier dans des homélies de Carême, radiodiffusées en février-mars 1983, sur François d'Assise.

Respecter les données de l'histoire c'est apercevoir que François d'Assise a, dans son temps, opéré une révolution, mais pas n'importe laquelle, pas une révolution telle qu'on les voit aujourd'hui.

Prenons un épisode réel de la vie du Poverello : Voici François d'Assise, au milieu de la mêlée, à Arezzo, déchirée par les dissensions et menacée par la guerre civile. Que fait-il ? Il invite les habitants à "conclure un nouveau traité de paix", et après son passage, "c'est en toute sérénité, dit Thomas de Celano, que fut désormais respectée la charte établissant les droits de chacun".

Or c'est la même dimension "relationnelle" que le Poverello applique, cette fois-ci, non plus dans une cité, mais à l'intérieur du groupe qu'il a fondé ; la règle de 1221 ne stipule-telle pas : "Aucun des

frères n'aura de pouvoir de domination" ? Il faut bien prendre conscience, en effet, de la révolution copernicienne opérée par François d'Assise en son temps : dans ce monde gouverné par un système strictement vertical, où la noblesse et le clergé règnent en souverains - et l'Eglise est profondément infestée par ce système - François d'Assise propose la fraternité. Il veut que, dans une ville, les rapports puissent être réglés par un contrat social entre citoyens, et non plus par un paternalisme qui décide de tout. Il veut que dans la communauté religieuse qu'il a fondée, les rapports soient - ne craignons pas le mot - "horizontaux". Par fidélité à l'histoire, il faudrait donc exposer l'intuition fondamentale de François d'Assise sur la "fraternitas". François a accepté de regarder en face le mouvement de son époque, l'émancipation des villes et des individus par rapport aux pouvoirs établis, et il a souhaité l'inscrire dans l'Eglise. Il a lu l'Evangile dans ce contexte d'une aspiration à plus de liberté et y a trouvé un même élan vers l'amour mutuel, au-delà des hiérarchies et des dominances.

Ainsi, un film vrai sur François d'Assise devrait montrer bien concrètement, dans l'histoire, bien au-delà du sulpicianisme zeffrellien, le choc socio-politique que son intuition "humano-évangélique" a produit, et non pas se contenter de définir François comme "la tendresse faite homme" (**Stan Rougier**). Ce qui n'empêcherait pas de montrer, en même temps sur un autre plan, qu'il a prêché non un Dieu hiératique et d'une toute-puissance royale, mais un Dieu pauvre et nu. Mais ceci est d'une autre dimension, ceci est une autre histoire.

J.-F. S.

reproduction interdite

- 1 P.-P. Pasolini, Entretiens (Ed. P. Belfond)
- 2 Des yeux pouvoir, Coll. 10/18, 1971, p.77.
- 3 Les actes San Francesco d'Assisi nel cinema dal muta et sonoro, ont été publiés à Rome par les soins de **Domenico Meccoli**.
- 4 p.517
- 5 p.517
- 6 p.518
- 7 A l'Osservatore romano, le 14 juin 1972.
- 8 **L. Poirier**. Dossier du Film de Zeffuelli, Ed. Lumière, Franciscains de Montréal.
- 9 **R.F. Esposito**, dans son article sur St François d'Assise dans l'Histone du Cinéma, Revue Vita Minium 3/4 1973.
- 10 Nous n'envisagerons pas ici ce qui a été produit par la télévision.. Par exemple, en France, un documentaire de **Michèle Persane-Astorg**, présenté à l'Ascension 1977 sur TFI ; et en décembre 1982, un film télévisé de **jean-Marie Drot** sur Saint François selon **Delteil**. Pour le VIII centenaire de la naissance de François d'Assise, la télévision italienne a sorti, sur sa seconde chaîne, en octobre 1981, quatre épisodes tendant à montrer que la problématique du XII^e siècle est la même que celle d'aujourd'hui que les jeunes connaissent les mêmes impasses et les mêmes espérances.
- 11 Paris, Desclée de Brouwer, 1981.

Filmographie de Francesco d'Assisi

Vittorio MARTINELLI

1911 IL POVERELLO D'ASSISI

ITALIE

Direction artistique : Enrico Guazzoni - Interprètes : Emilio Ghione (Francesco), Italia Almirante-Manzini (Madona Povertà) - Production : Cines, Roma - Visa de censure : 5257 du 1 *.12.1914. Première vision : Italie, 15.12.1911 -Longueur originale : mt. 450 c.

1912 THE VISION BEAUTIFUL

USA

Directeur : Otis B. Thayer (?) - Interprètes : Tom Santschi (Francesco), Herbert Rawlinson, Kathleen Williams - Production ; Selig Polyscope Company, Chicago - Première vision aux U.S.A.: 13.6.1912 - Longueur originale : deux bobines.

1918 FRATE SOLE (ou SAN FRANCESCO D'ASSISI)

ITALIE

Reconstitution franciscaine en quatre chants : Il bacio dellebbroso - Sulle orme del poverello d'Assisi - Il tempio - Le stigmati. Direction artistique : Ugo Falena - Sujet et scénario : Marin Corsi Photographie : Giorgio Ricci - Décors : Camillo Innocenti - Costumes : Duilio Cambellotti - Tableaux peints : Domenico Boldoni - Commentaire musical (spécialement pour le film) : Luigi Mancinelli - Interprètes : Uberto Palmarini (Francesco d'Assisi), Silvia Malinverni (Chiaradegli Scifi), Rina Calabria (Agnese Scifi), Lucienne Myosa (Sibilia, la courtisane), Bruno Emmanuel Palmi (un galant), Filippo Ricci (Elia Bombardone) - Production : Tespi, Roma - Visa de censure 13516 enregistré le 1.5.1918 - Première vision à Rome : 10.6.1918' Longueur originale : rut. 2121.

1921 - L'ARALDO DEL GRAN RE U.S.A. ?

ALLEMAGNE

Production : Transatlantic - Visa de censure : 17350 le 30.9.1922 - Longueur originale : mi. 1383. Film à caractère religieux sur la vie de François d'Assise, mal identifié.

1926 - ASSISI NEL 7 ° CENTENARIO DELLA MORTE DI S. FRANCESCO

ITALIE

Documentaire - Production : Senni - Visa de censure : 22769 enregistré le 30.6.1926 Longueur originale : mi. 1517.

1927 - FRATE FRANCESCO

ITALIE

Direction artistique : Giulio Antamoro - Sujet : Giovanni jørguensen - Scénario : Aldo de Benedetti, Carlo Zangarini - Photo : Giocchino Gengarelli, Fernando Risi, Gabriele Gabrielan Décors : Otha Sforza, Gerardo Cinti - Costumes : Giovanni Costantini - Trucages : E. Pasetti - Interprètes : Alberto Pasquali (Francesco), Alfredo Robert (Pietro di Bernardone), Romuald Joubé (Monaldo di Sassorosso), Franz Sala (Favorino degli Scif), Ugo Biondi (Lango degli Onesti), Elena Droubetzkoy-Baranovitch (Monna Pica), Donatella Gemmo (Myria di Leros), Bice Jany (Chiara degli Scifi), Ruggero Barni (Frère Leone/le lépreuc), Alberto Nepoti (Frère Pietro di Quintavalle), Gino Borsi, Ugo Manni - Production : I.C,S,A., Firenze -Visa de censure :23345 le 31.3.1927 - Longueur originale : rut. 3700. Première vision à Rome : 9.4.1927.

1945 -FRANCISCO DE ASIS

MEXIQUE

Réalisation : Albert Gout - Sujet et scénario : Alberto Gout, Luis White - Photographie : Alex Phillips - Interprètes : José Luis Jiménez (Francesco), Alicia de Philipps.

1950 -FRANCESCO GIULLARE DI DIO

ITALIE

Réalisation : Robert Rossellini - Assistants à la réalisation : Marcello Caracciolo di Laurino, Brunello Gay - Sujet : Robert Rossellini, d'après les Fioretti de Saint François - Scénario : Roberto Rossellini, Federico Fellini, père Felix Morion, père Antonio Lisandrini - Photographie : Otello Martelli - Décors : Virgilio Marchi - Montage : Jolanda Benvenuti - Commentaire musical : M' Renzo Rossellini - Interprétation non professionnelle avec Aldo Fabrizi (le tyran Nicolaio) - Production : Rizzoli-Amato, Rome - Directeur de production : Luigi Giacosi - Durée : 80 minutes.

1960 - LA TRAGICA NOM DI ASSISI (ou L'ANGELO DI ASSISI) ITALIE
Réalisation : Raffaello Pacini - Sujet : Raffaello Pacini - Scénario : Marin Moroni, Giovanni Pucci, Raffaello Pacini, Demby - Photographie : Giovanni Pucci - Musique : Carlo Innocenzi - Interprètes : Leda Negroni (Chiara degli Scifi), Antonio Pierfederici (Francesco), Carlo Giustini (Monaldo di Sassorosso), Eva Maltagliati (Ortolana), Franca Badeschi (Agnese), Fedele Centile (Paolo), Mirella Monti, Enzo Doria, Margherita Puratich, Nily Amtay - Production : Marin Francisci pour la Chiara-film, Rome,

1961 - FRANCIS OF ASSISI U.S.A.
Réalisation : Michael Curtiz - Sujet : Louis de Wohl - Scénario : Eugene Vale, James Forsyth, Jack Thomas - Photographie : (Cinemascope, Couleur de Luxe) Piero Pottalupi - Décors : Edward Carrere - Costumes : Nino Novarese - Montage : Louis R. Loeffler - Musique : Marin Nascimbene - Interprètes : Bradford Dillmann (Francesco), Dolores Han (Chiara), Stuart Whitman (Paolo), Eduard Franz (Pietro), Pedro Armendariz (le sultan), Cecil Kellaway (Cardinal Ugolino), Finlay Currie (le pape), Russel Napier (frère Elia), Harold Godblatt (Bernardo), Athene Seyler (la nourrice), Marvinjohns (frère Girasole) John Welsh (le chanoine Carranci), Edith Sharpe (donna Pica), Jack Lambert (Scifi), Oliver Johnstron (père Livoni), Malcom'Keen; Nicholas Hannen, joie Maure, Rezzo Cesana, Paul Muller - Production : Plato A. Skouras pour la Perseus - Distribution : 20th'Century Fox - Durée 106 mn.

1966 - FRANCESCO DI ASSISI ITALIE
Réalisation : Liliana Cavani - Scénario : Tullio Pinelli, Liliana Cavani - Conseiller historique : Boris Ulianovich - Photographe : Giuseppe Ruzzolini - Costumes : Enzo Frigerio - Montage Luciano Gigante - Musique : Peppino De Luca - Interprètes : Lou Castel (Francesco), Mino Bellei (Bernardo), Marco Bellochio (frère Pietro di Stacia), Riccardo Bernardini (frère Silvestre), Ken Belton (le Pape Innocent III'), Ludmilla Ivova (Chiara), Giuseppe Camodifroni (Giovanni), Eduardo Cicogna (Frère Egidio), Riccardo Cucciolla (frère Leone), Giancarlo Sbragia (Pietro) - Production : Clodio cinematografca, Rome pour la RAI - radiotélévision italienne - Durée 115 minutes.

1972 - FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA ITALIE/G.B.
Réalisation : Franco Zeffirelli - Sujet et scénario : Franco Zeffirelli, Suso Cecchi d'Amico, Lina Wettmüller - Dialogues : Masolino d'Amico, Kenneth Ross - Photographie : Ennio Guarnieri - Décors : Renzo Mongiardino - Costumes : Danilo Donati - Montage : Reginald Mills - Musique : Riz Ortolan - Interprètes : Graham Faulkner (Francesco), Judy Bowker (Chiara), Valentina Cortese (Donna Pica), Lee Montague (Pietro Bernardone), Adolfo Celi (le consul d'Assise), Leigh Lawson (Bernardo), Kenneth Graham (Paolo), Michael Feast (Silvestre), Nicholas Willat (Giocondo), John Sharp (Guide), Carlo Pisacane (le prêtre de San Damiano), Jan Linart (Otto de Brunswick), Alec Guinness (Innocent III) - Production : Luciano Perugia pour la Euro-International, Roma /Vie LTD, Londres - Durée : 135 minutes.

PROJETS (non réalisés)

1916 - La vita di San Francesco di Assisi

Sujet : Guido Gozzano - Musique : don Giocondo Fine - Production : Gladiator-film, Turin..

1946 - Francesco d'Assisi

Réalisation : Augusto Genina

1938 - François d'Assise

Avec Pierre Blanchar

1970 - Francesco d'Assisi

Réalisation Michelangelo Antonioni

1971 - Le mur del cielo

Réalisation : Nelo Risi d'après Ferruccio Ulivi.

Jeanne Fugitive

Claude LAFAYE

Il ne faut pas oublier, lorsqu'il s'agit de production cinématographique, la fameuse formule d'André Malraux : « par ailleurs le cinéma est une industrie », formule qui, pour remonter à quarante ans, n'en reste pas moins d'une permanente actualité. Il est vrai que les impératifs financiers (ou idéologiques) qui président au choix d'un sujet, se gomment parfois grâce au génie et au talent d'un réalisateur, d'un interprète, d'un scénariste, d'un décorateur. On se trouve alors en face d'un grand film qui dépasse les impératifs initiaux.

S'il est nécessaire de rappeler ces évidences, c'est qu'avec le personnage de Jeanne d'Arc nous nous trouvons devant un ensemble d'œuvres cinématographiques (je ne tiens pas compte des pièces réalisées pour la télévision), 18 recensées avec certitude (11 françaises ou franco-italiennes, 2 italiennes, 3 américaines, 1 allemande, 1 soviétique), qui illustrent ces particularismes du septième art : la fragilité extrême du document et les difficultés de sa consultation. Et ceci peut sembler d'autant plus choquant qu'il s'agit d'une héroïne nationale devenue internationale non par la propagande, mais par sa formidable puissance spirituelle, pour laquelle les autres documentations sont plus ou moins aisément accessibles.

Avec elle, nous tenons un idéal "moyen" d'étude des mœurs cinématographiques. Mais bornons-nous à quelques réflexions, à quelques constatations, qui pourraient être des points de départ : par exemple, comment se fait-il qu'elle n'ait été sur l'écran, utilisée que deux fois politiquement ? par Cecil B. De Mille pour un noble motif, en 1917 : une héroïne française... la guerre... l'hésitation de l'Amérique à se joindre aux alliés ; et par Gustav Ucicky pour glorifier "un personnage historique qui était l'instrument d'une puissance surhumaine", avec comme collaborateur au scénario, le docteur Goebbels, ministre de la Propagande... En 1934, un an après la prise du pouvoir d'Hitler. Bien sûr, elle fut un merveilleux personnage pour le film à grand spectacle, manière "image d'Epinal animée", qui enchantait les foules (son visage servit même à lancer la mode d'une coiffure, ce que n'avait pas réussi à faire la sculpture, la coupe de cheveux de Simone Genevois étant la même que celle de la statue de Marie d'Orléans – laquelle n'a rien à voir avec la réalité...). Certains films de cette sorte furent réalisés avec application, sincérité, naïveté, grandiloquence ou ferveur.

Elle fut aussi modèle, apparaissant comme héroïne - mais en filigrane - dans une oeuvre particulièrement étonnante : choisie comme le personnage dans la peau duquel une comédienne doit entrer pour exercer son métier d'actrice, preuve qu'il lui est reconnu une indéniable qualité spirituelle, une énorme puissance intérieure.. Remarquons que ce film, *Le Début*, est soviétique

L'éventail est large des motifs moins ... nobles qui présidèrent à certaines productions, mais il est curieux de constater que ce ne furent pas des événements liés directement à Jeanne d'Arc mais des modes passagères qui firent naître ces films : ni la béatification (1909) ni la canonisation (1920) ne furent à l'origine d'œuvres cinématographiques. Il faut donc chercher ailleurs...

Le curieux et l'illustration de la fragilité de ce mode d'expression qu'est le cinéma sont que certains films ont complètement disparu, qu'il n'en existe plus d'autres traces que dans certaines histoires du cinéma ou dans les mémoires de spectateurs aujourd'hui fort âgés. Et l'on ne peut pas plus affirmer, au siècle de la conservation, de la communication, de la mise en mémoire des informations, que l'on connaît très précisément la totalité des bandes cinématographiques tournées sur ce sujet particulier. En outre, quand on sait l'existence du film, des empêchements à motifs parfois sordidement financiers font qu'il n'est pas toujours possible de le consulter!

Et pensons avec une certaine tristesse que la pellicule est une matière fragile, très fragile ! Que si le XXe a vu apparaître sur la toile blanche des écrans des visages de Jeanne d'Arc qui s'appelèrent Louise d'Alcy, Maria Jacobini, Géraldine Farrar, Falconetti, Simone Genevois, Angela Sallòker, Ingrid Bergman, Michèle Morgan, Jean Seberg, Florence Carrez, Inna Tchnourikova, nous n'avons pas toujours su en conserver l'image, certaines même n'ont pas laissé de nom. Mais le XVè siècle, lui, nous a légué, en marge d'un registre du Parlement de Paris, un portrait, sommaire peut-être, mais qui a le mérite de toujours exister.

C.L

Texte paru dans le catalogue "Jeanne d'Arc", exposition à l'Hôtel de la Monnaie, Orléans, 1979.

© Cinémathèque euro-régionale Institut Jean Vigo • LES CAHIERS DE LA CINEMATHEQUE N° 42/43 • Eté 1985

1 rue Jean Vielledent, 66000 PERPIGNAN • Tél. 04.68.34.09.39 • Fax. 04.68.35.41.20
courriel : contact@inst-jeanvigo.com • site internet : www.inst-jeanvigo.asso.fr

<u>Date</u>	<u>Titre</u>	<u>Réalisateur</u>	<u>Producteur</u>	<u>Interprète</u>
1898	Jeanne D'arc	Georges Hatot	Pathé (Français)	
1900	Jeanne D'Arc	Georges Méliès	Star Films (Français)	Louise d'Alcy
1908	Jeanne D'Arc	Albert Capellani	Pathé (Français)	
1909	Vie de Jeanne D'Arc	Mario Caserini	Cinés (Italien)	Maria Gasperini
1913	Giovanna D'Arco	Nino Oxilia	Pasquali (Italien)	Maria Jacobini
1917	Joan the woman	Cecil B D Mille	Paramount (Etats Unis)	Géraldine Farrar
1928	La passion de Jeanne D'Arc	Carl Dreyer	sté gile de Films (Français)	Falconetti
1928	La merveilleuse vie de Jeanne D'Arc	Mac de Gastyne	Aubert-Natan (Français) Genevois	Simone
1935	Das Mädchen Joanna	Gustav Ucicky	UFA (Allemand)	Angela Salloker
1948	Joan of Arc	Victor Fleming	RKO(Etats Unis)	Ingrid Bergman
1954	Jeanne au bûcher	Roberto Rossellini	Franco London Films PCA (Franco Italienne)	Ingrid Bergamn
1954	Jeanne (un des 3 sketches de Destinées)	Jean Delannoy	Franco London Films Continental Produzione (Franco Italienne)	Michèle Morgan
1956	Jehanne	Robert Enrico	Sinpri(Français)	(Miniatures du XVe siècle)
1957	Saint Joan	Otto Preminger	Werel Productions	Jean Seberg
1961	Jeanne au Vitrail	Claude Antoine	Films Claude Antoine	(D'après vitraux)
1962	Procès de Jeanne D'arc	Robert Bresson	Agnés Delahaie	Florence Carrez
1962	Histoire de Jeanne	Francis Lacassinlux	CCf(Français)	(D'après documents et gravures du XVe siècles)
1970	Le Début	Gleb Panfilov	Studio Len Film	Inna Tchourikova

Il existerait encore au moins deux autres films sur Jeanne d'Arc où elle fut incarnée une fois par Bébé Danjele (Paramount) et une autre par Renée Adorée (MGM) vers 1929, aux Etats-Unis.

Jeanne d'Arc à l'écran

Régine PERNOUD

Comment évoquer "Jeanne à l'écran" sans penser d'abord à **Ingrid Bergman** ? Sa mort qui fut pudique et sereine a touché le monde entier, celui du cinéma et d'ailleurs. On peut féliciter la station de Télévision (Antenne 2) qui a choisi, pour commémorer cette très grande actrice, de projeter précisément la Jeanne d'Arc : **Ingrid Bergman** y était harmonieuse, pure ; elle assumait la totalité du rôle, de l'enfance au bûcher, avec un égal bonheur et pour nous c'est évidemment sous les traits de Jeanne d'Arc qu'elle restera la très grande, peut-être la plus grande actrice de l'après-guerre. Le personnage avait dû la fasciner puisqu'elle devait à nouveau incarner Jeanne dans l'œuvre de **Claudel** Jeanne au Bûcher, quelques années après le film américain de **Victor Fleming**. Là aussi elle se révélait parfaite dans un rôle pourtant écrasant, au cinéma surtout.

Il est extraordinaire, à y bien réfléchir, de constater à quel point le personnage de Jeanne d'Arc a immédiatement séduit les réalisateurs dès les tout premiers débuts du Cinéma : songeons que **Méliès** lui-même lui avait consacré une bande, l'une des plus longues qu'il ait réalisées : 250 mètres. Et non moins extraordinaire d'ailleurs de penser que cette bande, qu'on croyait disparue à jamais, vient de revivre pour nous : un exemplaire en était resté, que son détenteur a bien voulu signaler à la requête de Madame **Maltête-Méliès**, tout récemment puisque cela s'est passé au début de 1982. Ne l'ayant pas encore vue nous ne pouvons en parler, mais on imagine combien nous nous sommes réjouis, au Centre Jeanne d'Arc - ayant constitué non sans difficultés une cinémathèque d'archives - de pouvoir, nous l'espérons, y placer bientôt cette pièce unique ; jusqu'à présent nous étions persuadés que n'en subsistaient que les quelques dessins dont nous possédons les photographies grâce à la descendante déjà nommée de **Georges Méliès**. On sait en effet que celui-ci dessinait chacune des scènes avant de les tourner.

Le fait est donc que Jeanne d'Arc va être portée à l'écran dès la naissance même de l'Art Cinématographique et qu'elle ne cessera plus d'inspirer les maîtres de cet art. **Cécil B. de Mille** lui a consacré son premier film à grand spectacle ; c'était en 1916 et les arrières pensées de propagande n'en étaient pas absentes. Il s'agissait de convaincre l'Amérique de venir au secours des alliés et l'on y voyait, assez ingénument, un petit soldat tombé à terre sourire à Jeanne...

Il ne semble pourtant pas que ces préoccupations d'arrière-plan aient été nécessaires pour rendre le personnage de Jeanne attirant. La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc que tourne en 1926 **Marc de Gastyne** ne porte pas trace de propagande. Il avait choisi avec beaucoup de perspicacité une actrice qui, sans parler de son talent, avait l'âge de son rôle, **Simone Genevoix**, et raconte volontiers que, lors de la soirée de gala qui fut donnée à l'Opéra pour présenter le film, celle-ci se penchait sur le rebord de la loge pour voir qui l'on applaudissait, alors que c'était elle qui était, naturellement, l'objet d'une ovation de la part des assistants.

Par la suite les films vont se succéder, **Carl Dreyer** portera son attention uniquement sur le Procès et la Mort de Jeanne dans La Passion de Jeanne d'Arc ; **Otto Preminger**, lui, s'inspirera de la Sainte Jeanne de **Bernard Shaw** ; **Fleming** retrace à nouveau toute la vie de Jeanne d'Arc de Domremy à Rouen, tandis que **Bresson**, lui, reprendra le thème du Procès et de la Passion.

En fait, ce qui est étonnant dans la vie de Jeanne d'Arc, c'est précisément l'étendue, la variété de l'histoire de cette fille morte à 19 ans : et c'est bien pourquoi le, ou plutôt les sujets à traiter à propos de cette histoire, ont tenté les cinéastes. Où trouver plus de possibilités d'expression ? Il y a la fillette des bords de Meuse, la petite paysanne, qui permet de tendres et intimistes évocations, en famille, dans la campagne, parmi ses petites camarades qui parfois jouent à la guerre, ou dans la ferveur d'une âme prédestinée, priant aux pieds de la Vierge de Vaucouleurs ou dans l'ermitage de Notre-Dame de Bermont. Il y a la jeune fille qui se présente devant le soudard, l'homme de guerre ; un contraste tentant entre la totale fragilité et le capitaine moqueur, puis peu à peu ébranlé. Il y a la chevauchée par monts et par vaux avec les rencontres pittoresques qu'elle peut susciter dans un pays parcouru par les gens d'armes. Puis ce sont les scènes hautes en couleurs : Jeanne à Chinon, la foule des courtisans, le roi dissimulé parmi eux. Se succèdent les phases guerrières, l'armée réunie

sous l'égide de la fillette qui a revêtu l'armure, la mêlée des combattants, l'escalade des murailles d'Orléans ; autant de morceaux de bravoure. **Ingrid Bergman**, précisément, y fit merveille. Le triomphe de Reims, le Sacre du roi, ramènent au film "de décor", de "costumes", pour lesquels le Moyen Age exerce, on nous le dit ailleurs, une fascination certaine. Jamais en fait on n'aura déployé autant de couleurs et de goût du faste que dans ces cérémonies que la caméra peut faire revivre avec tout l'appareil nécessaire, le cliquetis des cortèges, le flamboiement des torches, le pas des chevaux, les cris de la foule, et le tout dans une débauche de couleurs. Les temps féodaux étaient allés jusqu'à inventer un langage des couleurs, celui du blason, des "émaux" dont l'héraldique devait fixer les lois ; et c'est un point commun avec l'époque moderne que ce langage très fonctionnel que nous retrouvons aujourd'hui avec les pancartes de diverses couleurs de nos autoroutes, les signaux marquant que le passage est interdit ou le stationnement prohibé... Reste que la couleur sur l'écran petit ou grand a marqué une étape décisive et introduit une vie nouvelle dans laquelle celles qui furent employées jusqu'à l'époque de Jeanne d'Arc, précisément, ont fait merveille.

Enfin viennent les scènes en teintes sombres permettant de jouer sur les contrastes avec les évocations précédentes : les diverses phases du Procès, largement suffisantes à elles seules d'ailleurs pour retenir l'attention des cinéastes les plus sensibles à la vie intérieure, à la personne plutôt qu'aux événements. Et là encore le personnage de Jeanne est à peu près unique avec ses réponses à l'emporte-pièce, la dramatique confrontation de la prisonnière seule devant un aréopage de gens de justice, tout l'appareil des procès politiques devenu hélas si familier à notre temps, avec les traquenards tendus à celle qu'il faut faire périr pour raison d'Etat. Jusqu'au moment où le flamboiement du bûcher met le point final à toute intensité dramatique.

Il y a tout cela dans l'histoire de cette fille morte à dix neuf ans...

Et l'on comprend que, si Jeanne a tenté les cinéastes, elle ait plus encore peut-être tenté les actrices. Laquelle n'a pas rêvé d'incarner Jeanne d'Arc ? Quelle "histoire vraie" peut mieux donner l'occasion à une fille douée de montrer divers aspects de son talent depuis l'élan de la jeunesse jusqu'au cri horrifié devant la mort, depuis les finesses d'expression des réparties faites aux juges jusqu'au cri destiné à inciter la soldatesque à l'assaut. Et que de personnalités diverses s'y seront essayés, avec, reconnaissons-le, presque toujours un talent inégal mais certain, depuis **Ingrid Bergman** justement, jusqu'à celle qui a légué à nos écrans des expressions inoubliables d'intensité douloureuse, **Falconetti** l'insurpassée. Tous les registres, de la naïveté au martyr, et cela dans l'éclat de la jeunesse, quelle artiste en effet résisterait à une pareille perspective, à une occasion aussi magnifique d'essayer ses propres possibilités ?

Quant au support des diverses réalisations, on a pu assister à une évolution bien significative au cours de l'histoire même du cinéma français ou étranger. Au temps où **Géraldine Farrar** incarnait Jeanne d'Arc pour le public américain de la Grande Guerre, le réalisateur avait cru nécessaire d'ajouter toute une série de prodiges à l'histoire de Jeanne ; on voyait des fleurs naître sous ses pas, elle ne se déplaçait qu'auréolée d'une lumière mystérieuse, etc... Mais très rapidement le scénario s'est épuré en quelque sorte et l'histoire, l'histoire-seule, a fourni un thème qu'évidemment personne n'eût osé inventer. L'évolution a été très significative en ce qui concerne La Passion de Jeanne d'Arc de **Carl Dreyer** ; le cinéaste avait d'abord adopté le texte de **Joseph Delteil** dont on sait qu'il fut plein de saveur, mais que cette saveur était malgré tout plus marquée de la verve de **Delteil** que de la personne même de Jeanne. C'est peu à peu, au cours du tournage, que **Dreyer** s'est tourné vers le texte-même du Procès de Condamnation et que, gagné par la limpidité des réponses exactes de l'hérétique, il a fini par adopter uniquement ce texte. L'exemple suffit à résumer l'évolution qui s'est faite. Le Procès de Jeanne d'Arc n'a pu être connu que lorsque l'érudition française, en la personne de **Jules Quicherat**, l'a publié, et n'a pu être divulgué que lorsque cette publication a été elle-même traduite par **Eugène O'Reilly**, d'origine irlandaise (inutile d'insister sur la fascination qu'éprouvent pour Jeanne tous les peuples qui aspirent à leur libération !). En notre temps les traductions se sont multipliées et le texte est accessible à tous désormais ; un **Robert Bresson** a pu y satisfaire sa rigueur en puisant uniquement aux sources, à l'acte d'accusation, aux réponses qui si naturellement touchent le sublime sans rien perdre de leur fraîcheur. Et l'historienne ici peut remarquer que la vérité, contrairement à ce qui fut l'un des dogmes du Grand Siècle, loin de nuire à l'Art, lui fournit un espace dans lequel il s'épanouit pleinement.

Ce qui n'empêche pas le scénariste de déployer s'il le veut son imagination ou son sens dramatique. Un cas très typique est fourni par ce qui est, croyons-nous, le dernier en date des films consacrés à Jeanne d'Arc, le film soviétique intitulé *Le Début*, qui parut en 1970. Le réalisateur **Gleb**

Panfilov a mis en scène, non pas Jeanne elle-même, mais une actrice jouant son rôle, et le double registre, s'il rend parfois difficile la lecture pour une foule française (il n'a malheureusement pas été doublé en français), provoque une résonance extraordinaire du fait que s'y mêlent la vie quotidienne d'une petite actrice de milieu populaire russe et le rôle auquel peu à peu elle se hausse jusqu'à y accorder précisément sa propre vie. Il fallait l'admirable, l'extraordinaire **Inna Tchourikhova** pour incarner ainsi ce double rôle. Elle y est merveilleuse de naturel et de force d'expression ; cette nouvelle incarnation de Jeanne représente à la fois la plus étonnante fidélité à l'histoire (l'historienne pointilleuse n'a relevé que de petites inexactitudes mineures : le film montre Jeanne torturée, or la torture ne lui fut pas appliquée ; le texte fait aussi allusion à des déserteurs punis ! ce qui n'a aucun sens pour les armées du XV^e siècle) et d'autre part une dramatisation du personnage qui est une exceptionnelle réussite ; création et fidélité sont ici intimement mêlées avec plein succès.

Or, à voir le théâtre d'aujourd'hui et l'étonnante utilisation du personnage de Jeanne, sur lequel se fixe simultanément l'attention au service des causes les plus diverses et souvent les plus étranges, on peut penser que cette voie vers la dramatisation va se développer. Nous ne doutons pas qu'elle ne puisse produire d'autres chef-d'oeuvres tout en demeurant persuadée qu'ils ne seront tels qu'autant qu'ils continueront à respecter ce qui est chez Jeanne l'essence-même de sa vérité : ce qu'il y a en elle de vierge, de pur, de totalement authentique dans le don de sa personne à une cause qui la dépasse.

Et c'est encore l'histoire qui aura de toute façon le dernier mot ; car la question reste : comment se fait-il que cette fille morte à dix-neuf-ans, dont la carrière publique ne dura pas un an, nous soit proche à ce point que le cinéma de l'Ouest ou de l'Est ne puisse se lasser d'évoquer sa personne ?

R. P.

Centre Jeanne d'Arc - Orléans

De Lavisse à Michelet ou Jeanne d'Arc entre deux guerres...

Marcel OMS

La gloire de **Dreyer** a relativement éclipsé, au niveau de l'Histoire du cinéma, la plupart des Jeanne d'Arc apparues à l'époque du muet. Ainsi La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, de **Marc de Gastyne** a-t-elle souffert de paraître sur les écrans au même moment que La passion de Jeanne d'Arc (1), et la Jeanne d'Arc de **Cecil B. de Mille** n'a-t-elle jamais pu, semble-t-il, remonter le handicap d'une distribution française différée par la guerre. Réalisé en 1917, et à ce titre éminemment porteur de l'air du temps, ce dernier film mérite qu'on s'y arrête pour bien des raisons.

La conception même de l'œuvre déplace la figure de Jeanne d'Arc vers une symbolique militante dont les intentions de mobilisation immédiate sont évidentes : ainsi le film s'achève-t-il, par exemple, sur la mort des poilus de 14-18 dans les tranchées, transfigurés par le martyre de la Sainte dont ils réactualisent le sacrifice en renouant les fils de l'Histoire.

Réalisé prioritairement à l'intention du public américain Joan the woman en 1917, n'est nullement aussi ridicule qu'on a bien voulu l'écrire : on y retrouve toute une imagerie que popularisaient à la même époque les manuels scolaires d'Histoire de France et que le cinéma anime ici d'une vie intense.

Un habile dosage de scènes intimistes, un minutieux souci de la reconstitution dans le décor et une approche inédite (à l'écran) de la féminité du personnage, cohabitent avec des scènes spectaculaires à l'abondante figuration, aux vastes mouvements de foules et aux larges horizons guerriers.

Là encore, même s'il apparaît, à la lecture des divers historiens du cinéma qui en ont parlé, que cette catégorie de scènes l'ait emporté dans l'impression générale, il n'en demeure pas moins que l'œuvre est en réalité plus équilibrée dans son architecture globale que ne le laissent penser des souvenirs lointains.

C'est que **Cecil B. de Mille** y met en jeu une vision de l'Histoire où le sens et le souci de l'individuel participent à la recherche de la signification du destin national. Le personnage central de l'héroïne acquiert son exacte dimension dans le jeu dialectique de l'imagerie même qui, d'une part, renvoie à un acquis visuel partagé, d'autre part, crée une dynamique par sa symbolisation même.

Ce personnage à la fois familier parla mémoire que nous en retrouvons et qui nous rapproche de lui et inaccessible par une destinée exemplaire que le film inscrit délibérément dans une perspective christique. En effet, Jeanne d'Arc, dès les premières images, nous est montrée crucifiée sur une fleur de lys : ainsi continue-t-elle le sacrifice du Christ en redonnant vie à son message. Mais, à leur tour, les soldats qui meurent à la Guerre, en rejoignant la destinée de Jeanne, renouent avec la conception messianique de l'Histoire.

Hors de tout jugement de valeur, nous n'en sommes pas moins ici au cœur de la même problématique que dans Intolérance de **Griffith**, son contemporain, où était également posée la question du sens de la mort dans l'Histoire à travers l'intervention du Christ. Le fini de **Cecil B. de Mille** est construit en tableaux correspondant aux épisodes traditionnels de la vie de Jeanne d'Arc : la petite bergère de Domremy, la vocation, la rencontre avec Baudricourt à Vaucouleurs, la rencontre à Chinon avec le Roi et la reconnaissance de ce dernier noyé dans l'assistance, le siège d'Orléans et la blessure à l'épaule lors de l'assaut des Tournelles, le sacre de Reims puis le "lâchage" du pouvoir politique, enfin l'arrestation puis le supplice. Aucun épisode n'est ici privilégié pour prendre une signification particulière : c'est la trajectoire, l'itinéraire même, qui compte. Les diverses étapes, reconstituées à partir de références picturales, d'iconographies populaires, de gravures scolaires ou hagiographiques, ne sont que des reprises visuelles narratives pour passer de la crucifixion au martyre collectif d'une guerre actuelle dont il convient d'explicitier la signification universelle : l'intérêt du film de **Cecil B. de Mille** réside précisément en sa faculté de mobilisation.

Distribué en France tardivement, par rapport à son propos initial qui était de convaincre le peuple américain d'intervenir en Europe pour y retrouver les voies du passé et les chemins de l'Histoire moderne, Joan the woman semble avoir eu une bien meilleure carrière commerciale qu'on ne l'a cru généralement. Une fois encore le discours critique dominant a masqué la réalité du spectacle.

La copie (restaurée par le Service des Archives du Film de Bois d'Arcy, Centre National de la Cinématographie) que nous avons étudiée, témoigne que la version française était bel et bien conçue en fonction du grand public et tout porte à penser que dans l'immédiat après-guerre 14-18 ce film a

été largement diffusé, circulant même pendant longtemps dans les campagnes à la faveur des séances du cinéma éducateur et bénéficiant, par la force des choses, d'une sorte de monopole.

Un phénomène du même genre a dû (et pu) se produire avec le film de **Marc de Gastyne**, *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* dont la version sonorisée a circulé bien au-delà de 1930 et de la Révolution du parlant, tant par le canal des écoles laïques que par celui des patronages. (2)

Ce film, dont nous avons déjà rappelé (3) ce qu'il doit au tournage en décors réels, mérite plus que les quelques lignes qui lui sont généralement concédées par les historiens du cinéma : c'est une oeuvre qui s'inscrit aussi directement dans la perspective de **Michelet** que le film de **Cecil B. de Mille** dans la tradition d'**Ernest Lavisse**. La Jeanne d'Arc de **Marc de Gastyne** c'est à la fois une vision du peuple, d'un paysage et d'une Histoire récente. Telle scène où Jeanne, après le siège d'Orléans, s'interroge au crépuscule sur l'utilité même des morts est hantée par le souvenir de 14-18 : on y sent l'angoisse d'un être qui se demande si les enjeux du combat guerrier méritent tant de larmes et de deuil.

Telle autre séquence où les volontaires rejoignent les troupes de Jeanne est parcourue d'un souffle épique assez rare dans notre cinéma national pour qu'on en souligne la magie : les montagnes et les bois semblent enfanter des théories humaines, les sentiers se peuplent d'une foule paysanne en armes, la foi patriotique donne une âme aux horizons immobiles.

Les scènes de guerre reconstituées dans des murs eux-mêmes chargés d'Histoire paraissent participer à la substance intime du mythe : "Quelle légende plus belle que cette incontestable histoire ?" demande **Michelet** : "L'idée que la poésie avait, pendant tout le Moyen-Âge, poursuivie de légende en légende, cette idée se trouva à la fin être une personne ; ce rêve on le toucha".

En tournant "*La vie merveilleuse*" d'une héroïne nationale dans des lieux qui sont en soi la trace visible des réalités d'un patrimoine collectif, **De Gastyne** a redonné une "vie réaliste" à ce qui pouvait demeurer lettre morte.

En réactivant le mythe, le cinéaste le replace dans sa fonction structurante de la mémoire commune du peuple.

La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc est, par ailleurs, un film d'une grande qualité picturale qui nous rappelle que **Marc de Gastyne** a d'abord été élève des Beaux-Arts : on sent dans la composition des plans un soin constant des harmonies architecturales, un goût marqué pour les clairs-obscurs dans les scènes d'intérieur et une aptitude à intégrer la profondeur des espaces dans la construction des scènes.

Ignorant si **De Gastyne** avait ou non vu *La Passion de Jeanne d'Arc*, on se contentera ici de signaler la force d'un montage court utilisé dans la séquence du supplice. Influence ? ou simple coïncidence ? Toujours est-il que le final du film est, par bien des côtés, capable de soutenir la comparaison avec certains moments de **Dreyer** : visages en gros plans, grappes humaines saisies en leurs groupes constituants de trois ou quatre silhouettes découpées sur les façades, ou sur un fond de ciel, scènes de foule appelant par tel ou tel détail les maîtres flamands en général et Breughel en particulier.

Film injustement sous-évalué, *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* est une de ces oeuvres dont on peut dire qu'elles participent, vis-à-vis du Moyen-Âge d'une attitude à la fois respectueuse par la prise en compte de l'héritage culturel et dynamique par la manière d'y aller chercher quelque chose qui procède pour nous des origines de l'Histoire nationale.

Quoi que l'on puisse penser de ce postulat quelque peu romantique, il coïncide ici avec la manière même dont **Michelet** en son temps réactualisait Jeanne d'Arc et l'identifiait à la France : "blessée toujours, découragée jamais, elle rassure les vieux soldats, entraîne tout le peuple qui devient soldat avec elle, et personne n'ose plus avoir peur de rien".

Mythe fondateur de l'unité nationale, étendard rassembleur d'une droite qui dans les années 30 s'appropriait à en faire bon usage dans sa marche vers le pouvoir, Jeanne d'Arc entre deux guerres n'en constitue pas moins un moment d'identification collective dont l'ambivalence n'échappe à personne.

Dès lors, pourquoi pas, en 1985, une leçon pour la gauche ?...

M. O.

- 1 Le supplément cinématographique de *La Petite Illustration* qui consacra aux deux films son n° 14 a fixé la hiérarchie des valeurs en son propre domaine.
- 2 Là aussi il serait intéressant de vérifier statistiquement et de comparer les carrières commerciales respectives des films de **Dreyer** et de **De Gastyne** : il n'est pas évident que le classique ait été le plus vu.
- 3 Cahiers de la Cinémathèque, n° 33134, *Le cinéma des Années Folles : Histoire et géographie d'une France imaginaire*.
Sur Jeanne d'Arc à l'Écran consulter le N° 18-19 de *Études cinématographiques* (3e trimestre 1962) avec, notamment, la filmographie établie par Vincent Pinel.

La Jeanne d'Arc de Dreyer

Henri AGEL

Comment le Moyen-Age apparaît-il dans *Passion de Jeanne d'Arc* de Dreyer ? On pourrait peut-être envisager trois jalons dans l'examen du film : la littéralité historique ; la recreation de l'époque à travers une imagination stylisante ; le choix du sujet comme point de polarisation d'une méditation d'ordre spirituel. Ce sont en fait ces trois couches qui nous semblent se dégager de l'œuvre prise en elle-même, tout comme des multiples et convergentes exégèses, qui s'échelonnent de 1953 à 1982, pour nous limiter à ces trente dernières années : celles de **André Bazin**, **Barthélemy Amengual**, **Amédée Ayfre**, **Lotte Eisner**, **jean Sémolué**, **Philippe Parrain**, **Claude Perrin**, **Maurice Drouzy**. Gardons-nous toutefois d'occulter la précieuse étude de E. Neegard publiée en 1940 et traduite en anglais quelques années plus tard. Nous avons tenu à les mentionner en un hommage qui leur est dû mais aussi - il faut le redire - en raison de leur remarquable concordance. Si la dernière en date, celle de M. Drouzy apporte des éléments d'élucidation absolument inédits et une lecture totalement neuve des personnages féminins du cinéaste (encore que contestable aux yeux de certains), elle ne récuse pas pour autant l'ensemble des sondages antérieurs.

Mais tout d'abord il faut rappeler que les plus poussés de ceux-ci donnent fort souvent la parole à **Dreyer**. C'est donc ce qu'il convient de faire aussi en abordant la composition de sa *Jeanne d'Arc* et en respectant notre schéma : **Drouzy** peut à bon droit affirmer que le metteur en scène privilégia "tout ce qui dans les habits pouvait passer inaperçu au XX^e siècle" (c'est un point sur lequel Bresson le rejoindra). Dans le numéro 124 des Cahiers du Cinéma, nous lisons en effet cette déclaration de l'auteur : "Il était nécessaire de faire une étude sérieuse des documents du procès de réhabilitation ; mais je n'étudiais pas les vêtements et autres caractéristiques de l'époque. Car l'année de l'événement me semble aussi peu importante que son éloignement du présent" (p. 34). Affirmation que semble curieusement démentir la préoccupation énoncée dans le numéro 134 de la même revue : "J'avais équipé les soldats anglais qui assistaient au procès de Jeanne d'Arc de casques d'acier, et cela a gêné quelques critiques. Mais la vérité était que les soldats du XV^e siècle portaient réellement des casques d'acier semblables justement à ceux que les soldats anglais avaient pendant la première guerre mondiale". On voit que le cinéaste gagne sur tous les tableaux. Lisons la suite : "Les mêmes critiques me reprochaient aussi d'avoir fait porter à l'un des moines des lunettes d'écaille... J'aurais pu leur présenter des miniatures qui démontraient qu'on utilisait au XV^e siècle des lunettes d'écaille exactement semblables à celles qui étaient en usage à l'époque où le film fut réalisé". Revenons aux propos tenus par Dreyer dans le numéro 124 : il déclare implicitement s'être refusé à traiter son sujet à la manière des films à costumes, car ce n'est pas l'environnement socio-culturel qui sollicitait son attention. Il souligne ce point de vue de façon curieuse en disant : "Il s'agissait au contraire de faire en sorte que le spectateur fût absorbé par le passé". En d'autres termes, le passé doit devenir pour nous le présent et ne pas être restitué de telle sorte que "l'on sente la présence du passé en tant que passé". Cette formule est de **Sémolué**, mais elle recoupe les analyses **d'Amédée Ayfre** opposant le cinéma de **Dreyer** à celui de **Cecil B. de Mille** et de **Victor Fleming**.

Tout me semble dit dans le texte de **Sémolué** contenu dans le numéro 18 des Etudes cinématographiques : "Le respect de l'atmosphère du procès, la fidélité au texte, la résolution de ne pas déformer les faits, rendent inutiles le culte des détails formels, l'étalage des costumes, la couleur anecdotique". En fait, les critiques ont noté dès la sortie du film que la robe des ecclésiastiques, les uniformes des soldats, la tenue du bourreau et de manière générale les costumes dessinés par **Valentine Hugo**, ne se distinguaient pas au regard comme représentatifs du XV^e siècle. De même du décor intérieur et extérieur, encore que le cinéaste ait tenu à reconstituer au Petit-Clamart, comme le rappelle **M. Drouzy**, un pont-levis, une église, les ruelles. Tout comme plus tard **Laurence Olivier** qui le fera pour son *Henri V* (de façon un peu trop voyante) **Dreyer** s'inspire des Très riches heures du duc de Berry et **Bazin** a pu dire à juste titre que la théâtralité voulue du travail de **jean Hugo** s'accorde avec l'emploi systématique des gros plans et des angles rares pour détruire l'espace naturel. On serait donc proche ici d'un Moyen-Age de miniature et de théâtre.

Il faut ici transcrire les mots mêmes de **Bazin** dans *Esprit* : "En un sens rien de moins réaliste que ce tribunal au cimetière ou cette porte à pontlevis, mais tout est éclairé par la lumière du soleil, et le fossoyeur jette par-dessus un trou une pelletée de vraie terre". Ainsi avec un admirable sens de l'équilibre, le réalisateur de la *Passion de Jeanne d'Arc* ne tire ni d'un côté ni de l'autre.

Ce qui nous conduit au deuxième jalon annoncé plus haut : recréation d'un moment de l'Histoire (21 février-30 mai 1431) échelonné dans la réalité sur un peu plus de trois mois et réduit ici à une journée unique. Ce qui a pour résultat de concentrer et de fortifier l'intérêt dramatique en éliminant des questions vouées, si on les avait conservées, à disperser notre attention et à affaiblir ce qu'on pourrait appeler la vérité profonde de l'événement. C'est un peu le problème de l'adaptation d'un livre à l'écran, mais ici l'enjeu est d'une tout autre importance : une narration littérale de ce qui s'est passé à Rouen entre Jeanne et ses juges, outre qu'elle aurait rendu le film impensable, se serait noyée dans des répétitions et des redites (toute la critique le fait remarquer) et de ce fait n'aurait pu nous faire entrer dans la signification fondamentale de cet affrontement. Certes, cette signification comporte plusieurs approches, et celle de **Bresson** est fort différente de celle qui nous occupe ici. Mais ce qui est certain, c'est que le combat de Jeanne contre les inquisiteurs de Rouen est signifiant de plusieurs façons et peut admettre toutes les lectures qui se sont succédées de **Michelet** à **Claudel**.

Ainsi, en même temps que le cinéaste nous rend contemporains de ses personnages, il nous permet, en refusant le parti-pris du documentarisme et de la littéralité, de nous distancier pour interpréter l'enjeu et la portée du procès, comme le feront par la suite les historiens de la fin du Moyen-Age, tels que **Régine Pernoud**, **M. Defourneaux**, **G. Duby** et un certain nombre d'autres, dont le travail de synthèse nous amène à mieux cerner le pourquoi et le comment de toute l'affaire. Assurément l'approche d'un artiste ne sera pas de même nature que celle des érudits et on sait par ailleurs que **Dreyer** est parti de **Delteil**. Mais c'est la stylisation même ou, plus simplement, le style du film qui "ex-prime" le suc ou le fiel d'un temps et d'un milieu, comme une main vigoureuse et experte "exprimerait" le suc d'un fruit. Et ce style à son tour est celui d'un imaginaire à la fois lyrique et satirique, qui voit et qui communique d'une part la fruste grandeur d'une fille de la campagne, d'autre part la duplicité, le dogmatisme pervers, le sadisme latent d'un tribunal ecclésiastique. La coïncidence (fort bien élucidée par **M. Drouzy**) entre la réalisation médiévale et les obsessions majeures du futur metteur en scène de *Dies irae*, cette coïncidence remarquable semble s'être opérée tout naturellement dans le cheminement puissant et sûr de l'homme qui dira deux ans après : "Plus je me familiarisais avec le contenu historique, plus il devenait important pour moi (pesons ces mots) de recréer sous une forme cinématographique les parties principales de la vie de la Pucelle".

Stylisation récréative d'abord en ce qui concerne le tribunal qui est loin d'être un guignol monstrueux, mais qui par le biais même d'une écriture satirique s'accorde avec ce que nous savons aujourd'hui de la décadence d'un clergé, de sa volonté de puissance, de sa misogynie. En attaquant les outrances de jeu ou les grimaces des juges du film, il semble bien que **Bresson** ait mis à côté de la cible, d'autant que l'impassibilité marmoréenne de ses inquisiteurs est loin d'avoir la même efficacité. Il est dommage qu'on n'ait pas encore mené (du moins à notre connaissance) une enquête sur tous les interprètes choisis pour incarner des juges. Que savons-nous d'eux ? **Eugène Silvain** (**Pierre Gauchon**) était le type même de l'acteur voué à jouer de façon très expressive les grands classiques de la scène ; **Maurice Scutz** (**Nicolas Loyseleur**) que **Dreyer** reprendra dans un rôle tout à fait différent avec *Vampyr* avait joué un très grand nombre de mélodrames de **Gaston Roudès**, **Charles Burguet** et tutti quanti (j'ai vu la plupart de ces films entre 1924 et 1928) . **Ravet** (**Jean Beaupère**) était titulaire à la Comédie Française des rôles classiques et des figures nobles dans les tragédies historiques ; **Jean d'Yd** (**Guillaume Evrard**) que l'on retrouvera dans *Les dernières vacances* fut le bouffon de *La dame de Monsoreau* avant de tourner quelques mélos bourgeois ; **André Berley** et **André Lurville** peuvent être associés à cause de leur rondeur et de leur affectation aux comédies boulevardières : ici l'emphase était de nature vaudevillesque mais elle s'harmonisait avec le caractère à dessein outré des mimiques, comme c'était le cas pour **Alexandre Mihalesco** spécialiste des rôles dits de composition. Voilà pour les ténors : reste à trouver la qualification antérieure pour une demi douzaine de comparses. Mais il apparaît bien que cette cohorte sadique, rampante ou glapissante selon le moment, constitue un excellent microcosme de l'Eglise officielle en même temps que le condensé (et c'est la même chose) d'une galerie de monstres.

Sur ces juges, il y a lieu de rappeler le magnifique texte de **Bernanos** dont **Sémolué** a la bonne idée de citer quelques lignes : "Ils s'agitent sur leurs sièges, clignent de l'oeil vers les greffiers, gonflent leurs joues, ronflent comme des chats. Parfois l'un d'eux s'endort et choque du menton sur le pupitre, ou laisse aller un petit rot, qu'il rattrape gravement d'une main canoniale".

En regard de ce groupe de forcenés, **Antonin Artaud** (**Jean Mathieu**) a quelque chose d'angélique. Ce qui est d'autant plus insolite que le théoricien du "théâtre de la cruauté" nous apparaît

dans l'ensemble de sa carrière cinématographique (et particulièrement dans Napoléon, L'Opéra de quatre sous, Lucrèce Borgia) comme un acteur voué au registre de l'outrancier et même de l'emphatique. Mais la douceur et la réserve de son jeu sont ici parfaitement justifiées par la vérité historique, par le fait qu'il représente un aspect miséricordieux de l'Eglise, et surtout peut-être parce qu'il est, tout comme Jeanne, un être de lumière s'opposant à ces démoniaques puissances de ténèbres. Et c'est là que va s'exprimer l'imagination lyrique de **Dreyer**, retrouvant le plus profond par sa façon de modeler un visage, d'en tirer cette "microphysionomie" qui frappait **Bela Balazs** dont il faut rappeler la belle phrase : "L'expression du visage isolé de ses coordonnées semblait faire accéder à une étrange et nouvelle dimension : la dimension de l'âme "

Par là, le cinéaste, soucieux de nous faire découvrir cette jeune fille singulière qu'un **Pierre Champion** quelques années avant avait révélée aux lecteurs en publiant le texte du procès de condamnation, le cinéaste, impitoyable mais miraculeux plasmateur du visage de **Falconetti**, arrive avec l'aide du chef-opérateur **Rudolf Maté**, à faire vivre sur l'écran un Moyen-Age mystique, à la fois spirituel et charnel. Il n'y a pas ici opposition entre la chair et l'esprit ; **Claude Perrin** a bien vu qu'à ces juges bouffis pour la plupart, "assis dans leur graisse et dans leurs principes", s'oppose une créature dont la chair est d'une tout autre substance. Et il faut redire une fois de plus combien l'absence de maquillage souligne cette réalité. Tout comme la verrue de **Gauchon** et les taches de rousseur de **Jean d'Yd**, le moindre pli de la peau chez la Pucelle est porteur de signification. L'épuration de **Dreyer** n'est pas celle de **Bresson** : elle est attention passionnée et clinique à la fois à ce que le biologique peut révéler d'un drame politique et théologique vécu au XV^e siècle. Cela se manifeste ici en accord avec le dessein exposé par le metteur en scène lui-même : "je cherche à faire entrer les réalités dans une forme simplifiée et abrégée pour atteindre ce que j'appellerai un réalisme psychologique". La matière est dépouillée pour être éloquente, elle n'est pas méconnue.

Que la belle substance, noblement et pauvrement charnelle, de l'accusée s'oppose par sa rugosité même à la sophistication abominable de ces gens d'Eglise, c'est là une donnée historique et mystique qui nous semble confirmée par une convergence inattendue entre **Dreyer** et **Bresson**. Chez le premier, visage, attitude et vêtements de Jeanne disent cette authenticité. Chez le cinéaste de Lancelot du lac une brève séquence qu'on peut considérer comme la plus significative du film nous offre la même proposition : dans l'univers des chevaliers grotesquement deshumanisés par leur arroi et empêtrés dans cette ferblanterie dont le cinéaste a voulu qu'elle rendît un son de casserole, dans cet univers paranoïaque et faux où l'armure a défiguré l'homme, apparaît soudain vers la fin de l'histoire une petite fille de treize à quatorze ans, dont la fruste vêtue et les traits encore enfantins expriment l'innocence désarmée d'un milieu où persistent à vivre des pulsions humaines. Dans l'absolu comme dans le contexte médiéval, cette adolescente est la sœur de Jeanne.

Nous sommes amenés ainsi au troisième jalon : par le fait même qu'il creuse de façon presque clinique l'événement de 1431, le réalisateur voit en cet événement le point de polarisation privilégié de cet accomplissement permanent d'une mystérieuse transcendance ou, si l'on veut, d'une ineffable intériorité qui semble bien l'avoir toujours préoccupé. Sur ce point d'ailleurs tous les exégètes se sont trouvés d'accord, sauf **Jean Narboni** et **Maurice Drouzy** dont les préoccupations sont d'un autre ordre. Mais relisons **Balazs**, **Amengual**, **Parrain**, **Sémolué**, **Perrin** et prenons chez ce dernier quelques lignes à la fin de son étude : "Sa vision tragique qui conduit à la vision souterraine de la vie intérieure des personnages veut passer au-delà des apparences visibles à l'invisible. Par là **Dreyer** entrevoit un lien entre le sensible et l'intelligible, voit affleurer l'âme sur un visage... baigné de mystère, d'une merveilleuse profondeur spirituelle, dont nous ressentons la présence sans la saisir". Et **Sémolué** ne dit pas autre chose, s'appuyant sur des textes du cinéaste contenus dans le numéro 65 des Cahiers : "L'artiste doit décrire la vie intérieure, non pas extérieure. La faculté d'abstraire est essentielle à toute création. (Une nouvelle forme d'art) permet aux films de n'être plus seulement visuels, mais spirituels".

Et **Ph.Parrain** à la fin du chapitre consacré au montage rappelle que "l'unité supérieure du style" axée sur la plastique, les cadrages, le mouvement, vient du point de vue adopté par l'auteur, "point de vue supérieur à l'action et aux personnages... pour lequel la Passion de Jeanne d'Arc n'est plus la lutte entre l'accusée et les juges, ruais le poème de la grâce rouvrant simultanément à travers eux tous, en un seul et unique mouvement jusqu'à l'accomplissement final du sacrifice". Ce qui est en plein accord avec les vues exprimées par **Bernanos** dans le texte mentionné plus haut.

Partant à la fois des ambitions exprimées par le cinéaste et d'une étude attentive de son écriture, les trois critiques aboutissent à la même conclusion, et c'est **Perrin** qui la dégage de la façon la plus précise : "Les éclairages, les cadrages, le rythme de ses films ne cherchent-ils pas en effet, tout comme leur contenu, à élever l'âme du spectateur hors du monde apparent, vers la réalité supérieure des régions invisibles où l'être doit rencontrer Dieu ? Et c'est bien là une fois de plus et au sens le plus

ample du terme que **Dreyer** est médiéval si nous comparons son cheminement symbolique avec celui que décrit **Marie-Madeleine Davy** dans ses deux ouvrages capitaux : Essai sur la symbolique romane et initiation médiévale. Qu'on relise la fin de la première partie de cet essai qui coïncide avec le goût de l'"abstraction" dreyerienne : "Les uns s'attacheront exclusivement à la lettre (des Ecritures). Les autres, à travers les symboles et allégories, chercheront à découvrir le sens spirituel des textes en comprenant que les récits proposés sont autant de signes appartenant à un présent indivisible, tout en s'adressant à chacun pris dans sa singularité". On croirait que ces lignes ont été écrites pour le cinéma et pour celui de **Dreyer** plus particulièrement.

La polysémie n'est pas une découverte du XX^e siècle. Elle est en tout cas illustrée de façon remarquable par ce film qui est ceci et encore ceci avant d'être cela ou, mieux, qui est la convergence d'un ensemble parfaitement harmonieux dont chaque élément est valable en lui-même, tout en aboutissant à quelque chose qui dépasse toute représentation, et qui ne peut venir que d'un filtrage et d'une décantation de ce qui est donné au regard. On peut qualifier cette composition de mystique. En tout cas l'art de **Dreyer** nous propose de communier avec la destinée d'une personne vouée à devenir martyre et sainte, réalisant ainsi la recommandation de Saint Paul selon laquelle il faut que chacun accomplisse pour sa part ce qui manque aux souffrances du Christ. Le rayonnement du Crucifié à travers les gros plans du film dont le modelé, le jeu des formes et les lignes, le développement litanique, concourent à faire surgir le surnaturel, et un surnaturel précis et déterminé, ce rayonnement, irréductible à tout autre, qui est celui de l'Ecce Homo, s'impose à nous pour peu que nous ayons compris que ce n'est pas ici le "procès" mais la "passion" de Jeanne d'Arc. **Barthélémy Amengual** et **Amédée Ayfre**, se croisent sur l'importance à donner au fait que cette rouvre ait été réalisée au temps du "muet". Le premier souligne le tragique lié au silence des voix naguère perçues par la jeune fille. **Ayfre**, reprenant l'ensemble esthétique du film, peut écrire que ce silence de paroles mais aussi d'anecdotes et de décors est de nature à nous faire "pressentir un silence autrement profond" et il conclut : "Elle sait dans le silence de ses voix écouter les voix du silence qui, avant d'être celles de l'art, sont celles de la foi".

Il n'est rien de tout cela qui ne soit fidèle à la fois aux données de l'Histoire et à la tragédie intérieure souvent vécue par les grands mystiques. Ainsi **Dreyer** a pleinement accompli son propos qui était de ne pas trahir la vérité des faits mais aussi de la hausser à la plénitude de sa signification spirituelle qui coïncide avec la vision mystique du Moyen Age.

H.A.

Joan of Arc de Victor Fleming: de la résistance à la nuée

Rémy PITHON

"Si l'on peut regretter dans une certaine mesure que cette production n'ait pas été réalisée en France, il faut reconnaître que très probablement elle n'aurait pas bénéficié de moyens aussi importants", écrivait La Cinématographie française lors de la sortie en France de la Joan of Arc de **Victor Fleming**(1). Remarque pour le moins ambiguë : est-ce à dire que Jeanne d'Arc est une propriété de la France, et que son pays eût dû lui consacrer le film à grand spectacle qu'elle méritait ? En tout état de cause, le film américain fut mal reçu de la critique française, pour les raisons qu'on pouvait attendre : imagerie naïve, préoccupations exclusivement commerciales, grandiloquence, laideur des couleurs, "pasteurisation" (le mot est d'Agel) des faits, etc. D'ailleurs Fleming venait de signer - sinon de réaliser entièrement - *Gone with the wind*, comment osait-il s'en prendre à Jeanne d'Arc ?(2)

Ces réactions constituent en elles mêmes un témoignage historique, notamment sur certains aspects peu étudiés du nationalisme: Mais ce n'est pas ici notre propos. Pas plus qu'il n'entre dans nos intentions de discuter la valeur esthétique du film, même si nous sommes en désaccord avec ce qui est dit dans la plupart des histoires du cinéma à son propos. Le sujet de la présente étude est tout autre : il s'agit de porter un regard d'historien-d'historien de l'époque contemporaine, et non de médiéviste - sur un film présenté à un certain public à un certain moment (3).

Commençons par rappeler la genèse de l'œuvre. Le 18 novembre 1946, **Ingrid Bergman** créait à New-York une pièce de **Maxwell Anderson**, intitulée Joan of Lorraine. Le succès fut considérable, compte tenu du caractère difficile de l'oeuvre, et la critique plutôt enthousiaste (4). La pièce, régulièrement qualifiée de "pirandellienne", mettait en scène des gens de théâtre travaillant à la mise en scène d'une pièce de théâtre sur Jeanne d'Arc. Il s'agit donc d'une construction "en abîme" qui offre l'occasion de discussions à propos de la conception même du sujet : le texte est en effet émaillé de nombreuses considérations sur la vision de l'histoire, sur les rapports entre idéal et action, sur la possibilité d'une activité politique en dehors de toute compromission, etc. Le choix de Jeanne d'Arc comme personnage central ne doit donc pas tromper : il s'agissait au premier chef d'une pièce "philosophique".

Si une vie de Jeanne D'Arc pouvait fournir la matière d'un film à grand spectacle, le parti choisi par **Maxwell Anderson** dans sa pièce n'était en rien conforme aux habitudes hollywoodiennes traditionnelles. Aussi peut-on affirmer sans risque de se tromper que ce ne fut pas le sens de l'œuvre qui retint l'attention des producteurs, mais bien la vedette, dont l'interprétation avait largement contribué au succès théâtral. Ingrid Bergman était alors auréolée de la gloire due à des films comme *Casablanca*, *Gaslight*, *Spellbound* ou *Notorious*. Le choix d'un film sur Jeanne d'Arc fut donc certainement dicté par le fait que c'était dans le rôle de Jeanne d'Arc (en fait plutôt dans le rôle d'une actrice chargée d'incarner Jeanne d'Arc) qu'**Ingrid Bergman** venait de triompher. Certes on engagea du même coup Maxwell Anderson pour adapter sa pièce à l'écran, en collaboration avec **Andrew Solt**. Mais la présence de son nom au générique ne doit pas faire illusion. L'essentiel du propos de la pièce a disparu dans le film, à l'exception peut-être de certains aspects du personnage, fort complexe, de Charles VII. Toute référence à l'époque contemporaine a disparu, sinon une ouverture évoquant le procès en canonisation de Jeanne d'Arc, ce qui est bien évidemment fort éloigné des préoccupations de **Maxwell Anderson**. Même le titre fut modifié, puisque Joan of Lorraine a été remplacé par Joan of Arc, plus explicite. On peut même dire que, dans l'abondante oeuvre de **Maxwell Anderson**, c'est le cas où le cinéma a le plus déformé ses intentions originelles ; la simple comparaison des textes le démontre à l'évidence. (5).

Fleming et son équipe se mirent donc au travail, avec des moyens dont la publicité et la presse spécialisée ne laissèrent rien ignorer au public. Le film sortit sur les écrans à la fin de 1948, et remporta un gros succès. La critique lui réserva un accueil favorable, tout en regrettant parfois une longueur excessive. On peut relever "que Bosley Crowter écrivait, dans le *New York Times* : "None of the intellectual argument or contemporary pertinence of the play is brought forth in this strictly classical picturization of the legend of Joan" (6). Cette remarque mérite en effet qu'on s'y arrête, car

elle caractérise bien la première impression qui se dégage de la vision du film : l'illustration, par des images attendues, d'un récit historique archiconnu. Certes **Fleming** s'adressait d'abord à un public américain, moins informé d priori des événements de la vie de Jeanne d'Arc que le public européen (qu'on avait d'ailleurs aussi l'intention de toucher). Mais pour rendre son propos plus clair, il a joué systématiquement sur des situations et des images si conventionnelles qu'elles devaient susciter des souvenirs, même chez le spectateur le moins préparé. D'où cette impression qu'il s'agit d'un texte et d'illustrations destinés à un chapitre ou à un fascicule d'une quelconque "histoire de France racontée à tous". Ainsi, l'héroïne et les personnages principaux sont comme figés dans la légende (**Crowther** ne parlait-il pas de "the legend of Joan" ?) dès leur première apparition sur l'écran.

Or, si étrange que cela puisse paraître, c'est à ce point que l'œuvre devient intéressante pour l'historien. Il ne s'agit pas de s'interroger sur la véracité historique" des événements, des personnages, des situations, des décors, des costumes ou des accessoires. On l'a fait, bien entendu. On a loué ou blâmé les responsables du film, selon les cas. La production avait d'ailleurs accordé une grande importance à cet aspect, engageant des spécialistes, utilisant des textes historiques authentiques (par exemple dans les scènes du procès) et soignant certains détails ; elle avait même suggéré l'utilisation du film dans l'enseignement de l'histoire. Mais cette approche, naïve ou astucieuse selon les points de vue, ne saurait être retenue ici, dans la mesure où l'historien du XXe siècle n'a pas à se demander si Joan of Arc décrit bien la Jeanne d'Arc du XVe siècle, mais bien ce que Joan of Arc signifiait pour le spectateur du milieu du XXe siècle. Et cela nous ramène aux situations et aux images ultraconventionnelles déjà mentionnées ; mais aussi aux éléments de style mis en œuvre pour montrer et pour raconter. Il faut savoir à quelle convention **Fleming** nous renvoie.

La réponse à cette question est aisée. Il suffit de voir le film pour être frappé par un procédé narratif et par des choix esthétiques. Arrêtons-nous un instant sur la narration. Le film se compose de six ou sept grands épisodes, qu'on peut décrire comme un prologue et cinq actes (certains actes comportant deux tableaux). Sans pousser l'analyse dans le détail, on doit cependant relever que, plutôt que des actes de théâtre, nous nous retrouvons devant des moments obligés d'une époque connue ; et aussi devant des composantes obligées d'un genre. Le prologue, très bref, évoque la canonisation dans un décor peint d'église baroque, avec une coupole en trompe-l'œil qui suggère visuellement une assumption. Puis la vie de Jeanne d'Arc est mise en scène, en une sorte de flash back qui occupe la presque totalité du film (on ne revient pas au décor et au temps du prologue, comme on aurait pu s'y attendre).

On verra donc Jeanne à Domrémy et à Vaucouleurs, son arrivée auprès de Charles VII, son premier contact avec l'armée, la bataille d'Orléans, le sacre du roi, les intrigues de la cour, la trahison, le procès et l'exécution. Rien que de très attendu, bien évidemment. Mais comment est-ce montré ? Regardons par exemple la scène où Jeanne, à Domrémy, s'en va prier - et entendre ses voix ; elle prie dans une chapelle de campagne en ruines ; cela suggère bien entendu les destructions dues à la guerre, comme des dialogues le souligneront. Mais ces ruines sont des ruines de convention, les parties détruites permettant, contre toute vraisemblance, un cadrage qui évoque, non des ruines réelles, mais des ruines stylisées selon un modèle pictural. Ces plans se réfèrent implicitement à une illustration de livre de piété ou de récit de la vie de Jeanne d'Arc, selon le goût de la seconde moitié du XIXe siècle. L'enchaînement avec le prologue hagiographique est donc parfaitement cohérent : les références suggérées par les décors se situent dans le même ordre d'idées. Un peu plus avant dans le film, on nous montre une Ingrid Bergman cuirassée (de blanc) et brandissant une épée, dans un geste qui serait passablement ridicule s'il se situait dans une continuité narrative impliquant des raccords de mouvements ; mais ce n'est pas le cas : le plan est composé pour lui-même, sur le modèle de la peinture héroïque, et sur un fond rougeoyant de décor peint, qui ne cherche nullement à donner l'illusion d'un espace réel. La référence à une image fixe, traditionnelle et populaire, ne fait aucun doute. On peut en dire autant de divers plans consacrés à la cour de Charles VII par exemple, qui semblent se référer à des enluminures ; mais les coloris et les positions des personnages sont résolument "modernisés", c'est-à-dire qu'ils évoquent des illustrations du XIXe siècle, inspirées elles-mêmes d'enluminures.

Il est clair que **Fleming** et ses collaborateurs, conscients de s'adresser à des spectateurs qui connaissaient certains épisodes d'une histoire, et qui étaient familiers d'une certaine esthétique étroitement liée à cette histoire, ont tout fait pour ne pas surprendre, ni décevoir. Ces spectateurs ont dû trouver dans le film tout ce qu'ils attendaient, pour l'esprit et pour l'œil. On aurait même pu aisément publier en album quelques plans judicieusement choisis et en faire une "Jeanne d'Arc racontée à tous", une sorte de bande dessinée sacrée. Peut-être d'ailleurs l'a-t-on fait.

Qu'on ne se méprenne pas ! Les remarques qui précèdent ne visent nullement à diminuer les qualités plastiques du film, appréciables précisément par l'irréalisme, quasiment forcené parfois, des couleurs et par la conception très stylisée du spectacle. Mais cette appréciation est sans rapport avec son sujet ou sa "valeur historique" (ou sa valeur idéologique, philosophique, sociologique, ethnographique, etc...) Ce que nous voulons montrer, c'est que **Fleming** a fait porter son souci d'exactitude uniquement sur le respect d'une image parfaitement convenue, et non sur le respect d'une quelconque "vérité historique" au sens usuel du terme. Peut-être même n'a-t-il personnellement pas fait cette distinction, prenant la représentation admise pour la réalité. Peu nous importe ici, et nous n'avons nullement pour but de lui faire un procès à ce propos, d'autant moins que bien des commentateurs, qui avaient plus que **Fleming** les moyens de détecter cette éventuelle confusion, ne l'ont pas fait, comme on le verra. Ce qui nous importe donc, c'est d'éliminer l'interprétation "historiciste" au premier degré.

D'autre part, ces spectateurs américains - et européens gavés de films américains - étaient formés à des genres et à des stéréotypes dont la présence dans Joan of Arc n'étonnera que ceux qui oublient que l'histoire du cinéma est aussi de l'histoire. L'aspect le plus frappant est probablement l'influence avouée du western, dans les scènes de batailles et dans la personnification des chefs militaires. Il n'est que de regarder le générique pour s'en convaincre. La présence d'acteurs aussi connus que **Ward Bond** ou **John Ireland** ne pouvait que suggérer des rapprochements. Ces acteurs, et d'autres moins connus, s'expriment en anglais, avec leur accent américain caractéristique. Les scènes de cantonnement et les scènes de bataille sont filmées comme elles le seraient si des soldats en uniformes bleus, assez indisciplinés au départ, étaient repris en main et s'apprêtaient à attaquer de dangereux Indiens. C'est d'ailleurs par une flèche que l'héroïne sera blessée, non sans avoir vu tomber devant elle un très jeune soldat dont c'était probablement le premier combat : tous les éléments classiques du western militaire y sont. Il en va de même pour d'autres genres, inspirateurs d'autres épisodes du film. Ainsi le procès, qui n'est que la transposition en costumes du XV^e siècle, et devant un tribunal ecclésiastique, des scènes de procès dont le cinéma américain des années 40 était si friand. Rien n'y manque, ni les incidents de procédure, ni les coups de théâtre, ni les pressions et négociations de coulisse, dans les couloirs ou dans la prison ; et cette partie est la plus ennuyeuse du film, ce qui n'est pas non plus une surprise. Même les scènes à la cour de Charles VII correspondent au genre traditionnel du "film à costumes" (nous évitons intentionnellement la dénomination, trop ambiguë, de "film historique"), comme *Forever Amber* ou *The Flame and the Arrow* (pour citer des exemples à peu près contemporains de Joan of Arc) : figuration, costumes, musique de cuivres, etc... ; cela culmine dans la séquence du sacre, qui est un vrai "tableau d'histoire". Là aussi donc, l'histoire à raconter a été coulée dans des moules narratifs divers selon les épisodes, mais tous familiers au spectateur de l'époque. Comment parler sérieusement de "vérité historique" dans ces conditions ?

Est-ce à dire que le film de **Fleming** est dénué de toute signification, si ce n'est d'une signification purement hagiographique ? On l'a cru, pour s'en féliciter ou le déplorer. Citons par exemple le texte que le R. P. **Paul Doncoeur**, conseiller religieux de **Victor Fleming**, consacrait à l'œuvre, en préface à la publication du scénario, dans la rubrique du "film raconté" d'un célèbre hebdomadaire à grand tirage : "Le mérite de Victor Fleming dans la conception de sa Jeanne d'Arc, c'est d'avoir su se libérer de toute intention pittoresque ou politique et d'avoir voulu disparaître derrière la simple présentation des faits. Il faut lui en savoir d'autant plus de gré que le scénario, pour des raisons commerciales, devait porter la signature de **Maxwell Anderson**, lequel avait fait de sa Joan of Lorraine un débat philosophique quelque peu dans la ligne des Mains Salées de **Sartre**". (7)

Etrange compliment, qui consiste en somme à féliciter **Fleming** d'avoir renoncé à toute recherche, pour se limiter à présenter sa Jeanne d'Arc de façon strictement conforme à la tradition ! C'est d'ailleurs à peu près ce qu'écrit, mais comme un blâme, **Vincent Pinel** dans un article au titre significatif de Joan of Arc de Victor Fleming ou l'hagiographie spectaculaire". Après avoir, fort justement, évoqué Robin des Bois et "l'aspect chromo ou images d'Epinal", il écrivait : "Joan of Arc n'apporte qu'une connaissance superficielle de Jeanne et se garde de présenter une interprétation d'un personnage devenu quasi mythologique"(8)

En somme, **Fleming** n'aurait fait aucun effort pour dépasser l'imagerie religieuse, et, selon les options individuelles, on lui en ferait compliment ou grief. On pourrait cependant se demander si **Fleming** ne s'est pas intéressé, dans l'histoire de Jeanne d'Arc, à autre chose qu'à la composante purement religieuse, et si cet intérêt ne transparaît pas dans le film. Mais pour cela il faut chercher, sinon à le voir avec les yeux du spectateur de la fin des années 40, du moins avec des préoccupations d'historien. Dans la pièce originale, **Maxwell Anderson** se référait explicitement à des problèmes récents, liés au conflit mondial, citait nommément **Hitler**, et se débattait de la

compatibilité entre pureté des intentions et nécessités de la vie politique ou de la guerre. On voit bien pourquoi le **R.P. Doncœur** le compare au Sartre de la même époque; De tout cela, le film n'a quasiment rien gardé. Néanmoins le conflit entre intentions et réalité subsiste, mais transformé en conflit entre le bien et le mal, entre le bon parti - celui de Jeanne d'Arc -, dans lequel combattre et tuer ne sont que de regrettables nécessités imposées pour les autres, et le mauvais parti, celui des envahisseurs et de leurs alliés, Français indignes et ecclésiastiques sans grandeur morale. Du débat, on a passé au manichéisme. Manichéisme qui apparaît à l'évidence dans l'image. On voit ainsi Jeanne, en armure blanche, affronter des Anglais en armures noires : Jeanne prie, puis essaie de les convaincre pacifiquement ; ils répondent par le blasphème et l'injure. Le scénario insiste sur le fait que les Français se battent entre eux, alors que le pays est en ruine, mais montre aussi cette division dans l'église : lors du procès, le "bon" dignitaire religieux, l'évêque d'Avranches, brave l'indigne Cauchon, et en condamne le comportement, qui ne vise qu'à obtenir la faveur des Anglais ; car on ne parle pas théologie, mais politique, dans cet affrontement. Les Français indignes sont caractérisés comme tels de façon très explicite ils comptent avec avidité l'or de la trahison, ils se comportent en valets des Anglais ou tentent de jouer double jeu. A cet égard, le personnage de La Trémouille, cupide et cauteleux, capable de tout pour assouvir son ambition ou son avidité, est particulièrement significatif. Le rôle a été confié à un acteur de composition très actif à cette époque, **Gene Lockhart**, qui avait tenu, dans les années précédentes, divers rôles de personnages doubles, retors ou pervers, tant dans des comédies que dans des films dramatiques. Il avait été par exemple le policier déchu de *A scandal in Paris* (**Douglas Sirk**, 1946) ; mais surtout il avait incarné Czaka, le Tchèque traître à son pays et vendu aux occupants allemands, dans *Hangmen also die* (**Fritz Lang**, 1943). On peut donc imaginer que, pour le spectateur de 1948, certains rapprochements devaient se produire, au moins inconsciemment.

Il ne s'agit naturellement pas de construire une théorie sur un simple élément de casting, encore qu'il n'ait sûrement pas été l'effet du hasard. Mais il y a bien d'autres signes qui permettent de donner une interprétation contemporaine du film. Toute l'action se situe dans une France occupée, où certains éléments de la société ont choisi de prendre le parti de l'occupant. Le pouvoir légal flotte (à cet égard l'interprétation que **José Ferrer** donne de Charles VII eût mérité un examen plus attentif que celui de **Vincent Pinel**, par exemple, qui le taxe de "simplification grossière" (9)) ; certains de ses membres trahissent, par ambition ou par cupidité. Face à ce désastre se dresse une figure idéalisée, qui a seule qualité pour être la personnalisation de la France authentique, L'image lui donne avec insistance cette fonction, et le dialogue le souligne parfois. Ainsi dans la scène essentielle où, apprenant que le roi traite avec l'ennemi au lieu de l'affronter, et de le battre définitivement, les chefs dévoués à Jeanne d'Arc tiennent conseil, dans une lumière sépulcrale ; un des fidèles de la première heure, à genoux, déclare à Jeanne : "Yeu are France", et insiste sur le fait que d'autres se sont levés ou se lèveront pour défendre le pays. Sans donner trop d'importance à des rapprochements qui, dans le détail, peuvent être fortuits, il est difficile de ne pas penser à quelques vers du Chant des Partisans (10). D'ailleurs l'association d'idées, fondée sur l'analogie des situations entre la France du XV^e siècle et l'Europe des années 40, ne se limite pas - et de loin - à cette séquence. Charles VII, et surtout ses conseillers, sont constamment montrés comme des gens qui pensent davantage à discuter avec l'ennemi qu'à le combattre. Leur vénalité est mise en évidence. Elle conduira certains - les Bourguignons - à vendre Jeanne d'Arc aux Anglais ; d'autres à la condamner sur l'ordre des Anglais : une brève scène montre Cauchon recevant ses ordres de Bedford. A voir le film actuellement, un rapprochement s'impose : avec ceux qui, en France certes, mais aussi en Belgique, en Norvège ou ailleurs, ont accepté de discuter avec les vainqueurs, ont été séduits par leurs arguments ou leurs offres, ont collaboré avec les occupants, jusqu'à devenir les exécutants de leur politique et notamment de leurs basses ruses. Il y a gros à parier que ce rapprochement devait s'imposer bien davantage encore en 1948 ou 1949, à un moment où le verbe "collaborer" était porteur d'une charge affective maximale, et où des événements innombrables - de Montoire à la rafle du Vel' d'Hiv - et des personnages notoires - de **Quisling** à **Déat** - étaient dans toutes les mémoires. Le cinéma américain a d'ailleurs consacré de nombreux films, pendant la guerre et immédiatement après aux mouvements de résistance dans les pays d'Europe occupée (11). Le modèle narratif est ici aussi assez familier au Spectateur, et Jeanne d'Arc peut être assimilée aisément à tel héros polonais, tchèque, hollandais, français ou de toute autre nationalité dans laquelle la résistance a joué un rôle héroïque.

Il ne s'agit bien entendu pas de pousser l'analogie à ses limites extrêmes. Cauchon n'est pas **Laval**, Charles VII n'est pas **Pétain**, et surtout Jeanne n'est pas **Jean Moulin**, ni **De Gaulle**. Il s'agit de personnages quasiment symboliques, non de rôles à clefs. D'ailleurs le discours final définit très explicitement Jeanne d'Arc comme un symbole. Et il faut réfléchir aussi un peu au rôle qu'il fallait bien faire tenir aux Anglais, dans un film américain de 1948 ! Il ne pouvait être question de les assimiler

trop explicitement aux "méchants" des films de guerre. Il est vrai qu'on les désigne aussi rarement que possible comme Anglais (sauf dans les scènes du procès où c'était sans doute inévitable), mais bien plutôt comme ennemis, occupants, envahisseurs. D'autre part, dans la version originale, leur langue ne les caractérise pas, puisque tout le monde parle anglais - ou plutôt un américain vaguement "médiévisé". En revanche des signes visuels les désignent comme "les méchants". Dans les combats, ils portent des armures sombres, et l'un d'entre eux, le chef qui a injurié Jeanne, tombe dans le feu. A la guerre et au procès de Rouen, les soldats anglais sont immédiatement reconnaissables au port, sur leur uniforme (le terme est bien évidemment anachronique, comme la chose) d'une croix. Signe choisi au hasard ? En tout état de cause, il nous paraît clair que les événements dont l'Europe occupée venait d'être le théâtre ont pesé de tout leur poids sur la conception du film. Dans ce sens il est totalement inexact de dire que Fleming et ses collaborateurs ont gommé toute signification autre qu'hagiographique. Jeanne d'Arc avait déjà servi à illustrer des thèses politiques diverses, en fonction des circonstances historiques. C'est évident dans l'histoire du cinéma : les intentions interventionnistes de **De Mille** transparaissent dans sa *Joan the woman* qui date de 1917 ; le message que véhiculait probablement le film de **Gustav Ucicky** (*Das Maedchen johanna*, 1935) a été étudié. Ces films "ne dissimulèrent pas leurs visées politiques", comme l'écrit excellemment **Vincent Pinel**, qui malheureusement n'a pas vu que *Joan of Arc* de **Fleming** ne différait pas essentiellement des autres, sur ce point ; il se contente de déclarer que "la réalisation d'un film "hagiographique" apparut aux yeux de quelques Américains naïfs comme une victoire sur le progressisme et le communisme athée (13). Cette affirmation, même inspirée de critiques publiées, apparaît assez discutable. Ou du moins légèrement anachronique : on peut avoir "lu" le film de cette façon en pleine guerre froide ; mais il s'agit d'une interprétation un peu postérieure ; elle témoigne d'ailleurs de façon intéressante qu'un film, même apparemment dépourvu d'intentions, n'est jamais "innocent". Il est vrai que les lecteurs de cette revue le savent depuis longtemps. (14).

En effet, lorsqu'on arrive à ce point d'une démonstration de ce genre, on se heurte régulièrement à la même objection : peut-on vraiment imaginer que ceux qui ont fait le film en 1948 ont voulu dire tout cela, et surtout que ceux qui l'ont vu alors ont compris tout cela ? La réponse est évidemment négative, au moins pour la seconde partie de la question. De toute manière, le problème, formulé de cette manière, est mal posé. Le public de 1948 ou 1949, fort proche encore de la guerre, et tout imprégné des souvenirs, réels ou imaginaires, authentiques ou fabriqués, que cet immense événement mondial avait laissés, intégrait un récit cinématographique comme celui de **Fleming** dans sa façon de concevoir le monde, la société et l'histoire ; il n'avait nul besoin d'établir consciemment des correspondances entre les faits passés montrés sur l'écran et les faits presque contemporains véhiculés par les moyens de communication et la mémoire orale, pour que l'association d'idées se réalisât. Nous ne réagissons pas autrement devant nos écrans de télévision, et bien souvent nous ne le savons pas. Ce phénomène est assez connu et démontré pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y insister. Sinon pour rappeler que cela explique, pour une part du moins, pourquoi nous ne pouvons plus voir le film que nos prédécesseurs ou nous mêmes avons vu il y a quelques années, et pourquoi le travail de l'historien s'en trouve terriblement compliqué, mais aussi absolument nécessaire. Cela explique aussi que certains appliquent des méthodes de "lecture" qui tentent de faire abstraction de tout le contexte, pour ne s'attacher qu'à "l'objet film", mais, ce faisant, évacuent la dimension historique.

Pour en revenir au spectateur de 1948; on aimerait évidemment savoir quel impact un spectacle comme *Joan of Arc* a pu avoir sur sa vision du monde, et quel effet cela a pu produire sur son comportement postérieur. Quelque temps après, allaient se déchaîner la guerre de Corée et la grande hystérie maccarthyste ; dans quelle mesure, la notion de "résistance" à l'ennemi et la notion de "trahison" ou de "compromission avec l'ennemi" ont-elles changé de sens, en fonction de l'actualité ? Rien, dans l'état actuel de nos méthodes d'investigation et de nos connaissances, ne permet de répondre. Mais l'hypothèse d'un glissement de sens vers l'évocation d'une lutte contre "le communisme athée" doit être prise en considération, en tant qu'hypothèse de travail sur une "relecture" postérieure.

Reste l'autre partie de l'interrogation formulée, ci-dessus : les auteurs du film ont-ils voulu dire quelque chose de ce que nous avons cru pouvoir détecter dans leur film? Faute de pouvoir le prouver par des documents, qui ne pourraient être qu'extracinématographiques - textes, déclarations, souvenirs, etc -, force est de laisser la question ouverte. Tout au plus peut-on risquer une hypothèse. Rien en effet, dans ce que nous savons de l'œuvre et de la carrière de **Victor Fleming**, ne permet de lui attribuer les intentions que nous avons signalées. Mais on ne saurait en dire autant du scénariste. **Maxwell Anderson** a participé, dans les années 30 et 40, à toutes les batailles d'idées qui exigeaient un engagement dans un sens progressiste, comme son œuvre dramatique en témoigne. Il n'est

sans doute pas inutile de donner quelques exemples. Ainsi l'affaire Sacco et Vanzetti avait inspiré à **Anderson** une pièce sur une erreur judiciaire, *Winterset*, qui fit du bruit, et qui fut portée à l'écran par **Alfred Santell** en 1936. On retrouvera ce type de sujet dans *Me Wrong Man*, dont il fera le scénario pour **Alfred Hitchcock** en 1957. Son engagement contre le gangstérisme et la mafia apparaît à l'évidence dans sa pièce *Key Largo*, que **John Huston** portait à l'écran l'année même du tournage de *Joan of Arc*. **Marxwell Anderson** avait aussi, en collaboration avec **Robert Andrews** et **Georges Abbott**, adapté le fameux roman de **Remarque** dont **Lewis Milestone** devait faire un film en 1930 : *All quiet on the western front*.

On le trouve même associé en 1949 à une étrange entreprise : faire du roman anti-raciste d'**Alan Paton**, *Cry. the Beloved Country !*, un "musical" tragique, genre très rare ; il a signé l'adaptation, alors que **Rouben Mamoulian** faisait la mise en scène, et que Kurt Weill, dont ce devait être la dernière, oeuvre écrivait la musique pour ce curieux spectacle théâtral monté en 1949 sous le titre : *Lost in the Stars*. Rien d'étonnant donc à ce qu'il ait évoqué, dans sa *Joan of Lorraine*, le problème de la corruption par le pouvoir et ses compromissions. Rien d'étonnant non plus si, constatant que ce thème devait être presque entièrement gommé dans l'adaptation cinématographique, il a insisté sur une autre idée qui lui tenait à cœur, et qui pouvait, à ce moment-là, toucher le public des cinémas : la dénonciation de toute collaboration avec l'ennemi de la patrie, et le devoir de résistance. Cela s'harmonisait parfaitement avec son engagement anti-fasciste et avec les positions exposées dans plusieurs pièces écrites à l'époque de la guerre (15). **Maxwell Anderson** était assez exactement ce que l'on appelle, aux Etats Unis, un intellectuel libéral. Il ne paraît donc pas invraisemblable de lui attribuer en priorité les intentions que nous avons découvertes dans *Joan of Arc*. Répétons cependant qu'il n'est pas essentiel pour notre propos de déterminer cette responsabilité, même si ce n'est pas négligeable pour la connaissance historique. Car, plutôt qu'au comportement politique et idéologique d'un individu ou d'un groupe, nous nous intéressons à l'effet sur le spectateur ; ou, pour le dire autrement, nous nous intéressons moins à l'émission qu'à la réception du message (ce dernier terme étant pris, bien entendu, dans son acception linguistique).

Le film auquel nous avons consacré ces quelques pages apparaît donc plus ambigu qu'il n'y paraissait. Hagiographie certes, présentée dans un style irréaliste qui en renforce l'aspect mythique ; mais aussi appel à la résistance nationale contre toutes les oppressions. L'histoire du cinéma n'a décidément pas fini de nous surprendre, et l'histoire des représentations peut encore en attendre beaucoup.

R.P.

GENERIQUE DE « JOAN OF ARC »

Réalisation	Victor Fleming
Assistant réal.	Edward Salven
Dir. seconde équipe	Horace Hough
Assistant Scénario	Slavko Vorkapich
Scénario	d'après la pièce de Maxwell Anderson, Joan of Lorraine
Adaptation	Maxwell Anderson & Andrew Solt
Image	Joseph Valentine, William V. Skall & Winston Hoch
Conseiller couleur	Natalie Kalmus & Richard Mueller
Directeur artistique	Richard Day
Décors	Edwin Roberts & Joseph Kish
Supervision costumes	Herschel
Musique	Hugo Friedhofer
Arrangements	Jérôme Moross Emile Newman, Charles Henderson & The Roger Wagner Choir
Exécution musicale	
Effets spéciaux	Jack Cosgrove & John Fulton
Maquillage	Jack Pierce
Montage	Frank Sullivan
Son	William Randall & Gene Garvin
Documentation	Ruth Roberts & Michel Bernheim
Conseiller religieux	R.P. Paul Doncoeur
Interprètes	Ingrid Bergman (Jeanne d'Arc), Selma Royle (sa mère) Mary Currier (Jeanne de Luxembourg), Irène Rich (Catherine le Royer), José Ferrer (Charles VII), George Coulouris (Baudricourt), Gene Lockhart (la Trémoille), Francis L. Sullivan (Cauchon), J. Carrol Naish (Jean de Luxembourg), Cecil Kellaway (Jean Le Maître), Ward Bond (La Hire), Robert Barrat (Jacques d'Arc), James Lyndon (Pierre d'Arc), Rand Brooks (Jean d'Arc), Roman Bohnen (Durand Luxart), Nestor Paiva (Henri), Richard Derr (Jean de Metz), Ray Teal (Bertrand de Poulangy), David Bond (le curé Fournier), George Zucco (le connétable de Clervaux), John Emery (Âlençon), Nicholas Joy (l'archevêque de Reims), Richard Ney (Charles de Bourbon), Vincent Donahue (Main Chartier), Leif Erickson (Dunois), John Ireland (Boussac), Henry Brandon (Gilles de Rais), Morris Ankrum (Xaintrailles), Tom Brown Henry (Gaucourt), Gregg Batton (Culan), Ethan Laidlaw (Jean d'Aulon), Hurd Hartfield (le chapelain), Frederic Worlock (Bedford), Dennis Hoey (Glasdale), Colin Keith-Johnston (Philippe de Bourgogne), Roy Roberts (Wandomrne), Shepperd Strudwick (Massieu), Taylor Holmes (l'évêque d'Avranches), Alan Napier (Warwick), Philip Bourneuf (d'Estivet), Aubrey Mather (La Fontaine), Stephen Roberts (Courcelles), Herbert Rudy (Islamabad de la Pierre), Frank Puglia (Houpeville), William Conrad (Erard), John Parrish (Beau-père), Victor Wood (Nicolas Midy), Houseley Stevenson (cardinal de Wirschester), Jeff Corey (le gardien), Bill Kennedy (le bourreau).
Production	Sierra Pictures Inc
Producteur	Walter Wanger
Technicolor	
146 minutes	

- 1 La Cinématographie française, n°1337, 12 novembre 1949, p.7
- 2 Joan of Arc devait être le dernier film de **Victor Fleming**, décédé en 1949. Faute d'étude disponible sur cet important réalisateur, on peut se reporter aux encyclopédies et aux articles nécrologiques voir Motion Picture Directors a Bibliography of Magazine and Periodical Articles 1909-1972, compilés par **Mel Schuster**, Metuchen (Nj.), Scarecrow, 1973, p.148 **James R. Parish & Michael Pitts**, Film Directors : a Guide to their American Films, Metuchen (Nj), Scarecrow, 1974, pp.128-130 Linda Batty, Retrospective Index to Film Periodicals 1930-1971, New York/London, RR Bowker Co, 1975, passim. Sur l'accueil réservé à Joan of Arc par la critique, on peut consulter A library of Film Criticism. American Film Directors, compiled and edited by **Stanley Hochman**, New-York, Ungar, 1974, pp.116-117 ;les critiques parues sont répertoriées dans deux publications très précieuses **John et Lana Gerlach**, The Critical index. A bibliography of Articles on Film in English 1946-1973, New-York/London, Teachers College Press, 1974 **Richard Dyer Mac Cann & Edward S. Perry**, The New Film index: a Bibliography of Magazine Articles in English 1930-1970, New-York, E.P. Dutton & Co, 1975.
- 3 Nous avons utilisé, pour la présente étude, certains résultats d'un travail entrepris en 1975 avec quelques jeunes chercheurs de l'université de Genève. Nous avons également reçu de précieux renseignements de nos collègues **Hervé Dumont** et Raymond **Scholer**. Aux uns et aux autres va toute notre gratitude.
- 4 Des indications sur les critiques publiées dans la presse figurent dans **James M. Salem**, *A Guide to Critical Reviews*. Part I American Drama 1909-1969, Metuchen (N.j.), Scarecrow, 1973 (2nd ed.), pp.23-24.
- 5 La pièce de **Maxwell Anderson** a été publiée immédiatement (Joan of Lorraine, Washington, Anderson House, 1946), et plusieurs fois republiée par la suite. Le scénario du film a également été publié dès la sortie sur les écrans Joan of Arc. Text and Pictures from the Screen Play by **Maxwell Anderson & Andrew Solt**, New-York, W. Sloane, Associates, 1948. Maxwell Anderson (1888-1959) a écrit de nombreuses pièces historiques, dont certaines ont été portées à l'écran, comme Mary of Scotland (par **John Ford**, sous le même titre, en 1936) ou Elisabeth the Queen (par **Michael Curtiz**, sous le titre The private lives of Elisabeth and Essex), en 1939). Plusieurs autres pièces de son abondante production sont devenues des films, comme What Price Glory, écrit en collaboration avec Laurence Stallings, qui fournit un scénario à Raoul Walsh en 1926 (remake de **John Ford** en 1952) nous citerons d'autres exemples à la fin du présent article. Ces adaptations sont recensées dans A.G.S. ENSER, Filmed. Books and Plays 1928-1974, London, **André Deutsch**, 1975 (3d ed), pp. 232-233. **Anderson** a également fait des scénarios originaux pour le cinéma. Il a aussi écrit quelques textes théoriques, comme The Essence of Tragedy, Washington, Anderson House, 1939; et « The Bases of Artistic Creation in Literature », dans l'ouvrage collectif The Bases of Artistic Creation, New Brunswick, Rutgers University Press, 1942. On peut consulter son propos **Barret Harper Clark**, *Maxwell Anderson. The man and his plays*, New York, Samuel French 1933; et **Mabel Driscoll Bailey**, *Maxwell Anderson The Playwright as Prophet*, London/New York, **Abelard/Schuman** 1957. Voir aussi les notices des encyclopédies, notamment celle de l'Enciclopedia dello spettacolo, *directa da Silvio D'Amico*, vol. 1, Roma, Le Masdchère, 1954, col. 530-533; celle du Film/exicon degli autori e delle opere, vol. 1, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1958, col. 149 : et surtout celle de **Mc Graw Hill**, Encyclopedica of world drama, vol. 1, New York, Mc Graw Hill Book Co, 1972, pp. 49-56. La liste complète des oeuvres dramatiques de Maxwell Anderson figure dans le répertoire de SALEM déjà cité (cf. note 4), pp.18-30.
- 6 Critique de **Bosley Crowther** dans le *New York Times* du 12 novembre 1948, p.30, col. 5 : réimprimée dans *The New York Film Reviews*, vol.3 (1939- 1948), New York, The New York Times & Arno Press, 1970, pp. 2289-2290. On peut lire aussi avec intérêt la critique de **Lawrence Morton** dans *Hollywood Quarterly*, 3, no 4 (1948- 1949), pp.395-402.
- 7 La publication du scénario, avec des photos tirées du film, est répartie sur plusieurs numéros de Cinémond (nos 761 à 766, du 7 mars au 11 avril 1949); le texte du R.P.Doncoeur paraît dans le no 761 (7 mars 1949).
- 8 L'article de **Vincent Pinel** a paru dans le no 18/19 des Etudes cinématographiques, Paris, Minard, 1962, pp. 58-64 (les fragments cités sont aux pp. 60 & 63). Ce numéro est entièrement consacré à *Jeanne d'Arc à l'écran* et contient une série d'études intéressantes sur divers films, sur Jeanne d'Arc dans la tradition littéraire et sur le problème de l'hagiographie au cinéma, ainsi qu'un filmographie. Il reste le point de départ indispensable de toute recherche sur les images données de Jeanne d'Arc par le cinéma. Les pages consacrées à Jeanne d'Arc par Kazimierz Zygulski dans son article "Le film historique et le héros populaire", dans *Cultures*, vol. 2, no 1 (numéro spécial intitulé Le cinéma de l'histoire), Paris/Neuchâtel, Presses de l'UNESCO/la Baconnière, 1974, pp. 47-57, n'en sont qu'un démarquage éhonté.
- 9 **Dans l'article cité à la note précédente, p.61.**
- 10 « Ici chacun sait ce qu'il veut, quand il passe. Ami, si tu tombes, un ami sort de l'ombre, à ta place. »
- 11 Un des premiers doit avoir été Hitler's Madman (**Douglas Sirk**, 1942); puis, pour ne citer que quelques titres bien connus, Hangmen also die (**Fritz Lang**, 1943), This Land is Mine (Jean Renoir, 1943), Till we meet again (**Frank Borzage**, 1944) Passage to Marseille (**Michael Curtiz**, 1944), 13, Rue Madeleine (**Henri Hathaway**, 1946), etc., sans oublier To be or not to be, **Ernst Lubitsch**, 1942). Sur toute cette production, il existe passablement d'études et de répertoires ; voir notamment Ken D. Jones & Arthur F. Mac Clure, *Hollywood at War: the American Motion Picture and World War II*, New York, **A.S. Barnes**, 1973; **Joe Morella**, **Edward Z. Epstein** et **John Griggs**, *The films and the second World War II*, Secausus (N.), Cita-dcl Press 1973 ; **Roger Manvell**, *Films and the second world war*, South Brunswick New-York/London/London, SA Barnes/J.M. Dent 1974 ; **Colin Shindler**, *Hollywood goes to War*. Films and American Society, 1932-1952. **London/Boston/Henley, Routledge & Kegan Paul**, 1979 (Cinéma and Society).
- 12 Voir l'article de **Jean Bastaire**, "De Christine de Pisan à Jean Anouilh : Jeanne d'Arc à travers la littérature" dans *Jeanne d'Arc à l'écran* (cf. note 8), pp. 11-31; l'auteur cite Jeanne avec nous de **Claude Vermorel**, qui alerta la vigilance des autorités allemandes d'occupation, et Jeanne et ses juges de Thierry Maulnier (1949), 'critique indirecte du stalinisme'(p.28).
- 13 Voir, dans *Jeanne d'Arc à l'écran* (cf. note 8), **Pierre Leprohon**, "Les premières images de Jeanne d'Arc à l'écran", pp. 32-37; **Heinz Steinberg**, *Das Maedchen Johanna de Gustav Ucicky*, ou *Jeanne et Goebbels*, *ibid.*, pp. 53-57; **Vincent Pinel**, *Joan of Arc*, de **Victor Fleming** ou l'hagiographie spectaculaire, *ibid.*, pp. 58 et à la p. 63, n.2; l'allusion au communisme athée fait référence à la Revue internationale du cinéma, 1949, no2, où un certain **William H. Mooring** dénonce les efforts des communistes américains (!) pour discréditer le film (pp. 72-73); outre cet article, très macarthyste de ton, qui s'en prend aussi aux "libéraux", sans jamais nommer **Maxwell Anderson**, la revue (publiée par l'O.C.I.C.) réserve une grande place à Joan of Arc dans ses deux premiers numéros. **qui** apparaissent dans la suite du présent texte, dans divers articles, dont un a paru dans cette revue : *Clio dans les studios : la règle du jeu*, dans les Cahiers de la Cinémathèque, 35/36, 1982, pp. 71-76; voir aussi la bibliographie que nous avons dressée pour l'occasion, *ibid.*, p.232.

Hollywood à Brocéliande

Parmi les représentations du Moyen-Age à l'écran, celle nourrie par l'imagerie hollywoodienne est incontestablement dominante. Cela ne tient pas seulement d'"l'impérialisme culturel" du cinéma américain, mais aussi et surtout à la prodigieuse habileté de cette production de s'approprier un très grand nombre de stéréotypes, d'acquis esthétiques, de formules éprouvées en les coulant dans des moules nouveaux, en les re-structurant selon des schémas intellectuels assimilables par le plus grand nombre, en les réactivant enfin à partir d'une juste estimation de l'imaginaire enfantin et adolescent toujours disponible pour l'initiation à travers la figure héroïque issue des concepts du XIXe siècle.

M. O.

Les yankees à la cour du roi Arthur

MARCEL OMS

C'est à partir du Robin Hood interprété par **Douglas Fairbanks**, en 1922 sous la direction de **Allan Dwan**, que l'on peut commencer à voir se dégager un type héroïque bondissant, chevaleresque et sportif qui doit plus au dynamisme à l'américaine qu'aux traditions européennes proprement dites, même si le personnage du hors-la-loi de la Forêt de Sherwood nous arrive à travers les ballades populaires anglaises.

Certes la représentation du Moyen-Age est déjà présente dans le cinéma américain dès les premiers temps (1) mais c'est par le biais d'adaptations d'Opéras (Parsifal, 1905) ou de pièces de théâtre (Scène du duel de Macbeth, 1905) dans l'esthétique héritée directement du Film d'Art que les périodes fin du Moyen-Age et début de la Renaissance confondent aisément leurs frontières dans une conception tout à la fois anachronique et intemporelle du décor, des armes et des costumes.

Parfois l'alibi culturel, - théâtral ou pictural - intervient pour justifier l'ambition d'un propos esthétique, le dépaysement ou l'exotisme temporel mais sans souci particulier d'authenticité et surtout sans originalité spécifiquement américaine.

Seul **Cécil B. de Mille** avec Joan the woman (jeanne d'Arc, 1916) manifesta une incontestable prétention à utiliser une situation médiévale à des fins contemporaines. Passons sur les libertés prises par la scénariste **Jeannie Mac Pherson** avec l'Histoire de France et notamment la création pure et simple du jeune premier **Wallace Reid** aux côtés de la Pucelle, pour ne retenir que la démarche générale d'un plaidoyer interventioniste. En 1917, lors de sa sortie sur les écrans des Etats-Unis, Joan the woman semble avoir eu surtout pour objectif principal de sensibiliser l'opinion américaine "à la cause alliée et à son héroïsme" (**G.Sadou**) et-favoriser l'intérêt sur un sujet-qui. devait exalter le patriotisme d'une jeune française" (**P. Leprohon**). Toujours est-il que par sa conception de la mise en scène à grand spectacle ce film contribua ainsi à définir "le style **Cecil B. de Mille**" mais aussi à familiariser un très vaste public avec une vision du Moyen-Age qui n'allait plus être contestée pendant très longtemps et qui allait finir par constituer un exercice de style obligatoire : châteaux-forts assiégés ; foules nombreuses ; -assemblées gesticulantes, mouvements d'armées comme à l'exercice, figuration populeuse, armures, lances et flèches, chevauchées et cavalcades, etc...

L'imagerie qui se met en place pendant ce que nous connaissons du cinéma muet hollywoodien a par ailleurs bénéficié d'une large audience auprès des divers publics sollicités tant en Amérique qu'en Europe après la première Guerre Mondiale et contribué à l'image de marque de ce qu'on a appelé "cinéma américain", caractérisé, précisément, par une conception spectaculaire de tout ce qui est reconstitution du passé et que l'on ne cessera de retrouver comme une constante dans la toile de fond, même lorsqu'au niveau du contenu on constatera un effort vers le réalisme ou l'intimisme (Le Seigneur de la guerre ou Promenade avec l'amour et la mort(2)

Dans son texte célèbre De la Cinéplastique, paru en 1922 dans l'Arbre d'Eden , Elie Faure a parfaitement résumé le problème : "Les Américains sont des primitifs et en même temps des barbares, ce qui fait la force et la vie qu'ils infusent au cinéma. C'est chez eux qu'il devait prendre, et je le pense, qu'il prendra de plus en plus sa pleine signification de drame plastique en action que son propre mouvement précipite dans la durée où il entraîne avec lui son espace, son propre espace, celui qui le situe, l'équilibre, lui donne sa valeur sociale et psychologique pour nous. Il est naturel qu'un art neuf choisisse, pour se manifester aux hommes, un peuple neuf, et un peuple qui n'avait jusqu'ici, aucun art vraiment personnel".

On retrouve chez **Georges Charensol**, dans son Panorama du Cinéma, une idée du même ordre, révélatrice pour le moins - et c'est bien ce qui nous importe ici - de la conception européenne du cinéma américain muet : "Un peuple ingénu comme celui des Etats-Unis se devait de posséder un art qui exprimât sa réalité intérieure. La peinture, la sculpture, la littérature constituent des moyens d'expression que l'Europe avait amenée, à la fin du XIX` siècle, à un point trop élevé de perfection. La musique et la poésie sont mieux adaptées à l'esprit des Américains, mais elles ne possèdent point ce caractère direct et évident qui s'impose sans effort aux foules incultes".

"Primitifs, barbares, peuple ingénu et foules incultes", ainsi sont vus par les intellectuels français des années 20 les spectateurs américains à qui la publicité présente **Cecil B. de Mille** comme " le Michel-Ange du Cinéma" tandis qu'**Elie Faure** n'hésite pas à convoquer d'autres grands maîtres : "Et des paysages charmants, ou tragiques, ou prodigieux, entrent dans la symphonie mouvante pour accroître son sens humain ou bien y introduire à la manière d'un ciel d'orage chez Delacroix ou d'une mer d'argent chez Véronèse, son sens surnaturel" (art .cité).

Ayant dans un premier temps consommé et imité la production cinématographique du "vieux monde", comme le cinéma français qui, toujours selon **Elie Faure**, n'est qu'une forme bâtarde d'un théâtre dégénéré" dont la fascination semble s'expliquer par "l'attirance bien connue qu'exercent sur tous les primitifs, les formes d'art en décomposition", les Américains vont s'inventer leur propre expression.

Conscients d'être un peuple cosmopolite à ses origines, sans véritable unité culturelle héritée, que son analphabétisme de base prédispose à la réception d'un véritable langage unificateur collectif, les Américains ont su trouver dans le cinéma, dès les premiers temps, une dynamique unitaire dont l'intellectuel européen ne comprend pas toujours la richesse parce qu'il la juge à travers ses concepts rationalistes et privilégie toujours le fond par rapport à la forme, le sujet et l'idée par rapport à leur puissance émotionnelle. **Léon Moussinac** déjà, remarquait, en 1924 : "Les intellectuels ne peuvent comprendre qu'on accepte les invraisemblances et les banalités des scénarios américains. C'est sans doute que plus attachés au fond qu'à la forme, ils n'ont pas compris que la puissance du moyen d'expression est telle... qu'elle emporte sur le sujet traité". (in **Naissance du Cinéma**).

Elie Faure n'avait pas écrit autre chose, en 1922 : "La conquête capitale de la conception américaine de la cinéplastique... me semble consister en ceci : le sujet n'est rien qu'un prétexte". Est-ce à dire que "l'histoire" n'aurait aucune importance ou bien que, comme dans un opéra, elle n'aurait de fonction que comparable à celle du livret ?

En ce qui concerne le cinéma américain, des origines à la fin de la 2^e Guerre mondiale, nous pensons que toute son importance consiste fondamentalement en la découverte progressive d'une narration spécifique où le support littéraire est moins important que le support mythique. Contrairement à ce qui se passe dans les pays de longue tradition où le cinéma se croit obligé de donner des preuves et des références aux autres formes d'expression (Cf. la théorie de **Canudo** toute empreinte de cette mauvaise conscience et honte du péché originel du cinéaste...), en Amérique, on s'efforce d'élaborer un discours immédiatement accessible au plus grand nombre par la mise en jeu de symboles simples, par la sollicitation émotive et intuitive, par la réactivation inconsciente d'archétypes collectifs et de souvenirs; par la simplification systématique des psychologies et leur réduction à des stéréotypes facilement intelligibles.

C'est dans cet éclairage qu'il faut comprendre à cette époque-là l'évidente parenté entre un mélodrame social, un western, une épopée médiévale et même certaines situations comiques. De ce point de vue une entreprise comme celle d'Intolérance est bien l'aboutissement d'une recherche qui tonnait désormais les structures mentales du public auquel on s'adresse, et les moyens de les faire réagir et adhérer au discours tenu par le cinéaste.

Sous réserve d'inventaire et d'une éventuelle contre-épreuve, force est de constater que pour une seule référence au Cycle arthurien proprement dit, Lancelot et Elaine, de j. Stuart Blackton, 1910 ; on trouve de 1910 à 1920 deux Ivanhoé (part. **j. Stuart Blackton**, 1911 et **Herbert Brennon**, 1913) et déjà deux Robin des Bois, (par **Herbert Blache**, 1912 et **Théodore Marston**, 1913).

Phénomène peut-être plus significatif encore : c'est au succès de son Robin des Bois, en 1922, que **Douglas Fairbanks** doit d'avoir fait produire l'année suivante un Esprit de la Chevalerie, réalisé par **Chester Withey** pour les Artistes Associés afin d'exploiter l'impact populaire de **Wallace Beery** dans le rôle de Richard Cœur de Lion qu'il tient ainsi dans les deux films.

En d'autres termes c'est moins à travers la filiation directe des romans de chevalerie qu'à travers le roman historique anglo-saxon du XIX^e siècle qu'il faut aborder la vision hollywoodienne du Moyen-Age. Déplacement considérable non point quant à une "pure fidélité" dont nous n'entendons point nous faire ici le ... chevalier, mais par rapport à la conception que cela suppose d'un Moyen-Age "filtré" par le romantisme littéraire et la ballade populaire, laquelle prépare déjà une contagion réciproque entre, par exemple, **Jesse James** et **Robin de Locksley**...

Le héros médiéval hollywoodien doit donc plus à **Walter Scott** qu'à **Chrétien de Troyes** et ce déplacement d'hérédité prépare davantage la voie aux bâtards sympathiques tels que Prince Vaillant, Ivanhoé ou Quentin Durward, qu'aux purs et preux quêtes du -Gaal chers-aux fins lettrés et érudits du vieux monde universitaire.

Pour bien comprendre les raisons profondes de cette transformation décisive et radicale il faut tenir compte de la dualité des américains liée à leur Histoire : dépourvus de passé et destructeurs du

passé d'autrui ; dépourvus de traditions culturelles anciennes et conquérants d'un Nouveau Monde au prix du génocide indien ; conscients d'une forme d'analphabétisme qui nivelle par le bas les masses de peuplement et soucieux de se doter d'une élite qui rattraperait le temps perdu...

Si nous avons pris les années 20 comme tournant historique c'est que la première guerre mondiale a permis aux interventionnistes américains de jouer un rôle décisif dans le concert des nations modernes aux côtés de leurs frères séparés et de renouer ainsi de vieilles relations familiales. Rappelons enfin le rôle joué dans la propagande interventionniste par les milieux cinématographiques et des personnalités aussi marquantes que **Cecil B. de Mille**, **Fairbanks**, **Chaplin** et **Mary Pickford**. Tout ceci va mettre en jeu un ensemble de connotations fort peu innocentes dans le développement décisif du star system et de l'exportation des films comme le soulignera, en 1930, **Georges Charenso** : "Si comme l'assurait récemment un américain éminent, les Etats-Unis se considèrent comme "le peuple choisi pour guider le reste du monde", ils espèrent bien que le cinéma leur sera une aide précieuse pour imposer aux cinq parties du monde leur loi et leurs idéaux".

D'où la nécessité de proposer des œuvres qui, venant d'Amérique, aient l'air de revenir en Europe avec un nouvel air de jeunesse. Tel est ce Robin des Bois génial et inoubliable qui débarque sous les traits de **Douglas Fairbanks** et dont même les intellectuels, **Jean Epstein** et **Louis Delluc** en tête, feront la gloire, "Douglas tombant des branches d'un chêne ou traversant, suspendu à un lustre, la grande salle du festin haute comme une cathédrale". (**René Jeanne** et **Ch. Ford**, Histoire du cinéma américain).

Type même de "l'américain" tel que la foule conditionnée l'imagine "Douglas est sportif et, pour agir vite, pense vite. Son sang froid éclate à chaque virage de l'aventure... Douglas impassible devance l'époque et, le grossissant cent fois, nous fait voir inconsciemment peut-être, ce que le passé obstiné nous empêchait de voir".

Moussinac dans ces lignes (mais il faudrait citer le passage entier...) a parfaitement dégagé le sens de ce héros tout à la fois **moderne** dans une fiction ancienne, et créateur d'Histoire par la résurrection du passé, qui finit dans l'illusion filmique par emporter l'adhésion collective et donner une nouvelle réalité et une nouvelle signification au conte de Mark Twain, maintes fois d'ailleurs porté à l'écran, Un Yankee à la cour du Roi Arthur (A Connecticut Yankee in King Arthur Court).

Emmet J. Flynn, en 1921, **David Butler** en 1931, **Tay Garnett**, en 1949, et **Russ Mayberry** en 1981 (version il est vrai modernisée en Un cosmonaute chez le roi Arthur) ont tour à tour adapté le célèbre rêve d'un américain qui se voit transporté au temps du Roi Arthur, parmi les seigneurs et les chevaliers et y passe vite pour un magicien par ses tours, ses prédictions, ses connaissances de l'avenir et ses dons prophétiques. Avant de se réveiller à temps !...

La personnalité de **Mark Twain**, considéré comme le premier grand écrivain de l'Ouest des Etats-Unis, correspond parfaitement à la démarche culturelle dont nous essayons de rendre compte et qui consiste à élaborer, à partir de l'Amérique, de ses paysages, de ses habitants, de son folklore et de ses souvenirs récents, une réalité contemporaine capable d'opposer son authenticité propre et son humour au lourd fardeau des temps révolus...

Toute la saveur du roman de **Mark Twain** réside dans la confrontation anachronique des mentalités source de situations savoureuses sollicitant la connivence et la complicité du lecteur et brisant dans une certaine mesure l'attitude déférente et respectueuse envers les mythes et les folklores du vieux continent montrés comme incapables de se renouveler.

Au lendemain de la crise économique de 1929 et de la transformation du cinéma en parlant; on constate un regain d'intérêt pour l'imagerie du Moyen-Age qui, d'ailleurs, ne se manifeste pas dans le seul cinéma et semble correspondre à de nouvelles velléités impérialistes autant qu'à une curiosité non dépourvue d'arrière-pensées pour les continents mystérieux.

Plus qu'aucun autre film de **Cecil B. de Mille**, Les Croisades, (1935) dont la publicité ne cachait même pas les intentions, apparaît comme une incitation expansionniste sous couvert de ressusciter l'épopée des libérateurs du tombeau du Christ. Une fois de plus, **Cecil B. de Mille** va fournir le thème et l'illustration selon une esthétique qui jette les bases d'œuvres à venir et propose un certain nombre de "figures imposées" qui ne cesseront d'alimenter l'imaginaire des foules à partir d'une imagerie convenue.

C'est dans cette perspective qu'il faut placer ici, en ayant l'air de s'écarter momentanément du cinéma proprement dit, l'apparition d'un héros qui passera finalement avec succès à l'écran : Prince Valiant, dû au dessinateur **Harold Foster**.

Imaginé en 1934, conçu définitivement en 1936, Prince Valiant commence à paraître le 13 février 1937 et sa publication durera plus de vingt cinq ans ; touchant des millions de lecteurs de par le monde.

L'originalité du personnage réside d'une part dans sa conception "marginale" par rapport à la littérature de chevalerie traditionnelle et dans la complexité de ses aventures qui l'amènent à parcourir l'Europe, puis le Bassin méditerranéen, l'Afrique occidentale avant de revenir enfin "sage" à Camelot sans que son éternelle errance s'interrompe définitivement.

Dans la préface à l'édition de 1970, **Pierre Couperie** rappelle que "le scénario... est un véritable monument, agencé de main de maître" dont "les épisodes ne se succèdent pas au hasard" et que "ce sont les moments d'une vie, avec son unité organique". "Le héros, précise-t-il ; vieillit peu à peu : aujourd'hui marié depuis le 10 février 1946, Prince Valiant a environ quarante ans et il est père de quatre enfants. Son fils aîné, Arn, est déjà plus âgé qu'il ne l'était lui-même au début de ses aventures en 1937".

L'histoire de Prince Valiant a donc accompagné des générations de lecteurs et nourri leur imagination au fil des ans, accumulant richesses, prestiges, merveilles et rebondissements à l'intention d'un public de tous âges. Car il convient de rappeler ici que contrairement à ce qui se passait en France où ces aventures étaient limitées à l'audience des livres et journaux pour enfants, les bandes dessinées, en Amérique, ont toujours été consommées par un public adulte (3).

Prince Valiant est donc éminemment révélateur au niveau d'une Histoire des mentalités de la vision collective que peut se faire du moyen-âge tout un pays.

Révélateur aussi, par son esthétique, des formes de cette vision. Ici l'image réalise l'imaginaire en le concrétisant. Bien entendu le parcours du héros est, ici, conçu comme un itinéraire initiatique auquel des références implicites à **Rudyard Kipling** confèrent même des sous-entendus éloquentes à l'intention des initiés. Les rencontres que ménage le scénario mettent le jeune prince en contact avec le roi Arthur, sire Gauvain, Lancelot, Tristan, la fée Morgane, Merlin, mais aussi avec divers ennemis de la civilisation occidentale : Vikings, Huns, Arabes, marchands d'esclaves, pirates rançonneurs, et trafiquants divers...

L'errance et la quête de Valiant baignent autant dans une ambiance réaliste où le souci du détail vrai révèle une importante documentation, que dans un climat fantastique et onirique même, où dragons, pieuvres et calmars géants hantent un paysage fécond en prodiges... Enfin il est inutile de s'attarder à dresser l'inventaire des anachronismes et des erreurs géographiques dont l'ensemble foisonne : nous sommes dans un univers totalement imaginaire qui se ménage parfois quelques alibis d'authenticité documentaire et révèle surtout l'idée confuse que peut se faire du passé légendaire mythique une intelligence qui cherche à l'utiliser d'abord en fonction d'une sensibilité contemporaine.

Il n'est donc pas exclu que le climat politique de la fin des années 30 ait influencé, voire suscité, certains épisodes. Comme par exemple la lutte contre les invasions barbares connotées par la référence aux Huns ("Les hordes asiatiques, écrit **Pierre Couperie**, symbolisent la menace allemande sur l'Europe ; nous sommes en 1939-40 et les Huns, depuis 1914, désignent les Allemands en argot anglo-américain"). Toujours est-il que Prince Valiant constitue, au plan de l'imagerie, une véritable somme où se retrouvent à la fois les schémas simplifiés de la littérature de chevalerie et l'illustration de fantasmes plus contemporains, directement assimilables par une sensibilité moderne.

Ainsi retrouve-t-on dans le contexte traditionnel des tournois à signification sportive, des sièges de châteaux-forts à la stratégie subtile, des mutineries à bord avec mise en garde contre l'anarchie, une éducation de jeune adolescent fort éloignée des anciens principes de chevalerie mais pleine de parallèles possibles avec celle d'un jeune américain des années 30-40 nourri des valeurs démocratiques issues de la Constitution.

D'ailleurs le jeune Val évolue dans un univers parfois frivole de flirts au clair de lune, de baignades intimes, de rivalités amoureuses, d'hésitations, d'incertitudes, d'amitiés viriles, tout à fait conforme à celui dans lequel évoluent à la même époque les jeunes premiers chevaleresques de la production cinématographique.

Il est ainsi facile de déceler dans la thématique de Prince Valiant une grande familiarité avec les héros de l'Ouest ou les conquérants du New Deal. En toile de fond une réflexion et un débat permanent sur la légitimité du pouvoir renvoient davantage à la démocratie romantique du XIX, siècle, qu'au mysticisme féodal. Le résultat en est une sorte de grande familiarité du lecteur et du spectateur contemporains avec une époque dont les structures mentales étaient pourtant fondamentalement différentes des nôtres mais dont la représentation facilite l'évidence.

Il est significatif qu'**Harold Foster** ait réalisé, à partir d'avril 1944, une série parallèle, *The medieval Castle*, "qui raconte la vie de deux jeunes nobles, Aru et Guy, en Angleterre au temps de la première Croisade" (**P. Couperie**) et paraissait dans la **même page que Prince Valiant**.

La fonction de cette série, composée de brefs épisodes centrés essentiellement sur les menus faits de tous les jours décrits en des mots très modernes, racontant une existence de gens ordinaires

Le réalisme, par bien des côtés, imprègne plus d'une séquence du film que **Michael Curtiz** (et **William Keighley**) réalise en 1938 avec Errol Flynn dans le rôle principal : *The adventures of Robin Hood* (Les aventures de Robin des Bois), film qui réussit l'impossible performance de rééditer à la fois le succès de **Douglas Fairbanks** et de prendre définitivement sa place dans le cœur des foules, manifestant une réelle parenté avec le modèle original et dégageant sa propre **modernité**.

Le triomphe mondial de ce nouveau Robin des Bois demeurera inséparable du triomphe parallèle de *Prince Valiant*, les deux finissant sinon à se confondre, du moins par réaliser une sorte de synthèse par osmose dans le souvenir de tous ceux qui, généralement, reçoivent les couleurs des deux en même temps comme, éblouis, certains autres peuvent recevoir la lumière.

Avec le recul - mais c'est là une "lecture" a posteriori - on se dit que ces deux héros préfiguraient assez bien ce qu'allaient être les héroïsmes de la Deuxième guerre mondiale : le Prince redresseur de torts se met au service des peuples menacés par la barbarie, et le maquisard des bois de Sherwood assure par sa lutte clandestine la continuité du pouvoir légitime que le peuple restitue à ses chefs une fois la paix revenue.

Curieusement on constate une relative disparition du Moyen-Age cinématographique dans la production américaine entre 1938 et les années 50 où, par contre, on assiste à un spectaculaire retour en force dont on ne peut que constater qu'il coïncide - comme pour les années 30 - avec une crise politique, la Guerre de Corée ; et une révolution technique dans le film, le Cinémascope.

Tout naturellement *Prince Valiant* sera, en 1954, un des premiers bénéficiaires du procédé. Bien que le film ait été accueilli en France avec une sympathie générale teintée de nostalgie du genre "voici enfin à l'écran le héros de notre enfance d'avant-guerre", il ne faut pas oublier qu'au moment de son adaptation en film, la série dessinée paraissait toujours aux U.S.A. "dans 189 journaux" (précise **P. Couperie**) et demeurait par conséquent très contemporaine pour le grand public.

Le film, réalisé par **Henri Hathaway** "n'a pas été entièrement approuvé par **Harold Foster** qui le jugeait quelque peu puéril" (4). Certes, le scénario a été simplifié, mais ces simplifications sont en elles-mêmes révélatrices de l'emploi du roman de chevalerie dans le cinéma hollywoodien.

Prince Valiant, dont les parents ont été chassés par l'usurpateur Sligon arrive à la Cour du Roi Arthur après avoir affronté le Chevalier noir. Devenu écuyer de Messire Gauvain, il tonne toutes sortes d'aventures qui jalonnent son apprentissage d'homme à la poursuite de ses deux objectifs : conquérir le cœur de la blonde Aleta et mériter sa place autour de la Table Ronde. Après avoir mené victorieusement un siège, il rétablit son père sur le trône et, ayant conquis "l'épée qui chante" - "l'épée merveilleuse sur le tranchant de laquelle gaiement le vent murmure" - il affronte enfin le chevalier noir en combat singulier, le démasque et triomphe, gagnant à la fois sa place parmi les chevaliers et l'amour d'Aleta.

Le scénario est ici réduit au seul schéma d'un passage où les divers épisodes constituent autant de mises à l'épreuve d'un adolescent à la conquête de son droit et de son identité.

Comme Robin des Bois, Val ne lutte pas pour son propre pouvoir, mais pour le restituer au **Père** (Figure ici dédoublée dans la "divinisation" du Roi Arthur) et afin de mériter la dame qu'il aime. Le duel final, comme celui - anthologique - qui oppose Errol Flynn à **Basil Rathbone** (Robin Hood à Sir Guy) a pour fonction cathartique d'éliminer l'"autre", la part maudite de l'individu pour permettre d'accéder enfin au statut de la **personne** ; il marque bien, de surcroît, le passage obligatoire par l'épreuve solitaire au-delà même du problème apparemment prioritaire du pouvoir et du trône.

Enfin, en 1954, *Prince Valiant* apparut comme une tentative réussie d'utilisation du nouvel espace de l'écran issu du Cinémascope. Au même titre que *Rivière sans retour* pour les conventions du western, *Prince Valiant* sut mettre à profit les conventions du "film médiéval", élargissant par d'amples travellings la forêt, balayant par des panoramiques horizontaux le décor du château aux salles immenses et aux remparts imposants, ménageant entre les divers personnages des distances peuplées de respiration.

À la même époque, dans la concurrence que se font les Majors pour la maîtrise des nouvelles techniques, le film "médiéval" apparaît au niveau du grand spectacle comme un genre particulièrement apte à permettre des recherches d'expression.

Toujours est-il qu'après diverses tentatives de cinéma en relief, en 3 D, en Natural Vision, et autres Super Cine Color, c'est au Cinémascope que va s'adapter la Warner avec King Richards and the Crusaders (Richard Cœur de Lion) de **David Butler**, 1954 ; d'après Le Talisman de **Walter Scott**.

Mais l'effort de production le plus remarquable demeure celui fourni dans les années 50 par la Métro-Goldwyn Mayer pour qui **Richard Thorpe** va diriger successivement Ivanhoé (1952) Knights of the Round Table (Les Chevaliers de la Table Ronde), premier Cinémascope MGM en 1953 et Quentin Durward 1955, tous trois interprétés par **Robert Taylor** qui va donc donner ainsi un même visage à Ivanhoé, Lancelot, et Quentin Durward, perpétuant la convention d'un chevalier à fine moustache proche en même temps de la figure de Robin des Bois, et assurant ainsi une sorte de filiation directe entre, tout à la fois, le héros populaire originel, Robin Hood (dont la première trace écrite semble être celle laissée par Percy dans son recueil Trésor des anciennes poésies anglaises, publié en 1765 et qui a fourni vraisemblablement à **Walter Scott** le modèle et l'idée pour Ivanhoé), et ses descendants romantiques plus ou moins conditionnés par la relecture des thèmes du cycle breton à travers la sensibilité du XIXe siècle anglo-saxon, avide de légendes héroïques, de landes et de -monts- balayés par les ouragans de l'histoire, de côtes rocheuses battues par la vague furieuse des mers inlassables, de nuages tourmentés-et de forêts bruissantes au souffle mystérieux de vents parfumés de bruyère et d'ajoncs...

La "trilogie de Thorpe" marque de plus un effort avoué de la production MGM pour renouer avec la Grande Bretagne une collaboration pratiquement interrompue par la guerre et manifester, au-delà du rapport commercial, un désir de "restituer" aux frères britanniques un peu de l'héritage culturel emprunté et artistiquement redéfini pour un nouveau partage. La publicité insista beaucoup sur cet aspect en soulignant soit les origines britanniques de certains comédiens, soit le rôle joué par les équipes techniques locales, soit enfin en rappelant la "dette" globale à sir **Walter Scott** (5).

Cette volonté évidente de manifester, par le biais de l'art et de la littérature, les liens qui unissent traditionnellement les deux mondes n'en est pas moins dominée par la représentation que se font les américains d'un univers romanesque où les sentiments jouent un rôle moindre que l'action proprement dite au nom des valeurs morales et civiques. D'où l'importance que prendra à nos yeux quelques années plus tard l'admirable film de **Richard Lester**, Robin and Marian (La Rose et la flèche), (1976), d'un humour dévastateur et d'une puissance démystificatrice salutaire avec ses personnages vieillies, séparés par la suite de leurs aventures, désabusés, et finalement condamnés à ne se rejoindre définitivement que dans la mort...

Mais ce n'est pas tout à fait ici notre propos ; même si le fonctionnement du film génial de **Lester** ne se comprend que dans sa relation souterraine avec des thèmes et une imagerie familiers auxquels un humour à la fois iconoclaste, irrévérencieux et tendre rend de toute manière hommage...

Derrière les réalisations prestigieuses, les superproductions et autres entreprises-phares, les années 50 sont également quantitativement fécondes en oeuvres perpétuant la vision hollywoodienne d'un Moyen-Age ferraillant, roucoulant, cavalcadant et bondissant dont un des plus beaux fleurons fut l'irrésistible réussite de **Jacques Tourneur** The Flame and the arrow (La flèche et le flambeau), 1950 ; où **Burt Lancaster** et **Nick Cravata** complices souriants, acrobates frénétiques, héros plein d'entrain et d'ironie, réalisaient, dans des décors proches de ceux du Robin des Bois de Curtiz , des exploits qu'ils n'allaient pas tarder à renouveler dans les cordages, les gréements et les garnisons espagnoles du Corsaire Rouge. La relation étroite entre les deux films est une excellente vérification de notre hypothèse selon laquelle l'espace fictionnel du Moyen-Age est, dans une certaine mesure, un cadre relativement interchangeable propre à mettre surtout en évidence l'action personnelle en la rehaussant d'une profusion spectaculaire totalement "irréaliste".

Dans cet ordre d'idées il faudrait encore citer The black Knight (Le Chevalier noir) de **Tay Garnett**, 1954, The warriors (L'Armure noire) de **Henry Levin**, 1955, avant d'en venir à cet insolite et significatif chef-d'oeuvre de **Bert Gordon**, que fut, en 1962, The magic sword (L'épée enchantée) où se retrouvent le fantastique et l'humour de quelques uns des meilleurs épisodes du Prince Valiant, de **Foster**, et une structure délibérément initiatique qui emprunte non sans pertinence ses sept épreuves à la meilleure tradition de l'ésotérisme symbolique.

Le jeune héros amoureux de la princesse Hélène enlevée et séquestrée par le méchant sorcier Lodac (interprété par un **Basil Rathbone** fortement connoté...) est, par ailleurs "couvé" par une vieille marraine, la magicienne Sybil qui le trouve encore trop tendre pour affronter la vie et lui garde, pour sa

majorité, un cheval rapide comme le vent, une armure qui rend invulnérable et la fameuse épée enchantée.

Mais le garçon, après avoir enfermé sa marraine dans un souterrain, prend les attributs de la chevalerie, et désormais doué de pouvoirs surnaturels, ressuscite 7 chevaliers qui vont l'accompagner dans sa quête. Sans extrapoler outre mesure, je crois me souvenir que ces sept chevaliers représentent sept nationalités différentes : Allemagne, Irlande, Espagne, France, etc... Mais c'est à vérifier et préciser...

En chemin vers Hélène, le héros va affronter l'épreuve de l'ogre (imago paternelle dévorante), du feu dans un cratère, de la femme vampire (imago maternelle dévorante), de la mort, avec les zombies verts: de l'eau dans les marécages, etc... avant de se retrouver prisonnier et impuissant dans un univers d'homuncules, de nains, d'hommes-oiseaux et monstres divers.

En effet la marraine magicienne ayant réussi à s'évader se trompe de formule et, croyant l'aider, lui ôte ses pouvoirs (castration maternelle) et le livre involontairement au sorcier Lodac (père séquestrateur).

De plus trahi, par son compagnon de route, notre jeune chevalier doit encore délivrer la dame convoitée jetée en pâture à un "dragon bicéphale et cracheur de feu". Par bonheur la marraine ayant repris ses esprits et retrouvé ses formules magiques intervient victorieusement, tue le sorcier et libère les deux jeunes amoureux ; tandis que les sept chevaliers ressuscitent à nouveau...

Quand on saura que le jeune chevalier s'appelle George (et que le film devait s'appeler primitivement *St George and the seven Curses*) on aura tous les éléments nécessaires à une exégèse qui permet de mesurer avec quelle habileté un très bon film commercial sait utiliser une sorte de syncrétisme mythologique où se retrouvent à la fois les archétypes d'un imaginaire collectif alimenté par des siècles de contes populaires, de légendes, de mythes, d'hagiographies simplifiées, de superstitions et de figures emblématiques remodelées pour la circonstance.

L'habileté de la mise en scène consiste alors à jouer sur ces éléments familiers pour provoquer l'émerveillement, la crédulité bon enfant, la sympathie même des spectateurs, ravis d'être à la fois surpris et en territoire connu.

Un film comme *L'Épée enchantée* illustre enfin une idée que se font les américains d'un Moyen-Age alibi, merveilleux, fantaisiste et intemporel dans lequel peuvent reprendre vie et retrouver forme les contes de fées, les cauchemars et les fantasmes d'un folklore désormais communs à diverses cultures par le fait de la mise en spectacle cinématographique. Un Moyen Age dont la familiarité anachronique contribue peut-être aussi à la mise en condition inconsciente et à l'unification des mentalités par la constitution d'un pseudo imaginaire collectif.

A l'opposé de films comme *L'Épée enchantée*, Hollywood a néanmoins permis aussi la production de films qui, utilisant la convention et l'imagerie traditionnelles, ont su déboucher, par la voie du chef d'œuvre, sur des visions qui, pour participer ouvertement d'un genre, n'en constituent pas moins d'audacieuses avancées sur les mentalités contemporaines. Je pense à *the warlord* (le seigneur de la guerre) de **Franklin J. Schaffner** 1965 et à *Walk with love and death* (promenade avec l'amour et la mort) de **John Huston**, 1986. Le point commun à ces deux films – (donc il est par ailleurs question dans ce même numéro) – est la vision qu'ils donnent de l'amour adulte et responsable. Le premier, sous une forme qui intègre admirablement les règles habituelles du film médiéval en les rapprochant de nous par de nombreuses scènes réalistes où le souci pictural de la composition plastique sait restituer une impression d'authenticité paysanne et exprimer les barrières de l'communicabilité féodale.

Le second qui, dès son générique se place sous le signe de la représentation en nous donnant à voir des tapisseries d'époque, prend prétexte d'une ballade à travers la guerre de cent ans pour, sur le schéma d'un voyage initiatique, inviter à une médiation sur la folie contemporaine des hommes en proie à la guerre. Là encore il semble que la part faite à un réalisme parfois insoutenable (comme dans la séquence de l'écartèlement) contribue à la proximité de l'œuvre, baignée d'un climat onirique situé parfois aux frontières du fantastique, comme dans les scènes avec les bateleurs et les putains ou avec les prédicants hystériques. Il n'en demeure pas moins que même ces films, en rupture pourtant évidente avec l'abondante production américaine, nous fascinent et nous séduisent aussi par la façon dont ils procèdent de toute une iconographie, d'une conception de l'espace et d'une forme de récit élaborées au fil des décennies par tout un système cohérent, magistral et maîtrisé du spectacle qui participe plus de l'art lyrique que de l'espace littéraire.

Comme dans l'Opéra, la vision et la représentation du passé y apparaissent plutôt comme une dynamique créatrice d'avenir : les valeurs et les actes imaginaires d'un moyen-âge hypothétique semblent conditionner et façonner des comportements présents et futurs. Comme si à la Cour du Roi Arthur telle qu'ils la recréent, les Yankees allaient chercher une légitimité aux Croisades de la doctrine Monroe...

M.O.

reproduction interdite

- (1) Voir les Cahiers de la Cinémathèque n°29.
- (2) Nous avons volontairement écarté de notre étude les nombreuses adaptations de Shakespeare qui n'ont pas peu contribué à fixer la représentation du Moyen-Age. Ce serait, en fait, l'objet d'une autre étude qui par bien des côtés recouperait celle-ci, Shakespeare ayant, lui aussi, joué pour le cinéma américain le rôle d'un prétexte et d'un alibi culturels.
- (3) Voir à ce propos la mise au point définitive faite par Francis Lacassin in Pour un 9eme art .La bande dessinée. Collect. 10-18..
- (4) Pierre Couperie, préface au volume 1 de Prince Valsant Ed.Serg .
- (5) The MGM Story par James Douglas Eames, 1976 (pp. 252, 258, 271).

Robin des Bois ou comment une geste s'installe dans l'enfance

François de la BRETÈQUE

Certains personnages s'usent et disparaissent. Des autres, dont on dit qu'ils sont immortels, l'image ni le statut ne sont immuables ; parfois cette évolution est brutale, avec des éclipses suivies de mutations ; parfois, elle suit une pente, irrégulière mais irréversible. Telle celle qui conduit Robin de Locksley, "outlaw" symbole de la révolte du petit peuple opprimé, à la figure du héros bondissant et cascasant des enfances scoutes.

Déchéance ou promotion ? On peut en discuter, en constatant que la décrépitude ou l'infantilisme sont le lieu où quelques films modernes ont repris un personnage un peu discrédité.

Ce "trajet" du personnage de Robin, je l'étudierai ici à travers seulement quelques exemples représentatifs, la masse des documents filmiques consacrés au héros de Sherwood étant si considérable qu'il faudrait une thèse entière pour en venir à bout de façon exhaustive. (1)

On trouve des Robin des Bois dès les origines du cinéma. Ce dernier héritait du personnage directement de la littérature populaire et enfantine du siècle dernier.

C'est à **Walter Scott**, et davantage à **Thomas L. Peacock**, bien moins connu en France, que l'on doit la popularité du héros dans les temps modernes (2). Mais on doit rappeler que sa présence dans la littérature anglo-saxonne remonte bien en deçà et n'a pratiquement pas connu d'éclipses : les romanciers du XIXe siècle ont trouvé le personnage dans une chronique de **W. Stukeley**, érudit du XVIIIe siècle (où Robin est un gentilhomme déchu) et, par-delà, à un poème du XIVe siècle. On le connaît d'autre part par des ballades populaires post-médiévales, recueillies à partir du XVIIe siècle. Il y est un personnage pacifique, débonnaire, inoffensif la plupart du temps. Mais d'autres poèmes, qu'on a oubliés aujourd'hui, le montraient aussi cruel, féroce avec ses ennemis. (3)

Dans la galerie des personnages que le romantisme a retenus du Moyen Age, Robin partage avec **Guillaume Tell** (et, d'une certaine façon, **Jeanne d'Arc**), la particularité d'être un homme inséré dans le peuple. Il est présenté comme yeoman (paysan libre) et l'on oublie le plus souvent son origine aristocratique, donnée primitive de la légende.

N'ayant pas d'implications mystiques ou religieuses, la Geste de Robin se prêtait à priori à une utilisation "Progressiste".

Le canevas qu'elle met en place est celui, exemplaire, de toutes les histoires de révolte et de fidélité : l'usurpateur - le peuple opprimé - le leader charismatique, resté fidèle au roi exilé qui demeure garant lointain de la justice, et dont on attend le retour messianique.

Il faut accorder toute son importance à l'aspect plébéien du personnage, assez unique dans le film (comme dans la B.D. ou le roman) médiéval.

Sa tenue légère en grosse toile et en feutre l'oppose aux habituels chevaliers lourdement cuirassés ; la flèche, arme aérienne par excellence, devient une arme "noble" (faut-il rappeler le mépris dans lequel cette arme a été longtemps tenue ? Peut-être tient-on là un thème historique spécifiquement anglais : cf. la bataille d'Azincourt...), mais la flèche, au cinéma, c'est bien aussi celle de l'Indien du western, qui se trouve cette fois du bon côté.

Enfin, le héros démuné d'armes lourdes incarne pour tout spectateur le David auquel on s'identifie face à tous les Goliaths de l'Histoire.

I - L'ETAT CLASSIQUE DU MYTHE : LES AVENTURES DE ROBIN DES BOIS (Michael Curtiz et William Keighley, 1938)

Malgré le prestige et l'immense succès du film d'**Allan Dwan** (1922), où le hors-la-loi au grand coeur était incarné par **Douglas Fairbanks**, la renommée et un succès jamais démenti (cf. ses sorties périodiques, la dernière en date à Paris en 1977), ont consacré le film de **Curtiz** et **Keighley** comme la "forme canonique" de la légende, que tout petit Européen se doit d'avoir assimilée ; et **Errol**

Flynn a presque réussi à éclipser son illustre prédécesseur et à donner à Robin de Locksley ses propres traits comme définitifs.

Coup d'essai pour la **Warner**, dont c'était, on le sait, le premier film en Technicolor, et coup de maître. Ces aspects sont connus des historiens du cinéma. Je me contenterai de faire remarquer qu'une fois de plus se vérifiait une loi implicite, qui fait que le film "médiéval" est le terrain d'expérimentation idéal de nouveaux moyens d'expression.

La réussite technique s'accompagne d'une totale réussite narrative. Le scénario entremêle habilement scènes d'action (la bagarre initiale pendant le festin, le concours de tir à l'arc, l'enlèvement de Robin de l'échafaud, le duel final), scènes sentimentales, et intermèdes humoristiques, mélange qui est la marque du cinéma hollywoodien, par-delà toutes les différences de genre (et qui donne, à distance, cette impression d'"aplatissement" à cette production).

La Geste est résumée en quelques scènes simples. Le film commence en pleine action, est centré autour de deux péripéties : l'arrestation inique de Robin pendant le concours de tir, et le retour du roi Richard. Il s'achève avec la mort de Sir Guy, le banissement du prince Jean, le rétablissement de Richard et l'adoubement et le mariage de Robin.

L'équilibre est parfait. Le film se referme même visuellement : les grandes portes se ferment, puis le générique défile comme les pages d'un in-folio qu'on referme (procédé souvent imité par la suite).

Le creuset des nations

La séquence d'ouverture présente des images d'un pays ruiné par la guerre civile et met en place une série d'oppositions sur lesquelles va se construire le discours idéologique explicite du film Saxons/Normands ; loyaux/traîtres ; riches/pauvres ; château/forêt.

La "question nationale" est un élément assez constant des légendes anglaises (que l'on pense à Arthur et à l'opposition Bretons/Saxons), telles du moins qu'elles ont été lues au XIX^e siècle, le siècle des nationalismes.

Ainsi comprise, l'épopée de Robin Hood et de sa bande peut être interprétée comme incarnant la résistance saxonne à la conquête normande (qui a lieu, tout de même, historiquement, cent ans avant le règne de Richard Coeur de Lion...) (et à condition d'oublier que ce Richard est lui-même Normand!)

Le film de **Curtiz** suit un temps cette piste, mais l'abandonne vite. Film américain, il n'a que faire de références à des querelles de nationalités d'une histoire qui n'est pas celle de son public.

Bien sûr, j'imagine qu'une transposition est possible à des conflits modernes, dans l'esprit du public. Mais lesquels ?...

Si l'on veut éviter les transpositions hasardeuses et s'en tenir à ce qui est dénoté dans le film, on notera que le héros (Robin) adopte, sur la question des nationalités, une position œcuménique et tolérante :

"Normands ou Saxons, quelle importance : c'est l'injustice, non les Normands, que je hais", déclare-t-il à Marianne, et plus loin : "Vous êtes Normande... mais je ne vous le reproche pas".

Au pays du "melting pot" et au temps de Roosevelt, l'optimisme est de mise. La tolérance est à l'ordre du jour, entre les diverses composantes qui devront former la Nation américaine, comme jadis fut forgée l'anglaise. En filigrane, voilà le thème de tant de films américains "progressistes"... Le mariage final de Robin, saxon et paysan, avec Marianne, normande et aristocrate, exprime ce rêve de réconciliation.

Le bandit romantique

Justement la Warner est réputée, on le sait, pour avoir traditionnellement des préoccupations progressistes.

Son Robin sera incarné par un **Errol Flynn** aurolé de son retour d'Espagne (où il était allé se battre du côté des Républicains), champion sympathique de la lutte contre les oppressions.

C'est un fait d'autre part que Robin Hood avait tout pour devenir un héros révolutionnaire, un parfait modèle de "héros positif"... Comment se fait-il qu'il n'ait pas fait carrière dans le cinéma soviétique (à ma connaissance du moins ?) La Bande Dessinée devait, plus tard, orienter le personnage en ce sens, lorsque **Nortier** dessinera, à partir de 1965, pour "Pif gadget", les aventures du héros de **Sherwood**, bande dans laquelle Robin a précisément les traits d'**Errol Flynn**. Robin des bois devait connaître une fortune remarquable dans le 9^e art ; pour ce qui nous intéresse, on remarque l'influence directe du film de Curtiz sur les bandes françaises et américaines, où il apparaît. Mais cela nous entraînerait trop loin. (4)

Pour en revenir au cinéma américain, Robin y est plus proche de Jessie James ou de John Wesley Harding (qui, lui aussi, prenait aux riches pour donner aux pauvres, si l'on en croit Bob Dylan, que d'un héros positif à la soviétique.

Du coup, il se retrouve du côté de ces figures archétypales, comme Zorro, Mandrin, Cartouche... "chargées de tout le potentiel de sympathie que suscite, auprès du peuple, condamné à obéir, l'aspiration révolutionnaire à s'affranchir de toutes les normes". (5)

On voit Robin réunir, autour du "chêne des pendus", le petit peuple, les faibles, les exploités ; le serment qu'il fait prêter à ses compagnons comporte deux clauses: prendre aux riches pour donner aux pauvres, défendre l'Angleterre et rester fidèle à Richard.

Diverses séquences visent à faire jubiler le public en montrant ce héros des petits humiliant les Grands ; je retiendrai notamment l'opposition habilement conçue de deux séquences : celle du début, où l'homme des bois trouble la belle ordonnance d'un banquet au château de Nottingham (**Errol Flynn** y refait un peu le coup de la fameuse scène de bagarre des Conquérants, du même **Curtis**) ; et celle où un cortège de Nobles est intercepté par les bandits et conduit à leur camp : on y festoie à la bonne franquette ; les aristocrates sont invités à se mêler à la fête, on leur vante les vertus du Peuple, on leur offre même des haillons en échange de leurs trésors... Lady Marianne, jusque là un peu pincée, commence à se laisser prendre au charme pagailleux du bon peuple.

Il faut bien voir que les motivations du bandit dans ce type de gestes symboliques sont moins collectives qu'individuelles.

"Cette figure du désordre, au même titre que la sorcière ou le bouffon, est porteuse de virtualités qu'exploitera une littérature romantique au sens large, c'est-à-dire baroque, ennemie des contraintes, individualiste" (3).

De ce point de vue, le héros de **Curtis** est la quintessence du romantisme.

Autant que le sentiment de l'injustice, c'est le code de l'honneur, de la fidélité, qui sous-tend les actes de Robin.

Le héros, sans cesser pour autant d'être le porte-parole d'un groupe, prend la dimension mythique du justicier invisible. Tel un autre Zorro, un autre Ellis Duckworth ("Jean-Punitout", le héros de La Flèche noire de **Stevenson**), Robin, comme doué d'ubiquité, intervient chaque fois que se commet un acte inique : la flèche sera sa signature. Un montage très rapide de plans successifs, au début du film, le montre mettant ainsi fin à des supplices : le héros est littéralement invisible, puisque hors-champ. Les exploits de Robin relèvent de la "B.A" scout et de la performance sportive.

Un héros de l'enfance, ou un héros enfant ?

Il faudrait pouvoir connaître quel est le public visé par ce type de productions. De nos jours, cela nous paraît ne faire guère de doute : le film, pensons nous, est fait pour un public enfantin, - de là, ses reprises au moment de Noël, au cinéma ou à la télévision.

Est-on sûr qu'il en était ainsi en 1938 ? En l'absence d'une analyse approfondie de l' "étude de marché" de l'époque, rien ne permet de l'affirmer.

Au fond, peut-être ce film, à l'image de tant d'œuvres littéraires du passé, a-t-il progressivement glissé vers le public enfantin. Et ce glissement, il semblerait que ce soit le public européen, puis le cinéma européen quand il reprit le sujet de Robin des Bois, qui en soit responsable.

Ce "rabattement" de la Geste de Robin sur le domaine de l'enfance cache sans doute un désir occulte de conjurer ses virtualités révolutionnaires.

Toutefois, faisant preuve d'une coupable indulgence, je l'envisage aussi comme une évolution douce, naturelle. La descente au répertoire enfantin n'est pas forcément une déchéance ; elle peut signifier l'adéquation progressivement de plus en plus parfaite à un archétype. Après tout, Ulysse (et Guillaume le Conquérant plus récemment) a subi à la télévision le même sort... Et, dans ce numéro, **Michel Zink** nous rappelle opportunément que le Moyen âge est aussi le territoire de l'imaginaire enfantin.

La Geste de Robin apparaît à un regard un peu attentif comme un véritable "roman familial". C'est, si l'on veut bien me suivre, l'histoire d'un enfant (Robin), qui attend avec entêtement le retour de son vrai père (Richard...), à la disparition duquel il refuse de croire, et se dresse contre l'usurpateur, le mauvais père (sir Guy, le Prince Jean : la figure étant ici dédoublée), par qui tout le mal arrive... Ajoutons que les deux "pères" sont ici frères ennemis : le "nœud de vipère" est bouclé ! Sans tomber

dans la psychanalyse de bazar, on verra avec intérêt que Robin, enfin récompensé de sa fidélité, a mérité ainsi la main de sa "Dame", que l'usurpateur tenait sous sa coupe (et qui fait office de reine, dans cette histoire où il n'y en a pas explicitement).

Voilà peut-être l'un des ressorts secrets de l'identification, si rapide et si parfaite, entre ce héros et le public enfantin.

Une fois de plus, une oeuvre "grand public" nous offre un parfait modèle de trajet initiatique. Il n'y manque même pas la mort symbolique, avec l'épreuve de la corde.

L'air et la terre

Robin, on en conviendra, a un côté nettement immature, malgré sa moustache et ses virils pectoraux. C'est trop évident sexuellement ; cela apparaît aussi à d'autres traits d'un personnage dont on peut dire qu'il n'a pas "les pieds sur terre".

Robin se déplace dans un espace onirique. Il est comme Tarzan ou Superman, de la race des héros aériens. Il porte toutes les rêveries d'envol, dont on nous apprend qu'elles sont particulièrement fréquentes au moment de la puberté.

C'est une tradition dans la mise en scène du personnage, depuis **Douglas Fairbanks**. Malgré son lien à la Terre d'Angleterre, Robin a peu à faire avec le sol. Il vit dans les arbres. La flèche, son arme, est une parfaite métonymie du personnage. Tous les acteurs qui incarneront des personnages "Robinesques" (pardonnez ce néologisme) seront des acrobates, **Fairbanks**, **Flynn**, **Lancaster** (voir ci-dessous).

Au contraire, quand **Richard Lester** inversera le mythe (La Rose et la Flèche), il choisira **Sean Connery** pour son côté massif, chtonien. La couleur verte est inséparable du personnage de Robin. Qu'on n'oublie pas le superbe technicolor de **Natalie Kalmus** pour le film de **Curtiz**, et le jeu emblématique des couleurs qu'elle en tire. Ce vert est la couleur imposée pour Robin Hood, "l'homme des bois". Elle l'oppose efficacement au prince noir, à la Dame blanche, et au sherrif rouge sang.

L'âge de la bande

Autour de Robin, gris et marron, les compagnons de la Bande. Autre intérêt, et non des moindres, de la légende, présenter le héros inséré dans un groupe.

Le mot même de 'bandit' laisse présager, "dans les déterminations du personnage, l'appartenance à une organisation parallèle, à une autre société avec ses lois propres" (je raisonne en francophone ; mais le terme "outlaw" n'a-t-il pas les mêmes virtualités ?)

Pas de Robin sans Frère Tuck, PetitJean, Willy Scarlett, etc... : une des caractéristiques essentielles du héros est sa parfaite intégration à son clan.

Les scènes les plus jubilatoires du film sont celles où se scelle, dans la chaleur des feux du camp et les ripailles joviales, l'intimité du compagnonage, où passe quelque chose de l'idéal de **Baden Powell**.

Il se trouve ainsi en harmonie parfaite avec le public de l'âge où l'on se socialise : l'âge des "louveteaux", de la Guerre des Boutons, du Club des Cinq, du Petit Nicolas... l'âge auquel tout tourne autour des copains et de la Bande.

...Et le public adulte ? Oserai-je une banalité ? Il va chercher dans ce film, l'atmosphère ludique de ces regroupements sans conflits, et la complicité dans les provocations collectives à l'égard de l'ordre établi (celui des Adultes...) ; jusqu'à ce que soit restauré un Pouvoir juste.

Ecrivant cela, j'ai bien en tête qu'il s'agit d'un film sorti des studios de l'Amérique de 1938. Ce qui vient d'être dit s'y réfère aussi. Je ne reprendrai pas la démonstration d'Olivier Eyquem sur l'affleurement de certaines utopies collectivistes de l'époque rooseveltienne dans ce film. C'est ainsi que "l'archétype" peut s'actualiser en un moment donné de l'Histoire.

En tout cas, si Robin des Bois a si bien "collé" à l'Amérique de la fin de la Crise et de l'immédiate avant-guerre, il faudra attendre les années 50 pour le voir revenir aux Etats-Unis ; chose curieuse, le "retour" de Robin se fera sous une forme masquée, indirecte.

RESURGENCES ET DEGUISEMENTS 1950-1975

- 1) La Flèche et le Flambeau (The Flame and the arrow)
(**Jacques Tourneur**, 1950).

Par nature, Robin est un personnage déguisé, Robin de Locksley est un noble qui prend le costume de l'outlaw. Il prend un masque dans divers épisodes de ses aventures. Cet élément, qui fait partie de l'essence du personnage était-il trop marqué par la création d'**Errol Flynn** ?

Le film entrepris en 1950 par **Jacques Tourneur** laisse l'Angleterre, et nous transporte dans l'Italie du XIIe siècle.

Dardo, dont la femme a été enlevée par Ulrich, le maître honni de la Lombardie, soulève le peuple contre le joug autrichien. Péripiétie : Rudi, le fils de Darde, est enlevé. Une marquise, Anne, passera heureusement dans le camp des Résistants. Malgré la trahison d'un noble, passé lui aussi de leur côté, ceux-ci finiront par prendre d'assaut le château, grâce à une ruse (évident mélange de Guillaume Tell et de Robin des Bois.)

Sur un canevas identique, Dardo remplaçant Robin, Ulrich, sir Guy, et Anne, Marianne, harmonisant les mêmes thèmes (l'exécution manquée, la bande, le duel final éliminant le méchant), ce film accentue les deux points "idéologiques" de la légende :

-Le thème national : Saxons et Normands sont remplacés par Lombards et Autrichiens ; mais dans ce film, la lutte du bandit prend véritablement le sens d'une lutte de libération nationale, - inconcevable au XIIe siècle, est-il besoin de le souligner, mais écho très évident des Résistances à l'Occupation allemande. Rétrospectivement, Robin, devient bien le prototype d'un maquisard.

Une figure symbolique appuie cette lecture politique : l'histoire de Francisca ("la Française"?..), la femme de Dardo, qui l'a trahi pour aller avec Ulrich, lequel se consolera avec une autre (Anne) : hésitation des pays européens occupés entre la Collaboration et la Résistance.

- L'aspect social : bien plus complexe que le film de **Curtis**, ce film est traversé par une sorte de lutte de classes : les paysans sont constamment présents, leur attitude est partagée à l'égard des "révoltés", qui attirent sur eux les représailles, mais aux côtés desquels ils finissent par se ranger. Comme dans Les Aventures de Robin des Bois, on trouve des transfuges de la classe aristocratique dans la bande des outlaws, mais ils sont ambigus, l'un d'entre eux, le marquis, finit par trahir, et il faut l'éliminer.

Seul un jugement superficiel peut laisser croire que ce film est un pur divertissement, "transparent" Comme quoi la Warner n'a pas le monopole des thèmes sociaux (rappelons qu'il s'agit en l'espèce d'un film de la Metro Golwin Mayer). Sans doute, cette orientation est-elle la marque du scénariste, **Valdo Salt**, connu pour avoir été plus tard victime des persécutions maccarthystes. Mais il faut croire que l'idéalisme et les bons sentiments des années 30 n'étaient plus possibles en ces temps de guerre froide.

Comme modulation sur le thème de Robin, ce film est intéressant par bien d'autres aspects, dont je retiendrai trois :

- la présence de la Bande : d'abord "Piccolo", l'alter-égo de Dardo-Lancaster (Nick Cravat), qu'on retrouvera dans le même rôle, peu après, dans Le Corsaire Rouge ; un troubadour, un vieux paysan, d'autres personnages pittoresques, dont un qui écrit avec les pieds... Ce thème autorise une certaine fantaisie débridée.

On doit faire mention de la très curieuse scène qui présente le repaire de cette bande : les hors-la-loi se sont installés au milieu de ruines romaines désaffectées : le cimetière des anciens dieux... Idée géniale, soulignée par la réplique d'un compare : "Les anciens dieux sont devenus des hors-la-loi ; nous, hors-la-loi, vivons comme des dieux !"

On soulignera enfin la présence d'un enfant (le fils de Dardo) parmi les personnages principaux du film. Comme Tarzan, Robin devient papa... mais j'y vois surtout la confirmation de la conscience obscure qu'ont les auteurs du film du statut "enfantin" de leur héros.

2) Ivanhoé (1952) de **Richard Thorpe**

Robert de Locksley apparaît en personne, dans le roman de **Walter Scott**, à plusieurs reprises : on y trouve en particulier la scène célèbre du concours à l'arc, où Robin fend en deux la flèche de son adversaire au centre de la cible. Il aide aussi, avec sa bande, à l'assaut du château de Torquilstone.

Richard Thorpe a utilisé ces références, comme pour souligner que son histoire appartenait au même genre de Geste et relevait de la même thématique : Celle du justicier en lutte contre l'usurpateur.

Mon propos n'est pas ici d'analyser le film de Richard Thorpe, un "must" du film de Chevalerie. J'attirerai l'attention sur le décentrage du héros Robin est remplacé, au centre de l'action, par Ivanhoé, l'homme "du peuple" ("yeoman") est remplacé par un chevalier.

Il semble que l'aspect charismatique du leader de la révolte, déjà présent dans les deux films analysés précédemment, ait eu besoin d'être renforcé par le caractère sacré que confère l'ordre de Chevalerie. Chevaleresque, tel apparaît constamment le héros, contrastant à coup sûr avec les mœurs de la guerre dont on vient de sortir...

D'ailleurs, dans le film (qui suit ici le livre, mais en l'accentuant), il se fait explicitement le défenseur de deux minorités opprimées : les Saxons, dont il porte les couleurs au tournoi d'Ashby ; et surtout les Juifs. Ivanhoé prend la défense de la belle Rebecca, qui finira cependant par s'effacer devant Lady Rowena. Mais le film montre clairement les pogroms et les persécutions antisémites et il n'y a pas d'équivoque sur la condamnation qu'il porte.

3) **Walt Disney ou l'aboutissement du déguisement**

Robin des Bois, film d'animation, **Wolfgang Reithermann** (1973) pour Walt Disney Productions

Robin des Bois était un vieux projet chez **Walt Disney**. Dès 1933/35, dans une bande de la série "Mickey explore le temps", un épisode transportait la souris disneyenne au temps de Robin des Bois.

Plus près de nous, en 1952, à l'époque où les studios de Burbank se lancèrent dans la production éclectique de films non d'animation, en particulier de films d'aventures, ils fabriquèrent un Story of Robin Hood and his merrie won (Robin des Bois et ses joyeux compagnons, 84 mm).

Mais c'est seulement en 1973, après la mort du maître, que les usines Disney, sous la supervision habituelle de **Wolfgang Reithermann**, feront aboutir le projet d'un long métrage d'animation.

Caractéristique la plus notable de cette adaptation : les héros de la Geste sont transformés en animaux (à l'inverse de ce que **Disney** a fait pour Merlin l'Enchanteur ou pour Le Livre de la jungle).

On méditera sur cette métamorphose... Qui permet à **Disney**, d'abord, de faire le Roman du Renart auquel, curieusement, il ne s'est pas encore attaqué : la distribution des rôles d'animaux obéit aux conventions attendues : Robin est un renard, armé de l'arc et du feutre traditionnel ; Petit Jean, un ours ; le sherrif, un loup énorme, au costume vaguement XVI^e siècle ; le prince Jean, un lion rachitique, le roi Richard, un lion majestueux ; lady Marianne, une jolie renarde, et sa duègne, une poule (curieux assemblage ?) ; les policiers et les soldats, des éléphants, crocodiles, rhinocéros, vautours, tandis que les gens du peuple sont des lapins, tortues, souris, chiens, deux héros ont été rajoutés : un coq, qui sert de récitant et porte le nom d'Adam de la Halle ; un petit lapin, Bobby, qui sert d'intermédiaire entre Robin et Marianne.

Cette transposition de la Geste dans le monde de la fable animale aurait pu être intéressante, si elle avait été utilisée dans le sens d'une volonté parodique (comme dans le cas, justement de l'illustre précédent du Roman de Renaît, qui peut se lire largement, on le sait, comme une parodie des genres nobles comme l'épopée ou le roman courtois).

Mais le Robin de **Disney** ne ressemble pas à celui de **Curtis**. Son renard n'a pas les traits d'**Errol Flynn**... évidemment ! Mais ce n'est pas tout et la référence s'en tient au niveau de l'anecdote.

Certes, les principaux épisodes de la légende sont respectés, le public peut les reconnaître : le pillage des villages, le tournoi, le concours du tir à l'arc, piège pour capturer Robin, le retour de Richard, le mariage de Robin et Marianne. Mais on pense trop à la "cible" enfantine (telle du moins qu'on l'imagine dans les bureaux) : les détails sont édulcorés ou enjolivés. Par exemple, l'enjeu du tournoi est que le vainqueur aura le droit d'embrasser Marianne, et c'est pourquoi Robin tombe dans le panneau. La figuration de la mort est soigneusement évitée, comme dans la B.D. pour enfants... Et c'est là, sans doute, que l'idée de départ est perdue.

Elle repose pourtant sur une intuition intéressante : la référence au totémisme - un des fondements de la vie scout (recoupement éclairant chez le futur réalisateur du Livre de la Jungle) - qui joue le rôle important que l'on sait dans la fin de l'enfance, met en valeur la trame initiatique de la légende de Robin.

Mais ce déguisement de la légende n'aboutit pas.

Il est difficile de dire pourquoi les longs-métrages d'animation de l'usine Disney, du moins, ceux de la période récente - n'atteignent pas l'épaisseur d'un vrai conte pour enfants. Cela tient, sans doute, à un manque de prise au sérieux du caractère angoissant des situations, ou du caractère exaltant des héros. Tout ici est rabattu sur le joli, le féérique. Le rabattement des personnages sur le monde animal est simplement le signe qu'on ne les prend plus au sérieux, qu'ils sont tout juste bons à fournir des sujets de "fables" ou de "contes de fées".

III. LA SORTIE DE L'INFANTILE, OU DE L'INSTALLATION DANS LE VÉRITABLE ESPRIT D'ENFANCE.

1) La Rose et la Flèche (Robin and Marian), **Richard Lester**, 1976.

Il faut parfois oser faire mourir un héros. Mais on sait bien que, si le héros est mortel, le mythe, lui, ne meurt pas.

C'est ce qu'a osé et réussi **Richard Lester**, dans son si beau, si nostalgique film (dont le titre français, pour une fois, nous semble supérieur à l'original).

L'entreprise est rare au cinéma. Je ne vois d'analogues que les grands westerns crépusculaires, tels *Le dernier des géants* ou *Coups de feu dans la Sierra*. Mais, s'agissant du vieillissement et du "démontage" de héros mythiques, l'équivalent me paraît se trouver dans la littérature, du côté de *Naissance de l'Odyssée*, de *l'Enchanteur Pourrissant* (qui, soit dit en passant, à quelque chose du *Merlin de Boorman*), ou de *Vingt Ans après*, de **Dumas**...

Lester s'emploie à achever le mythe en évitant de le détruire.

Au début, on se croit engagé dans les voies de la dérision un vieillard borgne refuse de rendre un château assiégé complètement délabré, deux chevaliers heurtent leurs casques qui produisent un bruit de boîte de conserve, le trésor du dit château s'avère n'être qu'un gros caillou... On n'est pas très loin de **Monthy Python**.

Les diverses "scènes à faire" du film de **Curtiz** se retrouvent toutes ici, inversées. N'insistons pas, c'est très visible.

En fait, ce ne sont pas des héros dérisoires que nous montre le film de **Lester**, mais des héros vieillis, fatigués. Son Robin a pris 20 ans de plus, des rhumatismes, des cheveux blancs ; il accompagne un roi Richard devenu fasciste à force de gâtisme et de débauche : il meurt d'ivresse après avoir fait enfermer Robin, qui avait dû se résigner, après si longtemps, à cesser de lui obéir.

La forêt de Sherwood est envahie par les broussailles, Robin et Petit Jean ont peine à reconnaître leur chêne et leurs anciens camarades, Frère Tuck, Willie Scarlett. Marianne, elle, s'est retirée au couvent, où s'est doucement éteinte la flamme du désir (les personnages cessent d'être asexués).

Ce vieillissement des personnages est appuyé par un magnifique vieillissement des acteurs : **Sean Connery**, **Audrey Hepburn**, splendides, jouent chacun en décalage par rapport à leur mythologie personnelle. **Nicol Williamson**, dans le rôle de Petit Jean, préfigure le Merlin fatigué qu'il sera dans *Excalibur*.

Cette méditation sur le vieillissement d'acteurs populaires, ayant incarné en leur temps l'éclat de la force et de la beauté, semble comme une constante du cinéma américain des années 70 : Hollywood médite sur son propre vieillissement...

Relisant *Vingt ans après*, **Gabriel Matzneff** écrivait :

"Il faut se méfier des gens qui n'aiment pas leur passé, qui affectent de l'oublier, de le nier : ce sont toujours des âmes basses, des cœurs médiocres. Il y a dans l'oubli une impiété horrible, et prétendre "tourner la page" est une obscène naïveté. La noblesse, c'est la fidélité... C'est une mauvaise et bien vaine action que de renier durant le jour les spectres qui, de toute manière, nous visitent la nuit".

Le film de **Lester**, film d'adulte, sait conserver la tendresse nécessaire à l'égard des rêves de l'enfance.

Certes, d'un côté, Robin et ses compagnons sont de ceux qui n'ont pas su sortir de leur enfance - dans la mesure où ce mot signifie immaturité, infantilisme.

Il est absurde, à 50 ans, de vouloir continuer à faire le jeune homme... s'essayant à dormir à la belle étoile, Robin n'attrape que des rhumatismes...

De même, il est vain, de vouloir appliquer, vingt ans après, les règles d'une chevalerie aujourd'hui disparue. Le monde où reviennent nos personnages ne connaît que la "Realpolitik".

Voir le "jugement de Dieu" final, qui devait décider de l'issue de la guerre après la mort du sherrif, contre leur serment, ses partisans attaquent la forêt de Sherwood.

A en croire les déclarations de **Lester**, il voit dans son Robin un personnage dépassé, un peu réactionnaire. (7)

Le ton apparemment sévère de ce jugement ne doit pas tromper. Le regard du cinéaste se charge d'indulgence et d'attendrissement sur les erreurs passées.

Mais au fait, que s'est-il passé pendant le "trou" de 20 ans qui sépare le Robin bondissant du mythe classique de ce Robin vieilli, déchu ? Les personnages; nous dit-on, se sont attardés à la croisade... (cette croisade qui apparaît si souvent en "creux" dans le destin des héros médiévaux au cinéma : cf. Le Septième Sceau) ?

1955-1975 : ne seraient-ce pas les décennies aux cours desquelles l'Europe occidentale ou l'Occident dans son entier, ou en particulier l'Empire Britannique, puisque Lester est anglais - ne s'est pas vu vieillir ?

Il faut faire un sort au côté poussiéreux, décrépît, du décor de ce film. C'est que, à l'encontre de la solution esthétique choisie par **Boorman**, **Lester** a opté, dans la représentation du Moyen âge, pour la voie d'un certain réalisme.

Un village minuscule, pouilleux, se serre dans ses remparts au pied d'un château, un monastère tout en bois entoure un unique donjon de pierre ; les chevaliers sont couverts d'armures précaires, en cuir bouilli, lacées, qui les protègent imparfaitement, ou d'autres rouillées, qui produisent le son d'une boîte de conserve quand on ferme le heaume : l'effet obtenu ici n'est pas loin de la stylisation réaliste à la **Bresson**.

Lester parvient à construire un Moyen âge vraisemblable, sans pour autant tomber dans les travers de la "reconstitution" naturaliste.

La dernière bande

Robin a réussi à retrouver et à réunir ses anciens compagnons. Mais ce n'est que pour les livrer au massacre, lors du dernier combat dans la forêt de Sherwood, qui s'avère vain et inutile.

Cette hécatombe, très insécurisante au regard de la psychologie du public, signifie qu'au bout du compte, l'adulte se retrouve toujours seul.

Il reste une position de repli : le couple. Après sa défaite, Robin est conduit au couvent où reste Marianne (elle aussi abandonnée par ses compagnes). La dernière entrevue poignante des vieux amants aura lieu dans une cellule, dépouillée de tout, comme, dans le cycle traditionnel de la Table Ronde, la dernière rencontre de Lancelot et Guenièvre (que **Boorman** a transposée).

Le film de **Lester** retrouve ainsi, discrètement, le chemin des plus authentiques légendes.

Dans la même séquence, Marianne fait boire à Robin une potion contenue dans une coupe qu'on a vue sur le générique. En fait, elle contient un poison, qu'elle aussi boira. La présence emblématique de la coupe renvoie cette fois du côté de Tristan et Yseult : coupe suffisante pour des amants vieillissants, qui n'ont pas eu besoin de philtre pour s'aimer : "même peu, même mal" (comme dirait **Brel**) : boire à la même coupe, mélanger leurs lèvres dans le breuvage, leur permet ici un passage en douceur vers la mort, ou vers l'éternité.

LA COUPE ET LA FLECHE

Le film s'ouvre sur un montage de trois plans :

- des pommes à côté d'une coupe.
- les mêmes, flétries.
- la tête d'un oiseau de proie.

Les deux premiers plans se retrouvent à la fin du film.

Après le double suicide, avant de mourir, Robin déclare à Petit Jean, accouru : "Tu m'enterreras où cette flèche tombera". Il tire de son arc, la flèche file vers le ciel... et l'on revoit les deux premiers plans du film.

Ces images autorisent une lecture spiritualiste (l'envol de l'âme ?...) aussi bien que matérialiste (la vanité du mythe qui se perd dans les nuages...) Nous y verrons, nous, dans le système de la Geste de Robin, l'illustration de cette dialectique entre la Terre et le Ciel qui forme le substrat de la légende, et le principe d'un regard qui se porte vers le Mythe sans perdre de vue la glèbe de l'Histoire : odeur de feuilles mortes, de pomme flétrie et de vent.

2) "Bandits, bandits" ("Time Bandits"), Terry Gilliam, G.B. 1981.

Le regard d'un homme mûr sur les mythes de l'Enfance, ainsi pourrait-on définir La Rose et la Flèche.

La solution adoptée par **Terry Gilliam** est exactement inverse : tout le mouvement du film projette le monde adulte sous le regard d'un enfant.

Un jeune garçon va s'endormir dans sa chambre de petit américain moyen, quand surgissent six nains, qui voyagent par le moyen de "trous du temps" indiqués sur une carte qu'ils ont dérobée au Créateur (celui-ci ayant mal achevé son oeuvre...) : ainsi, ils opèrent à travers le Temps les fructueuses opérations de commando que d'autres font dans l'espace...

Le mécanisme du film consiste à projeter l'enfant et les six nains en face de figures d'adultes, soit des figures historiques telles que l'imagerie habituelle les représente (Napoléon), soit des figures issues de contes ou de mythes (Agamemnon, un ogre, un géant).

Dans ce schéma prend place un épisode de Robin des Bois : entre Napoléon et Agamemnon (transition entre l'historique et le mythique, en somme).

Nos pick-pockets extra-temporels tombent par hasard sur une voiture qui emmène une dame anglaise (**Shelley Duval**, réjouissante) et son fiancé précisément au moment où elle est attaquée et dévalisée par la bande de Robin des Bois.

Les nains et le gamin sont capturés et conduits devant le seigneur de Sherwood (joué par **John Cleese**, un des **Monthy Python**) : un Robin des Bois élégant et maniéré, un peu "folle", tranchant sur les sombres brutes qui l'entourent : deux de ses comparses, jouant au bras-de-fer en arrière-plan, s'arrachent l'avant-bras!

Le butin des nains est confisqué et on assiste à sa distribution aux pauvres, puisque, c'est connu, Robin prend aux riches pour donner aux pauvres. Mais une fois reçu son cadeau... chacun d'entre eux est gratifié d'un solide coup de poing qui l'envoie "ad patres" !

Tel est le secret de Robin des Bois, que nous cachait un des nombreux "trous" de l'Histoire...

Le Robin de cet épisode a cessé d'être le héros dans lequel pouvait se projeter le spectateur-enfant (tel le jeune Kevin, au début de cette histoire). Il devient une image repoussoir de l'adulte, hableur et lâche.

On se réjouit, quand même, avec le héros, de voir Robin échapper à l'éternel moralisme qui le poursuivait.

Et l'on doit prendre garde à la symétrie établie (discrètement) entre la bande de Robin et la bande des six nains et du garçon.

Celle-ci constitue, une fois encore, une fratrie. Mais elle est comme un négatif de la bande traditionnelle de Robin. Une analyse un peu fine fait même apparaître, dans la bande des nains, la résurgence des mêmes types : le gourmand, le paresseux, le hâbleur, le peureux... Tout le monde y reconnaîtra, d'autre part, l'archétype des nains de Blanche Neige, version **Disney** (encore lui)?

Pied de nez à la tradition, à la morale. La bande des nains, en rupture de divinité, fait preuve d'un réjouissant amoralisme. Comme les Pieds Nickelés, ils volent, mais pas pour donner aux pauvres, eux.

Les nains sont six, ce qui fait sept avec le garçon. Sept comme les jours de la semaine, comme les planètes et les métaux... et comme les nains de Blanche Neige (version **Grimm**) ; le folkloriste nous dit que ce chiffre les associe traditionnellement au travail monotone (voir justement Blanche Neige). On voit comment le symbolisme a été ici inversé.

Selon **Bruno Bettelheim**, les nains des contes représentent à la fois la croissance avortée, l'immaturation sexuelle, l'existence pré-oedipienne, et des associations phalliques. On les associe généralement à l'enfance prépubertaire. Leur intrusion; dans les contes, marque une régression à la période de latence, au sortir de laquelle le réveil du héros marque l'accession à un niveau supérieur de maturité.

Je ne veux pas paraître cuistre, en appliquant ces éléments (connus) d'analyse à Bandits, Bandits. Mais le fait est que le film a joué très intelligemment sur la trame d'un trajet initiatique.

Trajet dont la conclusion reste ambiguë et angoissante, puisqu'à son "réveil", le jeune garçon découvre sa maison en flammes et ses parents disparus. C'est au prix de cette angoisse, peut-être, qu'on se réveille un jour adulte ?...

Après l'effacement de ce Robin de Locksley fantôme, ce film nous dit que le vrai Robin pourrait n'être qu'un enfant ; sa bande, ses frères, des nains ; qu'il n'y a plus de rois légitimes à défendre ni

d'usurpateur à combattre : les "bandits" travaillent pour leur compte et Dieu le Père et l'Esprit du Mal se livrent de loin à un combat assez dérisoire, dans lequel nos personnages (à l'opposé du Robin traditionnel) se trouvent bien peu impliqués.

F. de. L.B.

reproduction interdite

NOTES

- 1 Olivier Eyquem : Sherwood, U.S.A., dans Positif N° 235, Rudy Behlmer : "Robin Hood on the stem", dans Film in review, fév. 1965.
- 2 Thomas L. Peacock : Maid Marian, 1822 - Le roman fut écrit en 1818, donc antérieurement à l'Invanhoé de Walter Scott, et contient déjà les principaux traits de la légende.
- 3 Pour plus de détails : Rodney H. Hilton : "Robin des Bois, la légende et l'histoire" L'Histoire, n° 91, mars 1980.
- 4 Aux alentours de 1939, Calvo dessina un Robin des Bois pour la Société parisienne d'Édition, clairement inspiré du film de la Warner. De 1937 à 1942, L'Aventureux publia une série, d'origine probablement italienne.. Robin y devenait même corsaire fidèle en cela à son modèle Douglas Fairbanks (Renseignements aimablement fournis par Paul Villaret).
- 5 Dictionnaire des types et caractères littéraires, Nathan. S.V.. "Bandits".
- 6 B convient de rappeler qu'il y eut plusieurs Robin des Bois italiens dans les années 40 et 50. Voir, dans ce numéro, la filmographie établie par J.-P. Bleys.
- 7 Cf. Interview dans Cinématographe et Télérama n° 1411.

Le seigneur de la guerre

Hélène Oms

*Dans la symbolique du péché se réunissent deux natures
perverses, celle de la femme et celle de l'animal...
(Adolescence de la Chrétienté Occidentale
980 - 1140 Georges Duby)*

Onzième Siècle...
Inquiétude et désespoir
au sortir de l'An Mil
où l'attente de la Fin des Temps
a façonné le Lit de toutes les violences
et de toutes les peurs
où les fils se jettent contre les pères
les frères contre les frères
où les épées servent Dieu et les seigneurs
en tranchant les gorges d'un peuple mal nourri.
L'Eglise tremble
en ses riches monastères fermés
devant les Forces du Mal.
Le serf retombe sans trêve
la face dans la boue
toujours ravagée
d'une terre stérile.
La Femme semble démoniaque
et la Peste punition de Dieu
a châtié les populations écartelées
hébétéées et soumises au droit du plus fort.
Lourd de ce siècle
le Chevalier Chrysagon
va prendre possession
de son fief du Nord de la France
Hommage du Duc de Normandie.
Draco son frère félon et brutal le côtoie
à son autre flanc chevauche Bots le fidèle
et tous ses hommes d'armes ferment la marche.
Ces Normands pèsent de guerres passées
Anciens Vikings ennoblis par les combats
Barbares assagis par la Chrétienté
ils livrent une nouvelle bataille
pour la conquête de leur fief
déjà aux mains des Frisons venus du Nord
A l'affût de ce morceau de France
territoire perdu dans les brumes de l'oubli
et peut-être du renoncement.
Le sursaut de leur désir de conquête
enfoui ressurgit de leurs bras de leur chair
brutal et fugace sans plaisir
en de sanglants ébats.
Ainsi va cette société mâle...

Le Seigneur Chrysagon
en son château reconstruit
Tour morne et froide
songe sombre et triste
en ses habits de guerre
sa belle figure est blême
sa bouche se tait
ses yeux profonds sont des pierres solitaires
Sur la tapisserie apposée au mur
rescapée du pillage Frison
Eve veille blanche nue éternelle
dans son geste tentateur à faire croquer
le Fruit du Mal
ou le Fruit d'Amour...

La forêt des lieux est oppressante
les puissances inconnues de la nature
terrorisent les hommes
et les hommes dans leur crainte
soumettent sans cesse l'Autre,
Un culte cependant venu des siècles oubliés
célèbre la Terre les Arbres
et les animaux de la forêt.
Au cours de ses chasses éperdues
des cercles magiques retiennent le chevalier
faucou noir égaré tournoyant dans les brumes
et le ramènent à l'orée de sombres mystères.
Une puissance ancestrale habite ce Domaine
là où le fleuve se perd dans les marais.
Malgré son haubert et sa grande épée
une force silencieuse l'étreint.
Une jeune fille apparait.
Elle est blanche et blonde
et son visage est clair et doux.
Issue des brumes et de l'eau
Farouche elle semble protégée
par les arbres et les roches
et ses origines se confondent
avec celles de la nature entière.
Une incantation étrange saisit le chevalier
mille oiseaux se sont échappés des bois
faisant éclater leur symphonie païenne.
Ainsi se débat l'âme de Chrysagon
Eve alliée à Satan
son corps sinueux à l'égal du serpent
se love dans ses pensées
Forces diaboliques Femme-sorcière
ou inventions d'une chrétienté en mal de pouvoir ?
Pourtant une autre Force
tapie en son cœur
flamme vacillante venue du fond des temps
surgit peu à peu en ce monde obscur
et du sol inculte mais fécond de sa conscience
à porteuse de merveilleux
ou de sa propre mort.
Au nom d'un droit de cuissage
que tous tolèrent
Bronwyn au blanc visage
tremble sous les fleurs vivantes de sa couronne
emmenée devant ce seigneur sans armes,
troublé elle devient par sa seule volonté
Femme libre
Ainsi les lois les plus contradictoires
ont-elles été transgressées
C'est ainsi que la Femme Bronwyn
choisit l'Homme Chrysagon
et c'est ainsi qu'ils s'épousent
alors que leurs yeux s'aiment depuis longtemps.
Ancien promis et lois oubliées grondent
Révolte des faibles
La haine est aux portes du château
et hurlante s'unit à la superstition
Les forces les plus antagonistes
et lointaines se rassemblent
Le Serf ose s'élever contre le Maître
et frappe de sa faucille
Alors le seigneur de tant de guerres
tire sa haute épée qui lance un chant profane
qui s'abat tranche sans fatigue et sans haine
avec la détermination
qu'une loi désormais
qu'une certitude seule
l'illuminent
la Foi en son Amour.

H.O.

Septembre 1982

Le moyen-âge au cinéma

A propos de

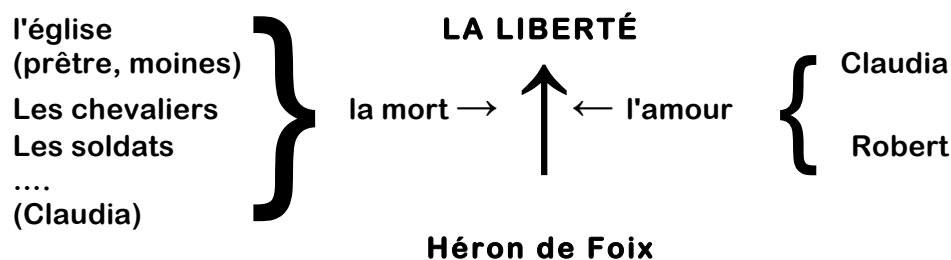
"Promenade avec l'Amour et la Mort"

Henri BOYER

On peut aborder le chef d'oeuvre de **j. Huston**, comme tout texte, sous plusieurs angles. On peut y lire les rapports intimes de l'auteur avec son oeuvre : ainsi Robert l'Aîné, "ce noble renégat, qui sera tué à l'issue du drame par ses pairs implacables, n'est-ce pas **Huston**, le châtelain de St Clerans (Irlande), cet "old-fashioned democrat", qui n'a jamais cessé de croire aux justes causes, mêmes perdues, et qui, gardant son élégant style de vie, n'est jamais devenu un possédant, un maître, un oppresseur ?... (1).

Rien n'interdit une telle lecture, pas plus qu'une approche-axée **prioritairement** sur intertextualité: on pourrait suivre tout au long du film les transformations du texte "inspirateur" (le roman de **Hans Koningsberger**) ou encore l'écho de Mai 68 et de son discours contestataire. D'aucuns n'hésiteraient pas en effet à reconnaître dans la démarche de Heron de Foix l'application de la célèbre formule : "Cours camarade, le vieux monde est derrière toi"... Encore une fois, il convient de répéter que tout texte est polysémique, pluriel (**Barthes**). Mais il me semble que l'organisation manifeste de Promenade avec l'amour et la mort invite à aller beaucoup plus loin dans l'interprétation, à y voir autre chose qu'un film de circonstance ou "une adaptation", fût-elle originale.

Un jeune étudiant quitte Paris et va vers la mer. Mais la mer, encore une fois métaphore - n'est-ce pas ce qui limite l'espace terrestre, mais qui permet aussi de le dépasser ? - la mer, c'est aussi la liberté, pour Heron de Foix. Ce mot, liberté, est ici un authentique mot-clé. La liberté, ce n'est pas uniquement le voyage linéaire, parfois sinueux. C'est aussi la relation amoureuse, sans contrainte, le refus de la violence et de l'intolérance. De ce point de vue, la "promenade" prend l'apparence générale d'une droite interrompue par une clôture naturelle, mais qui est aussi choisie : la "mort". C'est encore la liberté qui a le dernier mot, elle qui est l'objet fondamental, semble-t-il, de la quête de Heron de Foix, quête à la fois gênée par la violence et aidée par l'"amour". Parmi les opposants à cette quête, il y a bien sûr la mort physique, issue de la violence, mais aussi la mort "affective" et "sexuelle" préconisée par l'Eglise, ses moines et ses prédicateurs. L'adjuvant principal, c'est bien sûr l'amour, tel qu'il va être vécu par Héron et Claudia. Au passage, on remarquera que Claudia est pendant quelques instants un opposant, du côté de la violence et de la mort (lorsqu'elle désire venger son père, lorsqu'elle refuse le discours de son oncle et en demande réparation à Héron...). Cette structure simple peut être représentée comme suit (1)



Or, si l'image de la droite interrompue (la "quête" clôturée par la mort) rend compte d'une partie de la signification, et de la successivité narrative, il est une autre image, plus "productive", visuellement et sémantiquement : c'est celle du cercle. Il y a de nombreux cercles dans le film, à commencer par le

lieu médiéval par excellence : le château. Mais ce qui est encore plus lisible, c'est l'encerclement, banal pour la bataille en groupe, plus intéressant lorsqu'il est personnel, comme dans la remarquable séquence où Héron de Foix tue l'enfant blond. Il est à cheval, encerclé par les paysans, et ses gestes sont circulaires ; il se défend. Mais à un certain moment, il va quitter le cercle défensif pour aller donner la mort. On connaît la suite, la scène de la purification par l'eau et la fuite...

L'image va plus loin : l'amour n'est-il pas lui-même encerclé par la mort ? Le cercle de l'amour, le couple Héron Claudia, va être détruit par le pouvoir d'un autre cercle qui va se refermer sur eux, et dont on entend le resserrement (cliquetis d'armes) dans la dernière séquence. Et même tout au long du film, ces deux cercles sont bien concentriques : avant de gagner définitivement le cercle de l'amour et son espace signifiant, Claudia est d'abord dans l'autre cercle, celui de la mort, qu'elle quittera définitivement après la séquence déjà citée qui fait de Héron un meurtrier (d'ailleurs, à cet instant précis, Héron, lui aussi, est dans le cercle de la mort). Le cercle de l'amour, dont le centre est, ou plutôt doit être Héron, se trouve d'ailleurs assiégé et menacé constamment par l'autre cercle, habité de chevaliers, de mercenaires et de paysans...

Voilà rapidement évoqués quelques éléments, qui me paraissent fondamentaux, de la structure sémantique et narrative du film. Il me semble que ces deux figures "géométriques" (le cercle/la droite) rendent parfaitement compte du sens et de son itinéraire, à un niveau plus profond et moins contingent que la référence à Mai 68. On voit alors que le "réel" visé, (le Moyen Age et sa thématique : la violence, l'insécurité, etc...) peut être non seulement, comme nous le disions plus haut, contaminé par le "réel" contemporain (ici, peut-être, les mouvements étudiants), mais qu'en plus l'auteur le structure selon un regard moins "daté" qu'il n'y paraît, ce qui, si on veut bien lire, est évident dès le titre où la continuité ("promenade") et la contiguïté oppositive (AVEC l'amour ET la mort") sont situées à l'évidence à un niveau général, non historique, que les décors ne devraient pas nous faire oublier. Si les décors et les objets (châteaux, cavaliers, armures, lances...) évoquent d'ailleurs fort heureusement le Moyen Age, il faudrait se demander quelle est leur fonction réelle dans l'économie du discours filmique. A un premier niveau, ils "ancrent, apparence clairement, le récit dans une époque donnée. Ils situent : le spectateur retrouve bien ici des signes d'objets datés, ils sont autant de métonymies de la violence et de la mort, et de ce point-de vue, ils participent pleinement de la stratégie profonde de l'oeuvre.

Cette lecture "sommaire", qui en aucun cas ne saurait être qualifiée de "sémiologique", mais tout au plus (et peut-être exagérément) de "structurale" nous permet de dialectiser l'énoncé de notre titre. Le Moyen Age apparaît dans ce film plus comme prétexte (un décor, une collection de signes) que comme un authentique pré-texte dont le film ne serait qu'un produit. A propos d'un cadre spatiotemporel (la Guerre de Cent Ans), fort bien représenté, Huston nous offre une structure narrative qui dépasse largement ce cadre et dont la dynamique et la signification vont bien au-delà de l'histoire racontée pour atteindre comme nous avons essayé de le montrer, à un schéma vital, dont les éléments fondamentaux sont l'Homme, l'Amour, la Mort, la Liberté, et dont la syntaxe est une quête difficile et nécessairement clôturée. La question reste posée de savoir si ce schéma vital mérite, pour Huston, d'autres qualificatifs : "universel", "éternel"... ?

H.B.

Merlin et le texte inaugural

Francis DUBOST

Le succès actuel des mythologies médiévales semble donner quelque crédit à l'idée paradoxale que l'avenir de l'an se trouve parfois dans son passé. Notre époque fait retour sur son passé, revient aux images archaïques, les recompose et les introduit dans d'autres systèmes signifiants.

Par la vertu des "mass media" ces images sont diffusées partout : bandes dessinées, dessins animés, romans historiques ou **historisants**, adaptations théâtrales, réécritures du texte médiéval et, bien entendu, des films. Films d'aventures, films de l'Aventure. On n'a ici que l'embarras du choix. Le fantastique de Bunuel vient relayer le merveilleux allégorique des Visiteurs du soir; **Frank Cassenti** traite la Chanson de Roland en fable politique; **Monty Python** désacralise le Graal, tandis qu'**Eric Rohmer** semble se contenter de mettre en images le récit inachevé de **Chrétien de Troyes** tout en imaginant un final baroque placé sous le signe sacrificiel et convulsif de la Passion. **Bresson** avait composé autour des aventures de Lancelot une austère méditation sur la mort en forme d'andante tragique. Quelques années plus tard, **Boorman** met en scène à son tour le crépuscule des chevaliers dans une oeuvre foisonnante et ambitieuse. Sous l'emblème éclatant d'Excalibur, il regroupe l'ensemble des thèmes arthuriens et propose au cinéma, l'équivalent de ce que **Wagner** avait apporté à l'opéra à partir des Nibelungen.

En exploitant la matière de Bretagne, l'Irlandais **Boorman** fait retour à la culture mère. Marginalisée, sinon étouffée, comme toutes les cultures dominées. De ce point de vue, Excalibur prolonge le mythe de la celtitude qui est un mythe d'espoir déçu et sans cesse renaissant. Le film n'exalte pas une mystique de la force - comme on l'a dit ici et là - mais une mystique de la légitimité et de la faute. La légitimité confère la force ; la faute l'anéantit.

Faute et légitimité sont les deux obsessions fondamentales des récits médiévaux qui ont inspiré **Boorman**. Ce dernier a repris l'histoire du Roi (figure de la Légitimité), de la Femme et du Chevalier (auteurs de la Faute) en mêlant ses sources : Arthur, Guenièvre et Lancelot d'une part ; Marc, Yseult et Tristan d'autre part. Autour du trio majeur, les forces qui s'opposent jouent la faute contre la légitimité. Elles se répartissent en deux groupes : les chevaliers de la Table Ronde fascinés par le Graal forment le pôle positif ; Morgane, magicienne maléfique et son fils Mordret, forment le pôle négatif. -Au-dessus de tous, Merlin, prophète, devin, magicien, homme sans âge, qui a connu tous les âges de l'homme. Tout cela **Boorman** le tient, dit-on, de **Malory**, ce chevalier anglais qui, à l'époque des premières imprimeries, dans le dernier quart du XV^e siècle, avait traduit en les adaptant et les remaniant, divers romans français composant le cycle du Lancelot en prose. En amont de Malory il y a donc les récits français du XIII^e siècle. En amont encore il y aurait les légendes galloises et ainsi de suite jusqu'à ce que l'on atteigne le noyau historique, lointain, fragile et incertain, du dossier arthurien. Les érudits le situent au VI^e siècle, époque où, sur le sol anglais abandonné par les légions romaines, les Bretons affrontent de nouveaux envahisseurs, les Saxons, tout en se livrant à d'incessantes guerres de clans. Les annales enregistrent le nom d'Arthur comme celui d'un simple chef de guerre et Myrddin/Merlin était peut-être un barde attaché à la personne d'un roi breton qu'il suivait au combat.

Le mythe de la faute, l'adultère de la reine, fonde le roman occidental. Il est tellement connu, à travers les aventures de Tristan et Lancelot, qu'il est inutile d'en rappeler le contenu. Le mythe de la légitimité a été beaucoup moins vulgarisé. Il est cependant essentiel dans la mentalité médiévale. Les souverains de ce temps ont apporté le plus grand soin à établir les assises culturelles de leur pouvoir. Et comme la légitimité se fondait sur la tradition et la coutume, ils ont eu recours à l'histoire. A une histoire glorifiante, destinée à exalter leur personne, leur ascendance, réelle ou fabuleuse, et à célébrer leurs exploits. Ainsi s'explique le développement d'une historiographie à vocation apologétique dans le domaine français et, plus encore, dans le domaine anglo-normand, où les changements dynastiques avaient été plus nombreux.

Le Roman de Merlin qui, à travers **Malory**, constitue l'une des sources essentielles de Boorman, relève de cette tendance. Il s'agit, à l'évidence, d'un récit qui diffuse, consciemment ou non, une idéologie promonarchiste. Son auteur, **Robert de Boron**, l'a composé au début du XI^e siècle. Il n'invente pas la matière arthurienne qui connaissait déjà une large diffusion grâce aux romans de Chrétien de Troyes rédigés entre 1170 et 1185. Mais il accomplit pour un souverain de fiction, le roi Arthur, ce que les historiographes avaient fait pour les souverains réels - Suger et les moines de Saint-Denis pour les Capétiens -, Wace pour les Plantagenêts - Il rédige une pseudo-chronique du royaume d'Angleterre, qui était pour les Celtes le royaume d'Arthur. Est-il besoin de préciser que l'imagination mythique, le panégyrique et l'exaltation idéologique tiennent les premiers rôles dans cette histoire ?

Les origines imaginaires du monde arthurien

Texte inaugural, le Roman de Merlin se présente comme la Génèse des temps arthuriens. Ici, tout se met en place et chaque événement est un avènement. Naissance de Merlin ; naissance d'Arthur; instauration de la Table Ronde ; ouverture du Grand Livre du Graal... Sans compter d'autres images de fondation : construction de la tour, érection des mégalithes, établissement de la souveraineté etc... qui viennent renforcer la figure majeure du texte. L'isotopie dominante est, en effet, -celle de Pacte fondateur. C'est elle qui ordonne la construction et la-progression de ce "roman" somme toute fort peu romanesque.

Le fils du Diable. La naissance de Merlin - éludée par **Malory** et par **Boorman** - relève de l'épopée surnaturelle et du mystère noir. Ce premier épisode engage les notions essentielles de la démonologie médiévale. Depuis la venue du Christ-Rédempteur, les diables ont perdu tout pouvoir sur les âmes. L'enfer est en crise. Ils imaginent donc de concevoir en une femme, par l'intermédiaire d'un démon incubé, une créature qui leur serait entièrement soumise et accomplirait dans le monde un travail de perdition et de corruption destiné à ruiner l'espoir de salut apporté aux hommes par l'Incarnation. Au terme d'une entreprise de déstabilisation qui anéantit toute une famille, le plan diabolique se réalise. L'enfant naît. Il est velu à souhait, et doué d'une précocité surprenante. Il reçoit lors de son baptême le nom de son grand-père, maternel, bien entendu : Merlin.

Mais les diables n'ont pas pour autant gagné la partie. Grâce à l'excellence naturelle de sa mère, à l'efficacité lustrale du baptême, à l'action du confesseur exorciste, Merlin sera arraché au pouvoir des démons. Doté d'une double nature, il tient du diable le pouvoir de connaître le passé ; de Dieu, la connaissance du futur. Ces deux composantes ne s'équilibrent pas, cependant, selon une vision manichéenne. Robert de Boron est toujours attentif à faire pencher la balance du côté du Bien. Précaution qui peut se lire comme un raidissement idéologique visant à prévenir toute interprétation de type dualiste à une époque où l'on traque les déviations doctrinales. La composition du Merlin est à peu près contemporaine de la répression de l'hérésie albigeoise.

Voici donc Merlin investi d'une connaissance absolue des deux versants du temps. Dans quel sens va-t-il exercer cette puissance ? Le texte indique clairement que la naissance de Merlin symbolise la naissance de la liberté :

Il peut, à son gré, se ranger sous la loi de Notre Seigneur aussi bien que sous la loi des diables le démon a formé son corps et Notre Seigneur y établit l'esprit de-discernement et de-compréhension. Dès lors, il devrait voir clairement à qui se rallier. (Le Roman du Graal, Merlin p.p. B. Cerquiglini col. 10/18, p..92)

Chez **Robert de Boron**, Merlin met tous ses dons au service de la chrétienté féodale et de la chevalerie, dont il devient le guide et le prophète. Mais l'essentiel de la dynamique d'instauration qui caractérise la fonction de Merlin se développe au profit du principe monarchique incarné par Arthur.

Emergence d'une nation. Lorsque Merlin apparaît, la Grande Bretagne, christianisée de fraîche date, connaît des malheurs. A la mort du souverain légitime, un usurpateur, Vertigier, pactise avec l'envahisseur païen, fait assassiner le fils aîné du roi et s'empare du pouvoir tandis que les deux autres fils sont emmenés en toute hâte vers des terres étrangères afin d'être soustraits aux projets homicides du tyran. Ce dernier ne se maintient qu'avec l'appui du chef saxon Hengis dont il épouse la fille. Pour la Légitimité, c'est le temps de l'exil.

C'est ici que se place le fameux épisode de la tour qui fonde la symbolique du Dragon si largement exploitée par **Boorman**. Vertigier se sachant impopulaire, et donc menacé, fait

entreprendre la construction d'une tour. A peine l'édifice commence-t-il à s'élever qu'il s'écroule mystérieusement, au bout de trois jours de travaux. Et cela à plusieurs reprises. Les savants astrologues consultés recommandent d'incorporer au mortier "le sang d'un enfant sans père". Cet enfant, on l'a deviné, n'est autre que Merlin. Conduit devant Vertigier, il révèle l'imposture des astrologues. Ils ont menti afin de se protéger. En demandant le sang de l'enfant sans père, ils ne songeaient qu'à le faire périr car l'étude des conjonctions astrales leur avait révélé qu'il serait cause de leur mort. Merlin donne ensuite l'explication attendue: il y a sous la terre, à l'emplacement même de la tour, deux dragons qui s'agitent sous le poids intolérable de la construction, et provoquent ainsi son écroulement.

Vertigier fait exhumer les deux dragons. L'un est blanc, l'autre roux. Sitôt libérés, ils se livrent à un furieux combat. Le blanc tue le roux mais ne survit que trois jours à sa victoire.

Ici venu, le récit articule l'Histoire sur le Mythe. La "sénéfiance" des deux dragons, développée par Merlin, prend la forme d'un présage concernant l'histoire des futurs rois d'Angleterre, si l'on veut bien accepter cette fable comme une histoire des commencements. Le dragon roux - couleur tenue pour maléfique au Moyen Age - représente l'usurpateur Vertigier. Le dragon blanc représente la Légimité, les deux frères exilés. Leur retour sera fatal au traître qui périra brûlé dans sa tour.

Dès lors, la légitimité est restaurée en Angleterre. Pandragon lutte victorieusement contre les Saxons mais trouve la mort dans la bataille de Salesbiere (Salsbury). Au cours de ce combat, le fameux signe du dragon cher à Boorman, se manifeste une fois de plus. Il s'agit cette fois d'un "dragon vermeil volant entre ciel et terre". C'est un présage de victoire pour les Bretons. Mais il annonce aussi la mort du roi car le nom même du dragon est contenu dans celui du souverain: Pandragon, "Tête de dragon", était la désignation courante du détenteur de la souveraineté. A la mort de Pandragon, son frère Uter, devient roi sous le nom d'Uterpandragon.

Dans de nombreux mythes de fondation, on retrouve le motif des frères jumeaux, et ennemis. L'un des jumeaux tue l'autre pour devenir le fondateur d'une cité ou d'un royaume. C'est le cas de Romulus se débarrassant de Rémus, par exemple. Pandragon et Uter ne participent pas de ce schéma. L'agglutination de leurs deux noms atteste leur bonne entente mais leurs fonctions sont très différenciées. Pandragon est essentiellement le libérateur du territoire. Uter est un fondateur. C'est lui qui, sur les conseils de Merlin instaure la Table Ronde.

Cette Table est la dernière d'une série de trois. Elle est destinée à commémorer à la fois la table de la Cène et la table du Graal, composant ainsi un ensemble ternaire qui fait écho au dogme Trinitaire. **Robert de Boron** attribue cependant à la Table Ronde une autre fonction que les commentateurs passent d'ordinaire sous silence mais qui apparaît bien dans le film de **Boorman**. Elle permet de rassembler et de fixer autour du Roi les grands barons du royaume, qui s'engagent par serment à vivre en paix auprès de lui et à lui obéir. Progrès immense dans le sens de l'autorité monarchique, de la stabilité de l'Etat et de la réduction de la turbulence féodale. Symbole religieux, moral et chevaleresque, la Table Ronde est donc aussi un symbole politique. Avec la Table Ronde Uter fonde le principe de l'autorité centralisatrice du souverain. Au sein de la fiction, il travaille dans le même sens que le Capétien dans l'histoire.

Autour de la Table Ronde, un siège reste vide. Il est réservé au chevalier possédant les vertus et le courage nécessaires pour mener à bien la Quête du Graal. Tout autre que le chevalier élu serait immédiatement anéanti s'il tentait de s'y asseoir. C'est pourquoi le siège vide est appelé le "siège périlleux". La Table Ronde est donc investie de fonctions multiples : foyer de convergence des forces vives du royaume, centre de rassemblement pour l'élite des chevaliers, lieu d'exercice du pouvoir, label d'excellence pour les compagnons guerriers... elle devient le symbole même des visées centralisatrices du nouvel ordre politique. Fondateur de l'idée d'Etat par delà les particularismes féodaux, Uter jette les bases d'un grand projet d'unification que réalisera son fils, conformément à la prophétie de Merlin :

« je te dis que ton fils Arthur sera le chef du royaume après toi et parachèvera l'œuvre de la Table Ronde que tu as fondée ».

La naissance d'Arthur. L'une des premières actions notables accomplies par Merlin sera, en effet, de favoriser la naissance illégitime d'Arthur. Le futur roi vient au monde sous le double signe de

la faute humaine et de la sur valorisation héroïque. Avec cet épisode, nous entrons dans les strates narratives exploitées par Boorman.

De prime abord, la bâtardise d'Arthur est déconcertante : la cohérence narrative ne l'exigeait pas et la morale s'y opposait. Mais le roman vise ici une réalité qui échappe aux lois de la vraisemblance commune et immédiate ; une réalité qui se situe sur le plan du mythe mais aussi, de façon plus retorse, sur le plan des contenus idéologiques.

Dans les mythes héroïques, la naissance du héros est souvent illégitime. A un tel niveau, les interdits moraux ne jouent plus et la bâtardise, loin d'être infamante, porte la promesse d'un destin prodigieux. Le modèle pourrait être fourni ici par la naissance d'Héraclès, engendré par Zeus sous les apparences d'Amphitryon. Uter n'est pas un dieu mais, grâce au concours de Merlin, il dispose de pouvoirs surnaturels, du don de métamorphose, qui lui permet de se faire passer pour le **mari d'Igerne**. Toutefois, l'analogie avec le modèle grec ne saurait être poussée trop loin car les similitudes ne dépassent **guère** le plan de la mise en scène et du stratagème. Zeus avait transmis à Héraclès une partie de son essence divine. Dans le cas d'Arthur, les conséquences génétiques de la bâtardise sont nulles. Uter et Igerne sont de simples mortels. Ce n'est donc pas un pedigree héroïque ou surnaturel qui est recherché ici.

L'hypothèse psychologique doit être écartée à son tour. Si l'on suit **Bela Grunberger**, le véritable héros manifeste des tendances narcissiques exacerbées. Il ne voudrait devoir la vie à personne. Erre un "enfant sans père". Au moment de l'épreuve il rejette tout secours extérieur. La bâtardise réalise cette situation d'autogenèse en éliminant toute présence parentale et en marquant la rupture avec la lignée. Est-ce le cas pour Arthur ? La rupture serait significative si le père restait inconnu. Or, ici, la filiation paternelle n'est ni rejetée, ni interrompue. Le mariage ultérieur d'Uter et d'Igerne - devenue veuve à l'instant même où elle concevait Arthur - viendra "régulariser la situation". Arthur est donc un faux bâtard.

En dernière analyse, il semble bien que, chez Robert de Boron, la bâtardise corresponde à un détour du légitime dans l'illégitime, à une stratégie du secret conduisant à une légalité supérieure.

Dans le cas d'Arthur, il n'y a pas carence mais surcharge parentale. Sitôt après sa naissance, l'enfant est enlevé à sa mère. Merlin rappelle à Uter les termes du contrat : le roi s'est engagé par un "don contraignant" - une promesse accordée sans savoir en quoi elle consiste, selon une ancienne coutume celtique - ; Merlin exige à présent qu'il lui remette son fils. Lié par son serment, le roi ne peut que s'exécuter. L'enfant est alors confié à un couple nourricier. On passe ainsi du roman du bâtard au roman de l'enfant trouvé. Au bout du compte, Arthur est doté de trois pères : Uter, qui l'a conçu selon la chair ; Merlin, qui l'a conçu selon l'esprit, lui donne son nom de baptême et ne tardera pas à le faire roi ; Antor qui l'a nourri. Quant à la mère, réduite au rôle de génitrice, elle n'a que peu d'importance. Ces trois pères réunissent les attributs et les prérogatives correspondant aux trois fonctions essentielles que Georges Dumézil a identifiées chez les Indo Européens et que l'on retrouve en tant qu'éléments structurant l'organisation de la société féodale archaïque. La première fonction est représentée par Merlin, le père spirituel, qui opère dans la sphère du sacré au titre de médiateur. La deuxième, celle des guerriers est représentée par Uter, le roi chevalier, père naturel d'Arthur. La troisième, la fonction de production, est assurée par Antor, le père nourricier. Le détour de la bâtardise trouve ici sa pleine justification. Il permet au futur roi de cumuler les fonctions qui, dans une vision traditionnelle, se présentaient de manière séparée quand ce n'était pas en position d'antagonisme (cf, l'interminable conflit entre les papes et les empereurs). Arthur reçoit ici une investiture totale qui lui confère une souveraineté émanant des trois ordres qui composent la totalité du monde visible et invisible. En sa personne se réalise l'unité de la société tripartite.

Fondements merveilleux de la souveraineté. Dans le film de **Boorman**, comme dans le récit médiéval, Excalibur est l'emblème de la souveraineté, le signe de la légitimité. L'épée destinée au roi est, elle aussi, un symbole unifiant : croix, arme et objet fabriqué. La prise de possession de l'épée prend la forme d'une épreuve merveilleuse, étroitement associée au thème du pseudo-bâtard. Dans une perspective d'établissement dynastique, il importe que le mérite coïncide avec la noblesse, la valeur avec le titre, la vertu avec la naissance, bref, que la légitimité s'impose comme une émanation de la nature. Que le meilleur règne ! Le choix des hommes peut s'égarer, celui de Dieu est infaillible. Le signe insistant de l'épée fichée dans l'enclume (chez **Robert de Boron**) ou dans le (chez

Boorman) vient le dire et le redire aux barons mécontents à l'idée d'être gouvernés par un "garçon", un blan-bec de basse origine.

La véritable portée de l'enjeu échappe aux barons. Occupés par le choix d'une personne, ils ne s'aperçoivent pas qu'il s'agit en réalité d'un choix de système. Quel ordre va désormais prévaloir? L'ordre féodal ou l'ordre monarchique ? La prééminence sera-t-elle laissée aux tentations particularistes-des princes territoriaux ou bien sera-t-elle accordée à la volonté centralisatrice du pouvoir royal ? Tel est le choix de société qui se posait vers la fin de ce XII^{ème} siècle aux hommes investis de quelque responsabilité politique. La réponse de **Robert de Boron** est des plus claires.

Les difficultés qui surgissent lorsqu'il s'agit de choisir un nouveau roi présentent une analogie frappante avec les problèmes dynastiques qui se sont posés aux rois du moyen âge, aussi bien en Angleterre qu'en France. On sait que les Capétiens, pour s'en tenir à l'exemple français, se sont efforcés de rendre la monarchie héréditaire et y sont parvenus en faisant sacrer de leur vivant, leur fils et successeur. On sait aussi que cette pratique fut contestée. De plus en plus escamotée, l'élection du nouveau roi avait fini par se réduire à une simple cérémonie de présentation au peuple. Le système héréditaire était donc vicié en son principe. Il avait besoin d'appuis et de justifications.

A la fin du Roman de Merlin, les circonstances qui marquent le couronnement du jeune roi Arthur font apparaître une tension longue à se résoudre entre le point de vue féodal et le point de vue monarchique. Du côté féodal, on reconnaît la nécessité de se doter d'un roi, car "terre sans souverain en vaut guère". Mais on entend bien conserver le droit de le choisir. Le roi choisi par ses pairs pouvait être réduit au rôle d'arbitre.

L'idéologie monarchique est représentée par Merlin qui manœuvre avec beaucoup d'habileté. Il commence par destituer les barons de leur compétence d'électeurs, sans qu'ils s'en rendent compte. Il leur suggère d'attendre jusqu'à Noël. Au jour anniversaire de sa naissance le Roi du Ciel ne manquera pas d'aider les hommes à désigner leur propre roi. Le signe attendu se manifeste en effet. Excalibur apparaît et Arthur est le seul à pouvoir s'en saisir. Les barons ne veulent pas de lui. Une crise de succession semble s'ouvrir. On recommence l'épreuve à la Chandeleur, puis à Pâques et enfin à la Pentecôte. Entre-temps, les barons ont pu apprécier les qualités d'Arthur, sa générosité surtout. Ils finissent par s'incliner devant le choix du ciel. A ce moment-là seulement, Merlin, absent depuis la Noël, réapparaît pour faire toute la lumière sur la naissance d'Arthur. La légitimité voulue par le ciel était bien la légitimité héréditaire et non pas la légitimité élective ! Dans l'allégresse générale, personne ne s'avise de remarquer que le jeu politique a été complètement faussé. Les féodaux ayant pratiqué une opposition stérile perdent toute crédibilité. L'église et la royauté ont fait cause commune car, en l'absence de Merlin, l'investiture d'Arthur a été organisée par l'archevêque et selon les temps forts du calendrier liturgique. Le miracle a supplanté le droit et instauré une légitimité de type merveilleux. Une nouvelle pratique est née qui prendra désormais force de loi.

Tout est en place maintenant : les germes de la grandeur promise au détenteur d'Excalibur ; mais aussi les ferments de dissolution qui s'originent dans l'autre versant de cette mythologie, celui de la Faute.

F.D.

L'épée dans le lac "Excalibur" de John Boorman ou les aléas de la puissance

François de la BRETEQUE

Au début du XIII^e siècle, dans une période de mutation des structures sociales, le texte de **Robert de Boron** (1) se charge volontairement ou non, d'un contenu idéologique virtuel, donnant un sens providentialiste à l'histoire, fondant la légitimité de l'ordre monarchique.

Les personnages de ce mythe fondateur n'ont cessé dès lors d'occuper l'esprit des Européens à intervalles réguliers. Ce n'est pas ici le lieu d'entreprendre le recensement de ces avatars, dont le plus important est sans doute, dans l'optique qui nous occupe, le roman de **Thomas Malory**: Le Morte d'Arthur. Plaque tournante et source des adaptations ultérieures. Sautons quelques siècles : après une popularité continue (que démentent quelques éclipses), Merlin, Arthur et les chevaliers de la Table Ronde font un retour remarqué, en 1981, dans le film de **John Boorman** Excalibur. Ce film pose forcément à nouveau le problème classique mais lancinant du pourquoi de ce retour à un texte ancien : de la fonction de ces réemplois, des réfections idéologiques auxquelles il a été soumis.

Analyser l'ensemble des modifications que **Boorman** a fait subir à ses sources (2) serait fastidieux et n'intéresserait que les érudits. Je me contenterai donc ici d'indiquer les plus importantes de ces transformations, par rapport à la donnée d'origine.

Condensations

On ne pouvait présenter tous les personnages de l'ample cycle de la Table Ronde (qui, dans sa version longue en prose du XIII^e siècle, fait sept volumes bien tassés), dans un film de 2 h 25 mn, (même si **Boorman** avait prévu un film de 4 h à l'origine). Il a fallu opérer des fusions. De celles-ci, le scénariste **Rospo Pallenberg** est responsable et **Boorman** a justifié son travail :

"Quand on opère ce genre de transformations, quand on trouve une solution à un problème dramatique, on a le sentiment d'avoir découvert un morceau de la légende qui avait été perdu. C'est d'ailleurs dans la nature d'un mythe d'être si puissant, si indestructible, que vous pouvez le changer, le modifier, et que pourtant il reste essentiellement lui-même. (3).

A son tour, **jean Markale** a apporté sa caution à ce patchwork narratif (4) dont les principaux éléments sont les suivants :

Fusion de Morgane et Viviane

Dans le mythe, ces deux personnages sont deux entités profondément différentes : Morgane est la saur d'Arthur, ou plutôt sa demi-saur c'est un personnage négatif, globalement, acharné à la perte de son frère et de la reine Guenièvre. Viviane, elle, est une fée, à la jeunesse éternelle : "la dame du lac" qui aura le privilège d'élever Lancelot. Bien auparavant, cependant, Merlin s'était épris d'elle : elle l'avait envoûté et enfermé dans un château de verre, où elle vit avec lui un amour absolu.

Excalibur condense ces deux personnages en un seul, faisant de Morgane à la fois la demi-sœur d'Arthur et sa rivale inexpiable, et la séductrice qui provoque la perte de Merlin.

Fusion de Morgane et de la sœur incestueuse d'Arthur en un seul personnage.

Mordred, pat qui arrivera la ruine du royaume, est le fils incestueux d'Arthur dans une tradition qui remonte presque aux origines. Excalibur est fidèle à celle-ci, à un détail près ; dans les textes anciens, c'est d'une autre de ses saurs qu'Arthur s'éprend (sans connaître la véritable identité de celle-ci). Dans le film, Morgane prend les apparences de Guenièvre pour coucher avec son frère. Par cette opération, elle concentre en elle l'ensemble des germes maléfiques qui préparent la chute du royaume.

Fusion d'Arthur et du Roi-Pêcheur

C'est la deuxième intervention décisive du scénariste : Dans les textes originels, le château est la demeure d'un vieux roi blessé, dit "le roi méhaigné" ou "le roi pêcheur" (ces deux personnages sont parfois deux entités différentes). Cette blessure incurable à la cuisse remonte aux temps de la

fondation. Elle guérira le jour où le chevalier parfait saura poser la question attendue au moment du défilé du Graal. Cette guérison marquera la fin des temps historiques.

Dans Excalibur, c'est Arthur lui-même qui est mortellement frappé par la foudre, par un phénomène de télépathie, au moment de la naissance de Mordred.

La blessure dans sa chair marque le début de la décadence du royaume, selon un très vieux thème celtique, remarquablement revivifié. C'est précisément pour guérir cette longueur mortelle qu'est lancée la Quête du Graal.

Ce remaniement essentiel a permis de donner à l'ensemble de la légende une cohérence et une dynamique très fortes.

Fusion de Perceval et Galaad et condensation de tout ce qui concerne la Quête du Graal

On l'a déjà noté : ce n'est pas le Graal qui intéressait principalement **Boorman**. Il en va d'ailleurs de même dans sa source principale, **Malory**, alors que c'est le centre du mythe originel (**Chrétien de Troyes, Robert de Boron**). Les multiples épisodes de la Quête, les aventures successives des chevaliers et leurs échecs, sont résumés dans une séquence "par épisodes" au deuxième tiers du film. Dans les romans, on approche du Graal par visions successives, toutes partielles jusqu'à la révélation finale : Perceval le voit; mais il ne pourra aller jusqu'à la contemplation, parce qu'il est imparfait. Il faut un chevalier d'une pureté absolue, Galaad, fils de Lancelot, pour que la Quête soit définitivement accomplie.

Les deux personnages ont fusionné dans Excalibur (audace que **Richard Thorpe** n'avait pas eue). Les deux tentatives successives de Perceval ont été conservées : la première vision lui vient alors que, pendu, il est sur le point de mourir étouffé. La rupture de la corde interrompt la vision, qui ne reprend et s'achève que trois séquences plus loin, lorsque le chevalier va se noyer.

Il parvient alors à la révélation, après s'être dépouillé de son armure, et peut ensuite apporter la guérison à son seigneur blessé en le faisant boire dans la coupe sacrée.

Quant au Graal, il a perdu toute référence chrétienne dans le film (après **Chrétien de Troyes**, le vase mystérieux était devenu le récipient dans lequel Joseph d'Arimathie avait recueilli le sang du Christ).

Déplacements

Excalibur a quelque peu bouleversé la chronologie des épisodes, pour donner à la Geste son économie propre.

Des événements sont avancés, comme l'apparition de l'épée Excalibur : dans le film, elle est donnée déjà au roi Uter, père d'Arthur, et devient ainsi un symbole de la continuité du royaume. (Dans les romans elle n'apparaissait qu'avec l'élection d'Arthur).

A l'inverse, la fondation de la Table Ronde est attribuée à Arthur, aucune allusion n'étant faite à ses précurseurs, la Table Ronde de la Cène et la Table du Graal. (1) La Table Ronde devient ainsi une institution purement terrestre et même politique.

Des épisodes, assez nombreux, sont empruntés à d'autres sources et amalgamés à l'ensemble. Ils proviennent surtout du corpus wagnérien. Parmi les plus reconnaissables :

Arthur surprend dans la forêt Lancelot et Guenièvre. Au lieu de les tuer, il plante entre eux son épée et s'éclipse. chacun aura reconnu un épisode célèbre de la légende de Tristan et Iseult (référence que souligne la musique).

La scène où Morgane retient les chevaliers prisonniers rappelle de même l'épisode du "val sans retour" dans Parzifal (celui de **Wagner**, mais aussi de son modèle médiéval **W. von Eschenbach**).

Des épisodes secondaires proviennent d'une "vulgate médiévale": Guenièvre accusée en public, Lancelot joutant masqué, la métamorphose d'une femme qui veut coucher avec un héros... On serait en peine d'en indiquer la source exacte. Le cinéma avait déjà illustré ces divers thèmes.

Parmi les sources directes d'Excalibur, on ne saurait en effet oublier les emprunts cinématographiques.

Soit que **Boorman** se cite lui-même : le masque du jeune Mordred provient de Zardoz; l'image du bras blessé tenant l'épée, que l'on peut tenir pour l'image matrice du film, sort à l'évidence d'un plan onirique de Délivrance (4), figure-générique qui représente le passage de la puissance à l'acte : Soit qu'il se réfère à des films "classiques", médiévaux ou non : écho du Magicien d'Oz (déjà source explicite de Zardoz) dans la scène où Merlin descend dans la grotte : écho de la Rose et la Flèche dans la dernière rencontre d'Arthur et Guenièvre, vieillie, dans un couventil y a même un hommage à

Griffith, dans les cavalcades qui rappellent Naissance d'une Nation (et cette référence n'est pas innocente...) (4).

Les trois âges

Ayant ainsi recomposé la matière narrative, le film de Boorman apparaît fortement charpenté, dans son scénario comme on vient de le voir, mais aussi dans son montage.

Une analyse un peu fine de ses 58 séquences fait apparaître un découpage en grands blocs narratifs, qui correspond à une certaine vision de l'Histoire : l'âge d'Uter constitue un prologue (8 séquences), au sens où l'on parle de "rêve prologue" en psychanalyse. (Ce n'est pas sans intention que nous avons ci-dessus employé les termes de "condensation" et "déplacement") (5). Ce prologue, c'est "l'âge de fer". (6). D'obscures empoignades se déroulent dans une forêt sombre, primitive, préhistorique, éclairée par les brasiers de la guerre.

L'apparition d'Excalibur, surgie des eaux diaprées, annonce le deuxième âge : celui qui est inauguré par les apprentissages d'Arthur et culmine avec l'introduction de Lancelot; le chevalier aux armures blanches, auprès d'une cascade scintillante. C'est l'"âge d'argent", symbolisée par l'apparition quasi-surnaturelle du château doré de Camelot. La forêt y est claire, accueillante : lieu d'initiation, puis refuge des amants.

L'apogée de la Table Ronde ne dure en effet pas longtemps : au milieu exact du film (28' séquence), la faille s'ouvre : ce sont les retrouvailles des amants dans la forêt. Après le feu et l'eau, c'est le troisième élément, la terre, qui marque cette partie, (scène de la grotte). L'épée plantée dans le sol par Arthur, traverse les entrailles du monde et transperce les reins de Merlin, qui, dès lors, s'éclipse de l'action. Commence un troisième âge, celui de la dégradation : la misère du royaume, les forêts dévastées et stériles, prises dans un éternel hiver - si l'on excepte le bref printemps de la "résurrection" d'Arthur après la découverte du Graal, la galopade dans les pommiers en fleurs au son des "Carmina Butana". Cet âge, c'est celui de la rouille et de la boue. Un énorme soleil rouge s'enfonce dans la brume, les chevaliers se massacrent, le père et le fils s'entretuent : Excalibur retourne à son élément primordial, l'eau, (c'est le feu qui ouvrait le film).

Le film se divise en un récit prologue (l'âge d'Uter) et un récit principal (l'âge d'Arthur), entre lesquels les parallélismes sont évidents coup de foudre d'Uter, siège du château de Cornouailles, métamorphose d'Uter, conception d'Arthur, sont repris par le siège du château de Carmélide, le coup de foudre d'Arthur, la métamorphose de Morgane, la naissance de Mordred.

Qu'est-ce à dire, sinon que l'Histoire se répète ou, du moins, balbutie ? la fin du film, de ce point de vue, ne suggère-t-elle pas un possible recommencement dans un futur indéterminé ? "Un jour un roi viendra, l'épée surgira à nouveau"...

L'unité perdue

Sans nul doute, le héros d'Excalibur est un personnage collectif (4) et le programme que le récit assigne à ce héros collectif est la quête de la paix et de l'unité. Des individus : Uter, puis Arthur, puis Perceval (tous trois initiés à tour de rôle), sont les "porteurs" de cette quête, dont l'aboutissement est symbolisé par deux objets : l'épée et la coupe (le masculin et le féminin, si l'on veut...)

Merlin fait à la fois partie du groupe, et à la fois se situe à l'extérieur en position de "mandatent".

Trois fois, la quête paraît accomplie : lorsque les deux rois, successivement, obtiennent l'épée; et lorsqu'on trouve le Graal: mais ce dernier accomplissement - c'est l'un des mystères du film, pour ne pas dire une contradiction - ne sert à rien puisque la décomposition du royaume succède aussitôt.

Pour acquérir et conserver l'objet de la quête, il y avait une condition : "la force de l'épée doit être mise au service de l'union des hommes, non au service de la vanité d'un seul". Est-ce pour avoir rompu ce contrat qu'Uter, puis Arthur, perdent l'épée, le Graal, le Royaume ?

Unification et pacification

Tel est donc le programme que le récit assigne aux personnages, dès le pré-générique ("La terre est désunie et sans roi... De ces temps obscurs est née une légende...").

L'unification, c'est celle des barons d'abord, c'est-à-dire l'unité nationale représentée par la Table Ronde. C'est ensuite l'unification territoriale ("une seule terre, un seul roi") qu'exprime la "clé" du Graal : "le secret perdu terre et roi ne sont qu'un".

Au-delà de ces finalités rationnelles et politiques, l'épée exprime d'autres programmes d'unification, participant d'une pensée plus occulte: celle de l'homme et des animaux ("l'épée de la puissance, forgée quand le monde était jeune, que l'homme ne formait qu'un avec les animaux et que la mon n'était qu'un rêve"); celle du passé et de l'avenir ("l'avenir a pris racine dans le présent",

déclare Merlin au moment de la conception d'Arthur); celle du rationnel et de l'irrationnel, si l'on en croit Baocman - ""La légende du Graal, c'est la quête de l'harmonie de l'univers. Nous avons besoin de réconcilier des choses opposées comme la science et le mysticisme, comme le voyage dans l'inconscient, le voyage dans le passé doit permettre de mieux nous comprendre" (7) ; le syncrétisme religieux, s'inscrivant dans le courant irrationnaliste qui envahit aujourd'hui le cinéma américain; l'harmonie de l'homme et du monde, pour finir. (4)

Des forces de dispersion

s'opposent à cette quête de l'Unité. Parmi elles, principalement, le désir pour les femmes dont sont saisis successivement Uter, Arthur, Lancelot, Merlin. Chaque fois, ce désir relance une guerre, brise une paix. ("Morgane représente, je suppose, la peur de l'homme devant la sexualité et devant la femme. Ma peur, sans doute..." (8)

Crépuscule de la civilisation

Le Roman de Merlin de **Robert de Boron**, nous dit ici **F. Dubost**, était un roman des commencements. Excalibur ne serait-il pas, à l'inverse, un film du crépuscule ?

Le cycle de la Table Ronde se présente dans Excalibur comme un condensé de l'histoire de la civilisation humaine. Le film contient bien un récit des commencements: c'est l'âge-prologue d'Uter. Avant l'épiphanie de l'épée, régnent l'obscurité, le feu, le chaos; l'épée rentre dans l'eau originelle, le corps du roi est emporté sur un bateau, gardé par trois femmes, vers un au-delà mystérieux.

Fantasme d'apocalypse, correspondant sans doute à l'univers personnel du réalisateur de Zardoz et de Duel dans le Pacifique (situés tous deux après une apocalypse et animés du désir de renaissance).

Mais sans doute aussi, caisse de résonance des angoisses de ses contemporains de l'après-Vietnam. De la naissance d'une Nation, passerait-on au crépuscule d'une Nation ?

Les pères débiles et la fraternité des chefs

Dans *Excalibur*, les figures d'autorité sont dédoublées : Merlin / Uter, puis Merlin/Arthur, représentent les deux races du pouvoir, la face ouverte et la face occulte. Le dédoublement n'est pas celui des textes arthuriens médiévaux. Il correspond à un fantasme moderne.

Mendel (9) indique que les figures d'autorité sont aujourd'hui dédoublées, crise de la représentation qui amène pour conséquence un renforcement du "pouvoir social". En outre, cette autorité se partage entre un Merlin sénile et un Arthur trop jeune d'abord, qui ne peut arriver à assumer son rôle de père; puis qui devient brusquement sénile à son tour, sans transition, lorsqu'il est contesté par son fils Mordred. Il manque à Cet univers une figure d'autorité adulte. Lancelot ne parvient pas à combler ce vide. Ce qui ne se fait pas correctement, c'est la passation du pouvoir, le relais d'autorité. (Cf. le vide de l'interrègne Uter Arthur, et celui qui suit virtuellement la disparition d'Arthur).

Le basculement apocalyptique de la fin du film correspond à un sentiment de déroute devant la crise de l'autorité. Quant à la disparition de Merlin, père tutélaire, elle marque un dérèglement de la Providence (déjà, il tombe à l'eau en voulant saisir un poisson)...

L'Humanité est-elle condamnée ? Il lui reste quand même un espoir, cette épée, qui attend d'être reprise par une une poigne forte, à l'avènement d'une autorité que l'on semble espérer comme le seul salut possible.

Ce discours sur le pouvoir en heurte un autre au sein même du film : celui qui tourne autour de la Table Ronde... Celle-ci est présentée comme un symbole égalitaire.

Après l'ère des luttes féodales où règne la loi du plus fort, Merlin, en instaurant la Table Ronde au cours d'une veillée aux flambeaux après la fin des guerres, veut, semble-t-il, introduire une régulation dans les rapports sociaux. C'est la veine démocratique de ce film bien américain. Cette conciliation fonctionne en temps de paix, et alors, les désirs individuels peuvent émerger, l'amour est possible. Par contre, dans les périodes de crise, les chevaliers redeviennent une masse anonyme qui a besoin d'un chef.

On a parfois flairé dans Excalibur (est-ce à cause de la musique de Wagner?) des relents de fascisme (8) Le reproche paraît excessif, et, pour ma part, je me contenterai de dire que la pensée politique" de ce film est marquée d'une insoluble contradiction dont **Boornan** est lui-même conscient (10), contradiction que traversaient les U.S.A. (et l'Occident derrière eux) sous le règne du vacillant Jimmy Carter...

Brandir l'épée

Le personnage principal du film, c'est l'épée qui lui a donné son nom. Si la légende d'Arthur est "l'appel qui pousse l'individu à transcender la matière", (8) l'épée est l'instrument de ce pouvoir : "avec elle, l'homme a le pouvoir de construire un monde tel qu'il le souhaite" (ibid).

S'abritant derrière une interprétation mystique, l'auteur d'Excalibur a multiplié des déclarations contradictoires. Se référant volontiers à C.G. Jung, il livre tantôt des explications de type psychanalytique : l'épée sous l'eau représenterait le pouvoir de l'inconscient, dont la force pourrait être récupérée par l'homme (9).

Tantôt, il donne une lecture "écologiste" : à un journaliste qui lui demandait si Excalibur ne pourrait pas apparaître comme une arme absolue, il répondait qu'il y voyait plutôt un symbole des "forces de la nature", utilisée sans précautions par l'homme, "un symbole de la technologie contemporaine" (10) et son épée devient alors un symbole négatif,... supposerait des développements qui déborderaient le cadre de cet article.

On peut toutefois hasarder qu'on aurait de bonnes chances de viser juste en rapprochant deux "séries" apparemment hétérogènes.

- La première relie l'obsession de la puissance perdue, incarnée par cette épée (que tient une main de femme, soit dit en passant !), à l'absence de figure "adulte" et au caractère maléfique de tout ce qui touche à l'univers féminin.

Mais nous ne nous hasardons pas plus sur les pentes savonneuses de la psychocritique...

- Une deuxième série d'images concerne les grandes scènes collectives: les deux banquets, la fondation de la Table Ronde, le mariage d'Arthur. Chaque fois Merlin prend la parole pour tenir des propos emblématiques "souvenez-vous de ce jour, vous ne formez plus qu'un"; "le Dieu unique vient de chasser les dieux multiples, c'est l'avènement des hommes et de leur univers"; "la route des dieux n'est pas celle des hommes"; "le Bien et le Mal, on ne voit jamais l'un sans l'autre (et la caméra montre alors, derrière Merlin, cachée par un rideau, Morgane)"; "Quelle est la plus grande vertu de la Chevalerie ? La Vérité, oui, voilà quelle est sa plus grande vertu"...

L'armure, le voile, le brouillard, les rideaux tiennent une place centrale dans la thématique du film.

Il faut se dénuder pour trouver la réponse à l'énigme, (scène du Graal), c'est à dire (symbole oedipien ?) pour trouver sa propre vérité. Enlever l'épée du perron, ou la tirer hors du lac, c'est l'arracher, en quelque sorte, hors de soi, pour reconstituer, seul, l'unité perdue.

Les enfants d'Excalibur

L'affiche d'Excalibur a connu un succès au moins égal à celui du film. Plusieurs plagats attestent le caractère "primordial" de cette image: les années qui ont suivi ont vu se multiplier les films "à épée": L'épée sauvage, Dar L'Invincible; Conan le Barbare,, L'Archer et la Sorcière tous ces films mettent une épée brandie au centre de leur affiche: la plus significative est celle du Retour du Jedi.

L'univers d'Excalibur est proche de celui du Space-opera et de l'HeroicFantasy américaine d'aujourd'hui. (11) Tous ces films sont, comme Excalibur, construits sur deux thèmes fondamentaux :

Le mythe de l'Unité primordiale perdue, à reconquérir : la "Force", qui a un bon et un mauvais côté car le Bien et le Mal procèdent d'une même force originelle.

Le mythe de l'esprit enfermé dans la matière, tel Merlin dans la Grotte de verre, et dont on espère une chimérique délivrance...

Un improbable Moyen Age rejoint ainsi les univers extra-temporels transpaciaux pour exprimer confusément les espoirs de ces nouveaux humanistes que sont les cinéastes américains contemporains, pour qui le pire n'est pas forcément le plus sûr. (12)

F.D.B.

- (1) cf.ci-dessus l'article de f.Dubost ;Cet article doit beaucoup au travail commun mené dans le même séminaire.
- (2) Dont il avait une bonne connaissance. De son propre aveu, il s'est servi, outre du roman de Malory, de (entre autres) J: C. Powys ; T.S. Eliot, T.H. White (The sword in the stone); W. von Eschenbach (Parzifal); Chrétien de Troyes; et bien sûr, Wagner et Tolkien (Le Seigneur des anneaux).
- (3) Positif, n°242, p.20 su.
- (4) Positif, n°247, p.35 su..
- (5) cf. T. Kuntzel : "le travail du film, dans Communication n°23.

- (6) Positif n°247, p.33.
- (7) interview de Boorman, Télérama n°1615.
- (8) Télérama n° 1637.
- (9) Mendel, La révolte contre le Père.
- (10) La revue du cinéma n°363, p.33 sv..
- (11) voir ci-dessous l'article de Philippe Bordes.
- (12) A propos de S. Spielberg, M. Casenave faisait remarquer l'optimisme qui marque le nouveau cinéma américain: cette confiance dans un salut qui devrait passer par une conscience intérieure, une ouverture intérieure, sauverait du même coup la collectivité (cf. Rencontre du 3^eType). (France Culture : "Mardis du cinéma", 6 novembre 84).

Les Chevaliers de la table ronde de Richard Thorpe (1953)

François de la Brétèque

Quand on voit le film de **R. Thorpe** parmi d'autres films médiévaux américains des années 50, les ressemblances l'emportent largement sur les différences : on a l'impression de voir toujours le même film. Le rouleau-compresseur hollywoodien a complètement "aplati" l'extraordinaire légende de la Table Ronde.

En fait, l'indispensable **Richard Thorpe** avait une prédilection marquée pour le-Moyen-Age:

Mais ce film était surtout une opération de prestige pour la M.G.M., dont c'était le premier cinémascope la "major" devait répliquer ainsi à la Tunique, de **H. Koster**, produit Fox, le premier scope de l'histoire du cinéma.

Le film de **Thorpe** est tiré du texte dont plus tard se servira aussi **Boorman** : Le Morte d'Artur de **Sir Thomas Malory**, édité pour la première fois en -1485, connu de tous les écoliers anglo-saxons.

On peut être surpris de voir des scénaristes hollywoodiens (ils sont trois à s'y être mis)(1) s'inspirer d'un texte du XVe siècle. Mais la chose est plus concevable chez les anglo-saxons que chez nous : il est banal de rappeler qu'il n'y a pas eu chez eux de solution de continuité entre la culture médiévale et les temps modernes.(2)

C'est une matière en perpétuelle mouvance, et l'on n'a pas à être choqué de voir le cinéma y apporter, avec candeur et sans complexes, des retouches ou des remaniements. Après tout, les Clercs médiévaux agissaient de même..

SIMPLIFICATIONS

De la légende du Graal synthétisée par **Malory** (en plusieurs centaines de pages quand même), le film de **Thorpe** ne retient que l'anecdote. Mais, comme toujours, chacun des choix faits dans la masse du texte d'origine est significatif.

Des personnages ont été regroupés. Certains ont été éliminés (Tristan), ou n'apparaissent que fugitivement (Gauvain). Les figures secondaires ne sont pas pour autant totalement sacrifiées ainsi, Fierabras, le géant débonnaire qui avait enlevé Guenièvre avant son mariage, et qui, battu par Lancelot, devient ensuite le meilleur ami de ce dernier (sans doute un tel thème avait trop pour plaire au public américain).

Le film a évacué la "préhistoire" d'Arthur (à la différence d' Excalibur) et commence en pleine action, au moment où Arthur et Morgane se contestent le trône d'Angleterre : nous sommes d'entrée en pleine querelle dynastique.

Il a fallu choisir un héros-directeur : **Thorpe** (comme le fera **Boorman**) opte pour Lancelot. Celui-ci apparaît très tôt dans le film (dès la seconde séquence). Toute la matière romanesque a été retravaillée pour le placer au centre de l'intrigue. D'une certaine façon, c'est là rester fidèle à **Malory**, qui avait fait de Lancelot le modèle de toute chevalerie.

Perceval n'est plus qu'une figure secondaire. On ne l'introduit pas, il est là dès la 3e séquence ; mais il n'a aucune consistance. Il se contentera de traverser le film de temps à autre, demandant si on a vu le Graal, suscitant des effets comiques sans doute bien involontaires !...

Quant au personnage de Galaad (ce fils de Lancelot qui, dans les textes, accomplit la quête du Graal), il est renvoyé dans le futur de l'après-film : dans la séquence finale, Perceval a la vision du Graal, tandis qu'une voix lui annonce les hautes destinées auxquelles est promis le fils de Lancelot (qui, à ses côtés, ne voit ni n'entend rien).

Au terme de ces simplifications, l'intrigue repose essentiellement sur quatre personnages, qui "fonctionnent" efficacement deux à deux : Arthur - Lancelot : l'amitié. Arthur - Guenièvre : La vie conjugale Lancelot - Guenièvre : l'amour Arthur - Morgane : la rivalité fraternelle. Le "casting" utilise de même habilement l'opposition binaire des acteurs et actrices.

Mel Ferrer (le blond) face à **Robert Taylor** (le brun) ; **Ann Crawford** (la blonde, méchante) contre **Ava Gardner** (la quintessence de la brune, ici "gentille") : à ce propos, il faut remarquer l'inversion du cliché qui voudrait que Guenièvre soit blonde ; la composition de **Ava Gardner** imprégnera si bien les

esprits que la reine Guenièvre restera brune à jamais dans la Bande Dessinée Lancelot (où elle deviendra une garce...)

MORALISATION

Dans un Hollywood encore pudibond, certains éléments les plus traditionnels de la légende arthurienne ne pouvaient être retenus. Le scénario les a édulcorés pour cause de moralisation.

Ainsi, dans le film, Mordret n'est pas le fils incestueux d'Arthur, mais simplement le "chevalier servant" de -organe, demi-sueur du roi.

De même, on dit bien en passant qu'Arthur est un bâtard, mais sans insister et aucune précision n'est apportée.

Bien que tout soit permis aux scénaristes hollywoodiens, ils pouvaient difficilement, ayant placé Lancelot au cœur de leur intrigue, contourner la donnée centrale de la légende : celle de ses amours avec Guenièvre. Ils l'ont donc conservée, mais tout est fait pour adoucir l'adultère.

Lancelot tombe amoureux de Guenièvre avant que celle-ci ait épousé (et même rencontré ?) Arthur. Ce détail n'est pas inventé, mais se trouve chez **Malory**.

Mais les scénaristes ont été gênés par l'existence parallèle de l'intrigue avec Hélène, d'Astolat, la sœur de Perceval, que Lancelot rencontre au tout début du film et à qui il a promis sa foi avant de rencontrer Guenièvre. On sent que le côté "frais" du personnage leur a plu ; mais peut-on tolérer des amours multiples à Lancelot ? Pour s'en sortir, ils laissent entendre que, si Hélène aime Lancelot, cet amour, émanant d'une adolescente, n'est pas réciproque. Ainsi le chevalier ne trahit ni l'une, ni l'autre des femmes de sa vie. Le mariage avec Hélène est un mariage "de raison", décidé par Merlin qui juge le chevalier "trop vulnérable".

Des amours de la reine et de Lancelot, le film donne une version "propre". Les amants sont en grande partie- excusés, car ils sont utilisés par Morgane et Mordret. Ceux-ci cherchent à causer un scandale qu'ils utiliseront contre Arthur. C'est parce qu'ils ont voulu les prendre en flagrant délit que Lancelot, vers la fin du film, est amené à enlever Guenièvre ; peu après, d'ailleurs, le coupable vient se présenter de lui-même à la cour, et accepte le châtiement que lui inflige le roi : le bannissement. Mordret voulait la mort. Dépité, il se soulève alors et c'est la guerre.

L'adultère est encore adouci de deux façons :

- Hélène meurt en couches avant le retour de Lancelot à la cour : le chevalier est donc "libre" - L'adultère n'est jamais consommé, ni sur l'image bien sûr, ni ailleurs, comme Lancelot le jure dans la scène évoquée ci-dessus.

Dans ce film, on ruse avec la notion de "faute". Les héros positifs ne peuvent pas vraiment en porter une ; il faut un responsable extérieur, c'est-à-dire des "méchants". Ce sont eux (Morgane et Mordret) qui, en marge dès le début, causent tout le mal et la ruine du royaume arthurien. (pas d'ambiguïté à la Bresson).

Ainsi "blanchi" du point de vue de ses amours, Lancelot perd toute ambiguïté. Sa seule faute, du point de vue de l'Ordre, est d'avoir prôné une trop grande sévérité à l'égard de Mordret, ce qui lui vaut un bannissement temporaire au début du film. Mais la suite lui donne rétrospectivement raison : aussi, c'est lui qu'Arthur choisit pour conduire la lutte contre le Mal. ("J'aurais dû supprimer Mordret : chargez-vous-en. Il ne faut plus qu'il nuise à l'Angleterre.")

Le destin du héros reste ouvert à la fin du film : il ne meurt pas, et la voix qu'entend Perceval à ses côtés laisse entendre que son cœur "va retrouver la paix".

RATIONALISATION

Nous n'avons encore rien dit de Merlin. Le personnage est très présent dans le film. Mais outre le fait qu'on ignore tout de sa naissance, il joue un rôle bien différent de son rôle traditionnel. D'abord il est traité en chef de guerre. Dans le premier combat contre les troupes de Mordret, il est couvert d'une armure, agit en tacticien.

D'autre part, on sait que, dans la tradition, Merlin, personnage immortel, est enfermé par la fée Viviane dans une prison de verre ou dans un rocher creusé par enchantement, ou encore disparaît dans le mystérieux "esplumeor", d'où il prophétise encore de temps à autre. Or ici, hérésie suprême, Merlin meurt empoisonné par les mains de Morgane. C'est dire qu'il a perdu tout caractère surnaturel. C'est simplement le vieillard de bon conseil, le "old timer" des westerns : d'ailleurs, dans l'action, il ne dépasse jamais ce rôle.

UN WESTERN TRANSPOSE

Pour traiter du Moyen-Age européen, l'Américain n'a à sa disposition que l'imaginaire de son propre Moyen-Age : la conquête de l'Ouest.

Ce film, comme beaucoup d'autres films de chevalerie, est un western transposé, cela saute aux yeux si bien qu'il n'est guère la peine d'insister.

A ce transfert de structure il ne manque rien : indiens, chevaux, cavalerie, amitié virile, tout y est. Le rôle des Indiens est tenu par les Pictes, les ennemis sauvages du Nord. Ils attaquent la cavalerie d'Arthur en hurlant, dégringolant du haut des collines dans le fond du ravin où ils ont tendu une embuscade.

Parmi les autres transpositions, amusantes par leur candeur apparente : les marches à cheval à travers la forêt, accompagnées par un chant joyeux ; les veillées au coin du feu ou sous la tente, à la veille des combats ; les bourrades fraternelles des héros et les touches d'humour typiques du genre (les chevaliers affamés poursuivant une poule, le joueur de harpe qui chante faux...) Il y a enfin la voix off, qui distancie le récit, comme dans tant de westerns classiques (Big Sky, Red River...).

Toutefois, parmi ces stéréotypes généraux, perce par endroits un style propre à **Thorpe** : la séquence du mariage d'Arthur et Guenièvre, où un travelling accompagne les mariés qui traversent la foule, n'est pas sans évoquer Le Prisonnier de Zenda. (Ajoutons que visiblement **Boorman** connaissait cette séquence).

Gestes et attitudes, dans cet univers, sont fortement codifiés. Le cérémonial y tient un grand rôle (étendards, serments, échange de bague, de médaille, "faveur", votes...).

Parmi tous ces codes, ceux qui concernent le cheval occupent une place privilégiée. Le cheval de Lancelot porte un nom (Petit), il est présenté à la jeune Hélène, qui demande de ses nouvelles à la Cour. Il obéit à l'appel de son maître et joue un rôle déterminant dans le combat final contre Mordret, au cours duquel il sauve son maître de l'enlèvement.

L'amitié homme-cheval est un des poncifs du western, mais il faut se souvenir que c'est une des bases de l'épopée... On rejoint ainsi un Moyen-Age spontané.

La valeur qui est ici au-dessus des autres, c'est l'**amitié virile**. L'amitié, (comme au début de Big Sky), commence par une bagarre entre les deux héros : Lancelot, qui ne connaît pas Arthur, le défie sur un prétexte futile ; ils se battent pendant des heures, jusqu'à ce que, épuisés, ils reconnaissent leur valeur réciproque... (Comme Roland et Olivier dans la Légende des siècles...). La voix off affirme le caractère indissociable de l'amitié ainsi formée, entre les hommes que même une femme ne pourra séparer. Sur la bague donnée par Arthur à Lancelot, sont gravés ces mots : "fidèle je demeurerai, ami je resterai : le serment qu'un frère fait à son frère."

Malgré la présence de plusieurs femmes, ce monde est un univers masculin. La femme ne peut y être que facteur de trouble. Les trois héroïnes correspondent à trois stéréotypes : l'ingénue (Hélène), la tentatrice (Guenièvre), la sorcière (Morgane). Cette masculinité est une tendance bien connue de la culture d'outre-Atlantique.

EVACUATION DE L'IRRATIONNEL

L'univers de ce film est rationaliste, même positiviste. Les sentiments ne s'embarrassent pas de nuances ni d'ambiguïtés ; le mystère, le surnaturel ne peuvent pas y avoir de place. (30 ans plus tard, quand **Boorman** réalise Excalibur, les choses ont bien changé).

On a déjà signalé la modification du personnage de Merlin. Ajoutons dans le même ordre d'idées, le fait que Morgane n'est pas du tout une enchantresse : sa méchanceté use de moyens -purement humains, De même, le personnage de Viviane disparaît presque totalement et elle n'apparaît que comme simple figurante, dans un banquet, où Lancelot flirte avec elle pour rendre Guenièvre jalouse!

Même si Merlin apparaît à diverses reprises vêtu en prêtre (plus d'ailleurs en derviche qu'en membre du clergé catholique), la religion est la grande absente du film. Il y a une laïcisation évidente des thèmes de la Table Ronde.

Quant au Graal, il fait ici figure de parent pauvre, et les quelques allusions qui y sont faites, ainsi que son apparition finale, viennent, il faut bien le dire, comme un cheveu sur la soupe.

De temps en temps, Perceval passe par là pour nous rappeler le but de la Quête et, au milieu du film, il fait à Lancelot et Hélène une petite conférence très pédagogique sur les antécédents du Graal,

son apparition à la Cour le jour de la Pentecôte (mais par ce biais, cette apparition ne nous est pas montrée !).

De façon générale, le surnaturel est gommé au profit d'une forme de réalisme historique, traditionnelle dans le film d'aventures.

Ce choix est délibéré.

Ce n'est pas ignorance du contexte littéraire, car les scénaristes ont joué, à quelques reprises, avec les références médiévales : allusion en forme de clin d'oeil à Guillaume Tell dans la séquence où Hélène arrive à la cour : Des chevaliers jouent à percer une pomme de leurs flèches; au moment où Perceval présente Hélène à Guenièvre, Lancelot réussit le coup (subtile métaphore !).

Ailleurs, au cours d'une chasse, Guenièvre vint de demander à Lancelot d'épouser Hélène ; le chevalier lâche son faucon, les rabatteurs font partir la proie ; on assiste à la rencontre des deux oiseaux ; Lancelot coiffe à nouveau son faucon, au moment où il accepte le mariage "de raison". C'est peut-être une allusion discrète au Perceval de Chrétien de Troyes (les trois gouttes de sang sur la neige) ; c'est aussi un montage métaphorique, pas mal réussi celui-ci. Le schématisme de l'intrigue et des caractères n'exclut pas une certaine subtilité.

UN MONDE BOUCLE

La Table Ronde, ses chevaliers, le royaume d'Arthur, sont un cadre parfait pour que s'y exposent, ingénument mais subtilement, les valeurs sur lesquelles se fonde la civilisation américaine.

Dans ce genre de divertissement, le cadre idéologique est à la fois invisible et très contraignant.

Une bonne image en est donnée par la **voix-off**. Celle-ci guide le spectateur et dégage discrètement la leçon à retenir. "Dans ces temps obscurs, chaque seigneur, dans son donjon, attaquait ses voisins... Alors, contre ces forces obscures, se leva une force nouvelle, la chevalerie, courtoise, humaine, et noble Tant que régna l'amitié, les forces du Mal ne purent prévaloir" ...

Le film présente un univers clos dans un temps clos. Les images du début (village en ruines, chapelle auprès de laquelle se trouve l'enclume où est fichée l'épée) se retrouvent à la fin (réservons l'épilogue). Cette structure en boucle est frappante. Elle s'appuie sur deux symboles très parlants en 1952 :

- les ruines, d'où l'on sort et où l'on risque de retourner ;
- le bourbier (où Mordret précipite ses prisonniers, et où Lancelot risque de s'enliser).

Est-ce trop imaginer que d'y voir une représentation que l'on se faisait de la situation présente ou des angoisses de cette époque ?

Mais il y a l'ouverture apportée par l'épilogue : l'apparition du Graal (Remarquons que **Boorman** ne l'a pas placé là : Excalibur est nettement plus crépusculaire). "De l'amitié et de l'honneur, rien n'est perdu". La conclusion reste optimiste.

Géographiquement, le royaume d'Arthur, où l'on peut voir à son gré l'Angleterre de 40-44, les E.U. de la guerre froide, ou l'Occident entier -, est un monde clos, fermé, peut-être assiégé.

Mais on se débarrasse assez vite des ennemis de l'extérieur (les sauvages Pictes du Nord).

Reste à construire la cohérence interne du royaume, qui, au début, est en proie aux forces de division. "Nous ne formons qu'un seul peuple, nous n'avons qu'une seule cause : celle de l'Angleterre, qui court un péril mortel".

Un groupe clos cherche sa cohésion. Bien des films américains (de guerre en particulier) nous ont raconté cette histoire.

Ce groupe, c'est ici une élite, la chevalerie. De la chevalerie à la cavalerie, il n'y a qu'un pas... que le film franchit plusieurs fois (on l'a déjà dit) ; mais l'on sait l'importance du mythe des "Tuniques Bleues" dans la création de la nation américaine... (3).

Le recours au mythe prestigieux de la Table Ronde permet de sublimer le corps collectif : les chevaliers, quoique formant une élite, peuvent fort bien représenter l'Amérique entière.

Plus largement, le film lance un appel insistant à une union sacrée de toutes les forces vives, de tous les peuples. Celle-ci serait réalisée, sans la présence des traîtres de l'intérieur (Mordret et Morgane : comment oublier qu'en 1953, on est en plein maccarthisme ?).

La séquence capitale à ce point de vue est celle où Arthur est désigné comme roi légitime, au milieu des mégalithes de Stonehenge.

L'épreuve préliminaire de l'enclume ne suffit pas. Arthur a besoin aussi de l'accord des barons. Merlin déclare : "le seul maître de l'Angleterre, c'est sa loi. Aussi ancienne que ces pierres, symbole de notre pays. Pour qu'elles aient un équilibre, il faut qu'elles soient réunies par le sommet".

Mordret renverse un monolithe, quand il se révolte contre cet ordre.

Ainsi, le cercle de Stonehenge est ici le lieu où l'on débat du pouvoir (et non, comme dans Excalibur, celui où se manifeste le surnaturel).

On a besoin d'un chef - clé de voûte, mais "il n'y aura pas de vrai roi tant que le Conseil n'en aura pas désigné un".

Il n'y a pas dans le film de **Thorpe** de charisme du chef. Le serment à la scoute que les chevaliers prêtent au moment de la Fondation de la Table Ronde correspond à une volonté "démocratique".

Le peuple, que l'on voit peu, n'est pas absent du discours des chefs : Arthur s'y réfère constamment dans ses propos. Par là, la structure close que propose cette image de la chevalerie s'ouvre un peu.

Le populisme de ces propos se veut au service de la paix. La volonté pacifique va très loin : Arthur est presque prêt à capituler devant les conditions de Mordret, si Lancelot n'intervenait ("il ne peut y avoir de vainqueur dans cet holocauste"..).

On n'est pas encore bien loin d'Hiroshima, les craintes d'apocalypse - sont vives, même si la guerre apparaît en fin de compte comme un mal parfois nécessaire.

LE PASSAGE DE L'ETRANGER

Dans cet univers fermé, il y a un individu qui vient de l'extérieur : Lancelot, originaire de France, et qui recherche les "îles bienheureuses".

On retrouve là, bien sûr, un autre thème westernien. Cet étranger, tel **Gary Cooper** ou autres, rétablit l'ordre, ou sème la perturbation, dans le pays qu'il ne fait que traverser...

J'accorde, à tort ou à raison, une certaine importance à l'origine française du personnage. Et pas seulement à cause de son côté "french lover". Sa présence donne un côté œcuménique à cette alliance des peuples civilisés, qui cherchent à défendre les hautes valeurs qui fondent la civilisation en laquelle ils croient.

Dans le beau combat final de Lancelot contre Mordret, qui est mené avec une efficacité et une brutalité digne des grands westerns (on pense à l'Appât, quand les corps roulent au bord de la falaise), l'affrontement des forces du Bien et du Mal prend un tour individuel.

Les chevaliers se battent avec hargne. Ils brisent leur lance, leur épée, finissant aux poings, sur le bord étroit d'une falaise dominant le vide où ils risquent à chaque instant de basculer. L'affrontement atteint enfin les dimensions de l'épopée.

Mais les motifs de cette rage sont essentiellement individuels : c'est une vengeance personnelle que Lancelot poursuit contre Mordret (venger son ami mort).

En personnalisant les forces collectives autour des figures prestigieuses du mythe, en les plaçant dans des situations emblématiques (comme ce bord du vide), en éliminant les motivations collectives (mystiques, religieuses, nationales même) de leurs actes, le cinéma hollywoodien poursuivait, avec ce film en particulier, à sa façon, le mouvement amorcé par **Chrétien de Troyes** dans le roman dès le XII^e siècle, : l'émergence de l'individu, qui tente de soumettre l'Histoire à ses désirs.

Qu'une telle vision soit mystificatrice, c'est fort possible, mais c'est un tout autre débat.

F.D.B

- (1) Les trois scénaristes : Talbot Jennings, Jan Lustig et Noël Langley.
- (2) cf. L'adaptation par Steinbeck en 1952 Le Roi Arthur et ses preux chevaliers, plus proche des réalisations hollywoodiennes que des textes médiévaux.
- (3) On pense à la trilogie de John Ford, à peu près contemporaine, non exempte de critique elle aussi. Plusieurs scènes du film de Thorpe rappellent Le Massacre de Fort Apache (1948).

"Merlin l'enchanteur" de Walt Disney Du roman médiéval au conte de fées

Marc PLAS

Avec Merlin l'enchanteur, les studios Disney semblaient avoir abandonné, pour un temps, le parti pris qui pourtant contribua en grande partie au succès de leurs productions : les adaptations de contes de fées. Ces films antérieurs (Blanche Neige, La Belle au Bois dormant, Cendrillon) n'avaient en effet qu'un rapport très superficiel et de pure forme avec la période historique que l'on a coutume de nommer Moyen-Age. Sous prétexte d'onirisme ou d'exotisme, les dessinateurs accumulaient les anachronismes, empruntant notamment aux XV^e et XVII^e siècles européens. Que les scénaristes de Disney soient peu scrupuleux ou peu soucieux de vérité historique, il n'en demeure pas moins que, dans le long métrage consacré à l'enchanteur Merlin, un effort a été fait afin de préserver le décor spécifique de la légende. D'autre part, un nouveau style de dessin apparaît dans cette production signée Disney, qui rompt avec le traditionnel walt tout en rondeurs qui fit la gloire du "père" de Mickey-Mouse. Merlin l'enchanteur, sorti sur les écrans en 1963, bénéficie d'un dessin plus énergique, qui vise moins à appâter le spectateur juvénile, abandonne les mièvreries typiquement disneyennes dont a pu se moquer, par exemple, Tex Avery. Un style nouveau qui a trouvé son achèvement dans une autre "médiévalerie" : le récent Robin des Bois dans lequel toutefois le "zoomorphisme philosophique" de Disney a été respecté.

Contrairement à **John Boorman** (Excalibur), qui a contracté en un seul film l'ensemble de la geste, **Disney**, s'adressant à un public d'enfants et voulant sans doute éviter l'obscurité, a limité le scénario à un bref épisode de cette suite ininterrompue de textes que, l'on nomme "matière de Bretagne" ou "romans de la Table Ronde". Ce film traite donc de l'éducation et de la révélation d'un, roi encore enfant, ainsi que des manœuvres d'un sage éclairé (Merlin) pour l'introniser dans un état féodal jusqu'alors privé de souverain légitime. Son intérêt principal est, semble-t-il, d'avoir su habilement figurer, par un jeu de métamorphoses propres au genre du dessin animé, le trajet initiatique du jeune héros (Moustique alias Arthur) dont le destin est de devenir roi d'Angleterre : avec l'aide de Merlin, le futur roi prendra connaissance des principaux éléments (air, eau, terre) par une expérience quasi alchimique, sous diverses formes animales (oiseau, poisson, rongeur). Au terme de ce périple, le petit garçon sera apte aux fonctions royales, l'épreuve de l'épée dans le socle étant la justification symbolique du couronnement. (1)

Les emprunts directs aux textes sont nombreux et précis, ce qui dénote un souci de fidélité à l'esprit de la légende qui, quoique rassemblant des romans très divers (Vita Merlini, Roman du Graal, The morte d'Arthur...) permet de dégager une figure relativement stable de Merlin, qui conditionne l'architecture du récit. Participent de la tradition :

- Le caractère imprévisible de Merlin, moqueries, rires, sa vie d'ermite dans la forêt, et bien sûr ses pouvoirs magiques, ici exacerbés.
- La bâtardise d'Arthur; (sobriquet de Moustique), figurée par l'anonymat où le maintient sa fonction de page dans le château de son oncle et tuteur.
- Le personnage négatif du demi-frère d'Arthur, Kay, paresseux et arrogant comme le sénéchal des romans de **Chrétien de Troyes**. - L'aspect très négatif de la femme douée de pouvoirs magiques : la fée Viviane, confondue ici avec Carabosse, devient l'affreuse et immonde Madame Mim.

Mais des épisodes fantaisistes sont intercalés à d'autres fameux, comme celui de l'épée dans le roc qui doit décider de la royauté. Parmi les éléments surajoutés, on trouve encore le personnage du hibou Archimède, sorte de bon génie d'Arthur mais aussi double de Merlin, ainsi que symbole d'une

sagesse et d'une vénérabilité tournées en dérision. Enfin, d'autres thèmes sont déchargés de leur signification initiale pour revêtir un autre sens :

- La figure du loup, double également de Merlin dans les premiers textes connus (*Historia Brittonum*), devenu le copiste Blaise dans le roman de Robert de Boron : dans le dessin Animé , le loup est grotesque et malchanceux.
- Le thème du dragon, que l'on trouve dans les écrits de Geoffroy de Monmouth aussi bien que dans les compilations tardives, comme celle de Sir Thomas Malory, a été conservé par Disney mais transposé à un niveau comique lors du combat, très manichéen, entre l'enchanteur et la sorcière; celle-ci termine la lutte sous les traits d'un dragon vaincu par Merlin qui a pris la forme d'un virus.

Seule figure féminine, Mim représente de façon à peine voilée les terreurs dues à l'abandon de l'état d' "innocence" de l'enfance et la peur devant les exigences qu'impliquent le passage à l'âge adulte (la prise du pouvoir pouvant symboliser l'accession à la virilité). Ainsi, adaptée par Disney, la légende remplissait-elle la fonction "éducative" de tout conte de fée. En même temps, ce grand dessin animé suscitait un regain d'intérêt pour ce curieux personnage de fiction presque millénaire que l'on nomme Merlin et laissait dans les mémoires une longue tramée de poudre magique...
Merlin l'enchanteur le regard de l'enfance sur le Moyen-Age.

M.P

reproduction interdite

(1). Le scénario du film de Disney est très étroitement démarqué du roman classique de la littérature enfantine anglo-saxonne, de **T.H. White** *The Swotdl in the Stone* (**en français** *L'épée dans le toc*). C'est à ce roman, d'ailleurs remarquable, que l'on doit l'essentiel des inventions du scénario (métamorphoses initiatiques, etc.. - que Disney, du reste, édulcore quelque peu. (N.D.L.R.)

De l'hommage à la dérision

Le poids des ans et de la culture pèse sur l'Europe, plus respectueuse et intimidée par l'His-toire que la jeune Amérique.

Avec le Film d'Art, son cinéma abordait des sujets médiévaux dans une atmosphère guindée, et académique.

C'est par périodes que les sujets médiévaux occupent la cinématographie européenne : années 20 en France et en Allemagne, années du fascisme en Italie.

Ces apparitions à éclipses fournissent l'image d'un Moyen Age chaque fois nouveau, qui se dirige vers un irrespect de plus en plus grand, prix à payer pour obtenir, au bout du compte, une meilleure authenticité (les travaux des historiens médiévistes depuis 40 ans n'y sont pas pour rien).

Cineccità, sorte d'équivalent européen d'Hollywood, nous fournira un exemple privilégié de cette évolution.

F. B.

"Les Nibelungen" de Fritz Lang à Harald Reinl

Dagmar LORENZE
et Ulrike WEINITS

Composée probablement au XII^e siècle par un poète demeuré inconnu, la légende des Nibelungen décrit le temps des Grandes Invasions. Depuis toujours, elle a été l'objet de recherches scientifiques et de nombreux écrivains l'ont adaptée au théâtre ou à l'opéra, au XVIII^e ou au XIX^e siècles. Ainsi apparaît-elle comme l'épopée nationale allemande : les Nazis l'ont utilisée comme un instrument du culte germanique, et, de nos jours encore, elle, figure au programme de l'enseignement scolaire.

LA TRAME

Le film de **Fritz Lang** ne peut présenter qu'une version réduite de l'épopée médiévale.

Après avoir surmonté des épreuves, triomphé du dragon et vaincu Alberich, Siegfried arrive à Worms pour se marier avec Kriemhilde, la sœur de Gunther, roi des Burgondes. La condition du mariage est que Siegfried aide Gunther à posséder l'invincible Brunehilde.

Tout marche à souhait, jusqu'au jour où Kriemhilde révèle à Brunehilde qui fut son véritable vainqueur. Brunehilde, ulcérée, exige la mort de Siegfried : Hagen, confident de Gunther, exécute ce meurtre (fin de la première partie).

Longtemps, Kriemhilde médite sa vengeance. Enfin, remariée avec Attila, roi des Huns, elle invite toute sa famille, après bien des années. Mais la fête s'achève sur une tuerie générale : Kriemhilde assomme Gunther et Hagen avant d'être tuée par Hildebrand.

Né en 1890, **Fritz Lang** était déjà à cette époque un metteur en scène célèbre. Des films à succès comme *Die Spinnen* (Araignées, 1919), *Der müde Tod* (Les trois lumières, 1921) ont précédé *Die Nibelungen*. Il avait d'ailleurs fait déjà équipe avec les mêmes artistes, et sa femme, **Thea Von Harbou**, l'avait souvent assisté pour la composition des scénarios. C'est elle qui, suivant un penchant pour les thèmes littéraires, a écrit le scénario des *Nibelungen*, en s'inspirant de la légende des *Nibelungen* et de l'Edda nordique, et en intégrant certains éléments de la version théâtrale de **Hebbel** et de l'opéra de Wagner.

L'accueil fut triomphal. En Allemagne d'abord, où on envoya des classes entières voir ce film dédié "au peuple allemand" : à la première assistèrent les légations étrangères et le ministre des Affaires étrangères d'alors, **Stresemann**, prononça une allocution. Mais aussi en Amérique, où le film fut accueilli avec enthousiasme à cause de ses performances techniques. Bref, d'après un sondage du *Neue illustrierte Filmwoche*, *Die Nibelungen* fut le film le plus en vue en cette année 1924.

Pourquoi un tel succès, au milieu des années vingt, pour un film aussi platement germanisant ? Un bref aperçu de la situation politique et culturelle de l'époque aidera peut-être à répondre à cette question.

LES CIRCONSTANCES

En 1923, en effet, la défaite de la première guerre mondiale et l'abolition de la monarchie sont encore proches de l'Etat à les plus grandes difficultés à satisfaire les demandes de réparations des nations victorieuses. Il s'en suit une inflation galopante et un chômage élevé. Certes, la réforme monétaire de 1923 amorce un processus de stabilisation économique, mais la jeune démocratie n'est pas encore assez puissante pour faire face à la menace de plus en plus forte qui émane des groupes et partis d'extrême droite et d'extrême gauche.

Or, durant ces années vingt, le cinéma passe pour un moyen de démocratisation de l'art : par lui, on vise un "art général", par opposition à la distinction traditionnellement établie entre art populaire et art pour les élites. Mais cette évolution aboutit à une commercialisation et à une prise en main idéologique de l'art par la bourgeoisie, qui craint que ses intérêts ne soient plus garantis. En effet, presque à la même époque, l'Allemagne est submergée par une vague de films provenant pour la

plupart de France et d'Hollywood. Ce n'est qu'après qu'on produira en masse des films commerciaux qui ouvriront le marché étranger à l'industrie cinématographique allemande. Ainsi, on attend encore du film allemand qu'il convainque de la puissance économique allemande et, tout ensemble, qu'il diffuse à l'étranger la culture allemande.

Telle fut, grosso modo, la fonction du "classicisme filmique allemand" et de l'expressionnisme.

D'ailleurs, en créant des héros positifs, en illustrant de nobles valeurs telles que l'honneur et la fidélité, on pouvait anesthésier certaines peurs qui prenaient leur source dans la situation politique et sociale. Et c'est encore la peur de la montée de la gauche, et la volonté prêtée aux communistes de "tout niveler" qui incitent à accentuer les valeurs nationales. Ainsi, peut-être, en remontant aux sources de l'Histoire, espère-t-on arriver à estimer sa propre nation.

C'est dans cet ordre d'idées qu'il convient de voir Die Nibelungen de Fritz Lang, surtout la première partie, La mort de Siegfried.

LE PROJET

Avec d'autres metteurs en scène de l'époque tels que **Murnau, Wegener et Wiene, Lang** partageait une certaine prédilection pour des thèmes tels que le suicide, l'inévitable destin, la folie et la mort, sujets que l'on retrouve dans Les Nibelungen. Mais cette inclination n'est pas que personnelle. "La conception du film Die Nibelungen est devenue aujourd'hui un besoin, pas le besoin de l'individu mais le besoin de la communauté", lit-on dans Die Filmwoche n° 7, à peu près à cette époque (n° spécial Die Nibelungen, 1924).

Voici le premier motif de cette adaptation : il s'agit de forger des héros. A cet égard, Siegfried de Xanten (**Paul Richter**), toujours resplendissant, courageux et victorieux, avec ses magnifiques yeux bleus, souvent grandi par une légère contre-plongée, est la personnification idéale du héros allemand (encore que des recherches récentes ont- établi que le Germain blond est originaire des Pays-Bas...)

C'est donc la volonté de créer des héros qui implique le projet de rendre accessible à un grand public la légende des Nibelungen. Ce que **Hebbel** n'était pas parvenu à faire avec son adaptation pour le théâtre, ce que **Wagner** n'avait que partiellement réalisé dans le Ring, Lang voulait le réussir dans son film. Du reste, **Lang** n'était ni le premier ni le dernier à avoir eu l'idée de porter à l'écran la légende des Nibelungen : en 1910 et 1912 ont été déjà réalisées en Italie deux adaptations cinématographiques, d'ailleurs sans grande importance : et, en 1957, sortira une nouvelle version italienne suivie, en 1966-1967, de la version de **Harald Reinl**.

Pour faire revivre cette mythologie, il fallut amplifier la légende du XII^e siècle et lui adjoindre des éléments de l'Edda nordique car Les Nibelungen, dans la transcription que nous connaissons, sont plus ou moins purifiées de ces éléments païens. Ainsi, dans la légende, l'apprentissage de Siegfried chez Mime le forgeron, la soumission du dragon et la rencontre avec Alberich, gardien du trésor des Nibelungen, toutes ces aventures sont racontées assez brièvement et en "flash back". Enfin Frigga, la confidente de Brunehilde qui lit des runes, la Waberlohe qui entoure le château de Brunehilde (1), les Nomes filant les fils du destin, ces épisodes fabuleux et ces figures mythiques - qui renforcent encore l'héroïsme et le caractère "allemand" du film - sont empruntées soit à l'Edda, soit à **Wagner**.

Au demeurant, cet amalgame de plusieurs versions de la légende peut s'expliquer par le besoin de satisfaire un public qui tire ses connaissances du mythe de sources différentes. Et ce procédé éclaire peut-être le succès du film, dont la première partie sera sonorisée à la demande de **Goebbels** en 1933.

La mort de Siegfried a eu certainement plus de succès que La vengeance de Kriemhilde parce qu'elle recèle un fonds de romanesque tragique qui fait défaut à la deuxième partie, exclusivement dominée par la violence fanatique et la destruction.

Naturellement, le Moyen Age ne connaissait pas ces narrations psychologisantes et ces analyses de caractères liées à la littérature et à la cinématographie modernes. Aussi certaines critiques ont eu beau jeu de souligner les contradictions qui affectent certains personnages : ainsi, comment Kriemhilde, amante candide de la première partie, peut-elle se transformer en femme froide, calculatrice, vengeresse ?

Dire que ce comportement est "fonctionnel par rapport à l'action" constitue une explication plausible : dans cette perspective, les personnages se conforment aux exigences d'une situation donnée, leur comportement n'est pas le résultat d'une évolution personnelle, il n'y a pas de "caractères", au sens moderne.

Certes, les défenseurs de **Lang** font valoir que les personnages de la légende originelle ne bénéficient pas davantage d'une psychologie fouillée, qu'ils représentent des "types". Mais cela ne rend pas justice à la légende. Dans le récit de base, Kriemhilde n'est pas seulement la vengeresse, Gunther n'est pas seulement le monarque dégénéré et Hagen n'est pas exclusivement méchant. Or, en standardisant à l'excès ses personnages, **Fritz Lang** aboutit à une peinture en noir et blanc assez banale. Kriemhilde (**Margaret Schôn**), la naïve, l'amoureuse qui ne pense pas à mal, la fille aux longues nattes blondes toujours vêtue de blanc contraste avec Brunehilde (**Anna Ralph**); la Valkyrie froide venue du Nord, toute de noir vêtue. Le mal et la force démoniaque qui habitent Hagen (**Hans Adalbert Von Schletton**) s'extériorisent visiblement par son casque ailé et son oeil caché par une mèche. Hagen a prise sur Gunther, le roi des Burgondes (**Theodor Lous**), ravalé au rang de monarque efféminé et sans volonté.

Cependant, l'art de **Lang** ne se borne pas à durcir les contrastes entre individus ou caractères. Sur un plan plus élevé, il organise la confrontation de plusieurs mondes : Worms et les Burgondes, qui symbolisent une culture décadente, s'opposent aux Huns, peuple oriental et empreint de sauvagerie ; l'univers de Siegfried, mythique et fabuleux, entouré de forces surnaturelles comme le dragon, doté d'accessoires magiques comme le heaume qui rend invisible, s'oppose au monde de Brunhilde, le Nord froid et glacial.

"Le premier crime produit inexorablement le dernier châtement. Voici le Principe invisible sur lequel repose le destin des Nibelungen et auquel ils ne peuvent se soustraire" affirmait **Thea Von Arbou**. Mais, en réalité, les Nibelungen du XII^e siècle n'étaient pas soumis à cette contrainte que **Lang** et **Harbou** imposent à leurs personnages. C'est - ainsi - que le film attribue à l'original littéraire une signification qui lui est étrangère, dans la mesure où l'épopée, comme une sorte de roman d'aventures, visait surtout à distraire : dans le récit médiéval, l'histoire n'est nullement paralysée par la fatalité et les hommes ne sont pas empêchés d'évoluer.

Et il faut bien observer qu'à l'époque de la République de Weimar, cette notion de destin inexorable était dangereuse parce que susceptible d'entretenir ou de conforter une passivité politique, un abandon des décisions importantes à une élite anonyme.

LE POUVOIR DE L'ORNEMENT

Dans l'Allemagne du début des années vingt, la littérature, la peinture et le cinéma se caractérisent surtout par l'expressionnisme dont le modèle le plus achevé demeure Le cabinet du docteur Caligari (**Robert Wiene**, 1919).

Or, dans Die Nibelungen l'atmosphère mouvementée de la décoration expressionniste s'estompe au profit d'une stylisation douceâtre et romantique : la rencontre de Siegfried et de Kriemhilde sous un cerisier en fleurs témoigne bien de cette altération, encore que l'on puisse relever, surtout dans La mort de Siegfried, quelques éléments indéniablement expressionnistes.

Alors-même que nous sommes à la veille de l'avènement du cinéma sonore, et que l'expressionnisme a perdu de sa prépondérance, le travail sur la lumière participe à l'évidence de ce style, qu'il s'agisse de clairs obscurs mystérieux ou d'éclairages nébuleux, comme dans la séquence où Siegfried ôte le heaume d'Alberich.

C'est que ce film est tourné intégralement en studio. La forêt de chênes que Siegfried traverse à cheval, dont les arbres sont éclairés intérieurement comme des tubes de néon, la source où Siegfried est assassiné ont été construites sur des terrains de l'UFA à Berlin. Et la conception et la réalisation du dragon Fafnir passa pour une performance technique extraordinaire : il ne fallait pas moins de cent cinquante hommes pour le mouvoir, et son constructeur, **Karl Vollbrecht**, fut vivement félicité par les Américains eux-mêmes, comme le soulignèrent les revues cinématographiques allemandes qui consacrèrent des articles entiers au dragon et à sa fabrication.

Ainsi, dans Die Nibelungen la nature est entièrement stylisée et l'architecte devient un élément autonome. Mieux, les hommes-mêmes finissent par devenir des éléments intégrés du décor, comme dans Triumph des Willens (Le triomphe de la Volonté, 1935) de **Leni Riefenstahl**.

C'est, de son propre aveu, cet aspect décoratif qui a particulièrement intéressé le réalisateur : "Le film présente une version sui generis de la vieille matière. Aucun autre art ne pouvait montrer cet aspect auparavant : des hommes sont victimes de leur milieu, de leurs modes d'existence. Leurs riches habits, leurs cuirasses, leurs châteaux forts, leurs cathédrales les écrasent. Le décor les dévore. Le décor devient leur tombeau". Dans cette vue, Lang exprime parfois la monumentalité en réduisant une pièce à sa plus simple expression, en la dénudant à l'extrême. Ou bien il souligne un ornement et le passe au premier plan : on en retrouve alors le motif, aussi bien sur les papiers peints

que sur les rideaux, les couvertures, les vêtements des personnages... Quant à l'homme, il s'intègre à cet espace et ne fonctionne plus comme individu : l'ornemental, alors, prend le pas sur l'humain.

Très impressionnante, à cet égard, est la séquence de la célèbre dispute des reines. Brunehilde et ses femmes entrent dans le champ par la gauche, vêtues toutes deux d'habits noirs avec des capuches aux parements blancs. Deux par deux, elles gravissent l'escalier tandis que Kriemhilde paraît sur la droite, avec sa suite, vêtues d'habits blancs dont les capuches sont ornées de noir. Par ce style décoratif, Lang montre toute la violence qui domine l'homme.

LE POUVOIR IDEOLOGIQUE DES FORMES

Pour reproduire ces effets, **Lang** n'avait pas besoin de foules innombrables. Il était capable d'obtenir des effets énormes avec trente ou quarante figurants seulement. Ainsi lorsque Brunehilde, à son arrivée à Worms, franchit un pont qui relie son bateau au rivage : ce pont est formé de guerriers, dans l'eau jusqu'au cou, qui, alignant leurs casques et leurs pavots, constituent une bordure ornementale ; cependant d'autres personnages, sur les rives, dessinent un grillage.

Lang ne manque aucune occasion de produire avec des groupes humains des figures géométriques, qu'il souligne parfois d'une prise de vue en plongée comme dans la séquence de la première visite de Siegfried à Gunther. En fait, il ne laisse rien au hasard dans son film, où nulle spontanéité dans l'action n'est possible tant est forte l'attention portée à la forme et au décor. Chaque mouvement, dans cette préoccupation, semble mûrement réfléchi et étudié, un peu comme dans le théâtre de **Max Reinhardt**. Et nombre de plans, de par leur composition plastique, forment tableau, ce qui ne doit pas étonner lorsqu'on sait que certaines peintures d'Arnold Böcklin ont servi de modèles à **Fritz Lang**.

Tournée un an plus tard, la deuxième partie des Nibelungen n'a pas la même tonalité stylistique. Le thème en est plus fougueux, plus dynamique, il suscite plus d'agitation. Et, si les personnages et les costumes des Burgondes sont encore stylisés, il n'en va pas de même de ceux des Huns, pour des raisons idéologiques évidentes.

Les Huns sont nus, sales, ils crient fort, sont agressifs et habitent des baraques-et des tentes rudimentaires, bref, ils sont présentés comme les descendants d'une race inférieure ; alors que les Burgondes à la démarche gracieuse sont richement vêtus, qu'ils habitent des châteaux forts, bref, qu'ils appartiennent à un peuple de maîtres.

A ce niveau, éclatent les préjugés d'époque à l'encontre des peuples orientaux : petit, laid, noir, pareil à un démon, cet Attila (**Rudolf KleinRogge**) n'a rien de commun avec l'Attila de la légende des Nibelungen. Ainsi, dans le numéro de Filmwoche déjà cité, les Huns sont-ils qualifiés de "fléau de sauterelles" alors que **Paul Richter**, interprète de Siegfried, est glorifié en tant qu'homme d'une race supérieure". Ainsi s'ébauchait, dès le milieu des années vingt, un culte nordique qui atteindra son apogée sous le troisième Reich.

Il n'est donc pas étonnant que ce film ait répondu aux vœux des Nazis. Si Lang, d'origine juive, refusa l'offre de Goebbels de devenir le cinéaste officiel du Reich et émigra dès 1933 aux Etats-Unis, **Théa Von Harbou**, elle, fut l'une des premières adhérentes au N.S.D.A.P.

UNE DEUXIÈME VERSION DES NIBELUNGEN

En 1966 et 1967 une nouvelle version des Nibelungen a été tournée par **Harald Reinl** en deux époques : Siegfried (110 mn) et La vengeance de Kriemhilde (88 mn).

Né en 1908, **Harald Reinl**, skieur dans les films d'**Arnold Fanck** et **Luis Trenker**, commença sa carrière de cinéaste en 1949, auprès de **Leni Riefenstahl**. Très vite, il a réussi dans tous les genres de l'après guerre : "Familienfilm", "Heimatfilm", "Kriegsfilm", "Edgar-Wallace-Krimi" ou "Karl May-Western"(2). Aussi bien, une bonne part du succès de la firme **Contantin** est due au savoir faire d'Harald Reinl. Celui-ci, d'ailleurs, n'est pas du genre à se prendre trop au sérieux. De son aveu même, les quelques cinquante films qu'il a réalisés font appel aux recettes classiques : suspense, scénarii ingénieux et acteurs expérimentés en sont les fondements. Et **Harald Reinl** conçoit son métier comme celui de créateur d'une foire aux rêves, ce qu'il est en effet si l'on se réfère à ses adaptations cinématographiques de Winnetou et Der Schatz im Silbersee, toujours bien accueillies en

Allemagne dans la gamme des "bons vieux films de télévision" pour les après-midi de Noël ou de Nouvel An.

Son film *Nibelungen* a été tourné pour un public désireux de connaître exactement le contenu de la légende : avant même que ne débute le tournage, des sondages avaient été commandés pour savoir si une demande existait pour une nouvelle adaptation cinématographique de la légende, et une personne sur cinq avait alors exprimé le désir d'en voir une nouvelle version.

On a vu que **Thea Von Harbou** et **Fritz Lang** avaient compris leur film comme une épopée nationale.

Reinl, lui, se déclare fier de ne pas les avoir imités, bien que l'on retrouve dans son film des éléments du "modèle" de 1923. Ainsi **Reinl** s'est visiblement inspiré de **Lang** pour prêter une apparence à Hagen ou pour figurer les Nomes en Islande, et il a repris à son compte l'image extraordinaire du pont devant le palais de Gunther. Pourtant, ce film n'est pas un simple remake, et le spectateur attentif remarque à sa vision certains détails significatifs...

Ainsi, le dialogue commence exactement comme dans le récit médiéval, il est présenté par Volker (**Hans Von Borsody**) qui chante en s'accompagnant de la harpe. Tout commence donc comme un conte de fées, mais bientôt **Reinl** abandonne son modèle littéraire et semble ancrer son film dans l'histoire contemporaine. L'on entend alors des phrases comme : "Nous sommes tous des prisonniers de notre peuple" (Gunther, lorsqu'il emmène Brunehilde d'Islande chez les Burgondes), ou "Désolidarisez-vous de Hagen, pas de serment de fidélité qui tienne, ne voyez-vous pas où vous mène ce meurtrier ?" (Kriemhilde, à la fin de la deuxième partie), qui semblent évoquer l'époque hitlérienne. Et, lorsqu'on se rend compte que cette déclaration de Gunther : "Peut-être arriverons-nous à faire brûler le monde entier par notre propre fin" est une citation de **Hitler**, on croit bien avoir trouvé la piste du film...

Dans le même ordre d'idées, on repère dans ce film un personnage qui n'existe pas dans la légende des Nibelungen, un fils de Kriemhilde (**Maria Marlow**) et d'Attila (**Herbert Loin**) qui joue le rôle symbolique d'un médiateur entre Est et Ouest, c'est-à-dire le royaume des Burgondes et le royaume des Huns. Et c'est ici, au plus tard, que l'on se demande si ce film ne prétend pas être pris au sérieux : ce médiateur n'est-il pas là pour "réunir" les deux Allemagnes ?

UN MYTHE DEGRADÉ

Mais ce film pourrait aussi bien figurer dans la série des films fantastiques ordinaires, puisqu'on n'y trouve que peu d'éléments indiquant la "grande légende allemande". Tous les personnages, ici, sont dégradés, relégués au niveau de la banalité et l'on comprend tout de suite qui est méchant et, surtout, qui est bon : Siegfried, à l'évidence (Uwe Beyer), le jeune héros, beau, blond, yeux bleus, stature athlétique, toujours souriant, riche et célibataire mais toujours secourable dès lors qu'il s'agit de tirer d'embarras Gunther (Roff Henninger) et son royaume. Et cette naïveté radieuse est partiellement insupportable : quoi qu'il lui arrive, quoi qu'on lui dise, il sourit !

Aussi bien, en retenant **Uwe Beyer**, médaille de bronze au lancement du marteau aux jeux Olympiques de 1964, il s'agissait de produire un type héroïque et non un acteur raffiné... Face à lui, Hagen (**Siegfried Wischnewski**) est fortement stigmatisé avec sa mèche qui lui tombe sur l'oeil et son casque énorme, noir, aux deux pointes acérées. Et il ne vaut guère mieux au moral : calculateur, il ne pense à rien d'autre qu'à la fortune. C'est lui qui déconseille à Gunther de se lier d'amitié avec Siegfried, et c'est lui qui dérobe le trésor des Nibelungen.

L'autre couple antagoniste est constitué par les deux actrices principales, Kriemhilde et Brunehilde (**Karin Dot**). La première, blonde, habillée de blanc, montée sur un cheval blanc, se présente d'abord comme une femme affectueuse, fidèle à sa famille et à son mari ; mais à partir du jour où elle connaît le secret de la défloration de sa belle-sœur, elle se transforme en femme jalouse, imbue de son rang et soucieuse de venger à tout prix la mort de son mari. Quant à Brunehilde, l'insaisissable Valkyrie nordique qui vient du froid, vêtue de noir et rouge, les cheveux noirs, elle chevauche un cheval moreau. Pourtant, à partir du moment où elle perd sa virginité, elle devient plus douce, plus vulnérable, et pour finir, s'avouant son ancien amour pour Siegfried, elle se suicide sur sa tombe.

Cependant, les éléments mythiques qui auraient pu donner une haute stature à ces personnages sont en partie recouverts par des éléments chrétiens dont l'importance était minime dans la légende originelle.

A cet égard, la querelle des reines est particulièrement frappante : Brunehilde, devenue accueillante, arbore une croix dorée à la place de la ceinture magique (diabolique), qu'elle laisse tomber sur les marches de la cathédrale après sa dispute avec Kriemhilde. Or, cette croix est montrée plusieurs fois en gros plan, soit sur l'habit rouge de Brunehilde, soit sur les marches du parvis. Et, corrélativement, presque toutes les actions des acteurs principaux s'organisent autour d'un serment de fidélité : Kriemhilde demeure fidèle à son serment de venger Siegfried, Hagen reste fidèle au vœu de fidélité qui le lie -à Gunther-, lequel est fidèle aux promesses qu'il a faites à ses sujets, etc.

Parfois, toute cette platitude s'estompe, dans des scènes où les personnages semblent agir, non comme des êtres établis au-delà de notre compréhension, mais comme des personnes semblables, par leurs pensées et dans leurs actes, aux hommes d'aujourd'hui. La relation fille/père entre Hildegunt (**Barbara Bolt**) et Rüdiger (**Dieter Eppler**), par exemple, participe de cette modernité : Hildegunt lutte pour que son père, sur ordre d'Attila, n'aille tuer les Burgondes et massacrer son mari (**Mario Girotti**), frère de Gunther. Par cette sorte de psychologisation, **Reinl** force l'actualisation du thème médiéval. Autre séquence, qui va dans ce sens. Kriemhilde poussée par sa haine farouche contre l'assassin de son mari, offre le dimanche des joyaux du trésor des Nibelungen pour mobiliser le peuple contre Hagen et Gunther. Mais ces moments sont exceptionnels : **Harald Reinl** n'a jamais eu l'intention de transposer la légende des Nibelungen au XXe siècle, il prétendit seulement en réaliser une illustration spectaculaire.

Pendant très longtemps, **Arthur Brauner** avait caressé l'idée de porter à l'écran les Nibelungen, mais il dut attendre huit ans et refuser six scénarios avant de trouver un projet à sa convenance. Pourtant, ce film - le plus cher de l'après-guerre, avec un budget de 8 000 000 de marks, a été produit assez vite, en cinq mois, grâce à l'aide d'un partenaire yougoslave (**Avala-Film** de Belgrade), ce qui permit d'engager pour un salaire minime des cascadeurs yougoslaves, meilleur marché que leurs collègues américains ou européens.

Pour satisfaire à l'optique du cinémascope et à la grandeur d'une superproduction, il est apparu indispensable d'aller tourner geysers et cascades écumantes en Islande, rochers et prairies pittoresques en Yougoslavie. Constamment présente comme dans la séquence où Siegfried et Brunehilde chevauchent leurs poneys islandais, la nature s'étale ici comme dans un dépliant touristique : l'action se déroule toujours au centre de l'écran, et ce qu'il y a à droite et à gauche pourrait être découpé pour figurer dans un bel album d'images.

Autre "naïveté" : de fréquents changements de temps - du beau fixe à l'orage - sont là pour faire comprendre au spectateur le plus distrait que le danger est imminent, ou, au contraire, qu'il n'y a rien à craindre pour le moment... Ainsi, avant que Siegfried n'entre dans la grotte de Fafnir le dragon, le temps est radieux, mais lorsqu'il affronte le monstre la tempête se lève, on croit même à un tremblement de terre... Puis, lorsque Fafnir est mort, le temps se remet au beau, et les oiseaux parlent à Siegfried qui se baigne voluptueusement dans le sang du dragon. Procédé analogue dans la scène de la défloration de Brunehilde : le soir où Siegfried supplante Gunther pour vaincre Brunehilde à l'aide du heaume qui rend invisible, une violente tempête se déchaîne. L'intérieur du palais des Burgondes semble angoissant... Soudain, tandis que Hagen et Alberich (**Skip Martin**) jurent fidélité à leurs maîtres, éclairs et tonnerre font rage, et cela dure encore quand Siegfried entre dans la chambre conjugale. Mais, le matin, se réveillant auprès de Kriemhilde, Siegfried voit sa chambre baignée de soleil.

Bref, tous les conflits se déroulent de nuit ou par gros temps, seule la querelle des reines est vidée en pleine et radieuse lumière. Et, dans le même sens, une musique importune, pastiche de la musique de **Wagner**, redouble ces effets avec grandiloquence.

Ce film a été projeté dans des salles pour grand public, où la réflexion critique n'a probablement pas dépassé un grand éclat de rire moqueur devant le tas de cadavres final. Il est vrai que ce film n'est ni une mise en scène sérieuse de la légende, ni une mise en question sérieuse du passé allemand. En fait, il n'apparaît aucune idée générale présidant à la conception de cette oeuvre commerciale : par moments, on reconnaît un rappel des séquences de *Winnetou*, et parfois même on croit à un film psychologique... Mais, finalement, nous recevons aujourd'hui cette oeuvre comme un mélange problématique d'idéologie et de naïveté : ce produit hybride se trouve à la hauteur d'une société bourgeoise sûre de ses possibilités économiques - le "miracle économique" n'est pas encore remis en question - mais incapable de concevoir son passé sinon en balbutiant, en mélangeant mauvaise conscience et justifications...

Malgré la demande, cette version n'a pas connu un très grand succès. Certes, beaucoup de gens furent curieux de voir au cinéma le lanceur de marteau **Uwe Beyer**, mais la critique allemande, en général, dénonça l'incapacité des acteurs et la naïveté du réalisateur.

Il est donc surprenant que ce film ait été accueilli en France comme un film de qualité, qui "rappelle les paysages nostalgiques chers aux peintres romantiques" de l'Allemagne, ce qui nous paraît faire fi de la complexité de la peinture allemande, telle qu'elle a été redécouverte par un Werner Herzog, et réduire le romantisme à des images "kitsch" inférieures à celles d'Epinal...

D.L. et U.W.

reproduction interdite

1 La Waberlohe : il s'agit du cercle de feu que doivent franchir les prétendants de Brunehilde.

La dernière métamorphose de Lancelot

Jean-Marcel PAQUETTE

Commençons par un paradoxe : sur un sujet aussi **moderne** que celui du film de **Bresson**, nous entendons, dans un premier temps, emprunter la voie d'une **vieille méthode discréditée**, celle de la "critique des sources".

C'est que la lecture de la quasi totalité des critiques épisodiques publiées à l'occasion de la sortie du Lancelot du Lac, en 1974, nous autorise d'emblée à accorder quelque crédit à la "critique des sources", eu égard au nombre insolent d'inepties qui ont pu être professées à l'époque dans la presse, et sous des plumes souvent averties. On y apprend, en effet, par exemple, ici que **Bresson** s'est inspiré du roman de **Chrétien de Troyes**, là qu'il a emprunté à "d'anciennes chansons de gestes" (sic), et que le cinéaste a construit son scénario d'après le récit de **Thomas Malory**. Et j'en passe.

Ces références culturelles, on le sent bien, ont été extraites pour la circonstance de vagues souvenirs scolaires. Dix ans après la tumultueuse première du film, à Cannes, il importait, en conséquence, de faire le point.

Précisons d'entrée de jeu que rien, dans les nombreuses entrevues accordées à revues et journaux par **Bresson** lui-même, ne laisse soupçonner quelle fut sa source principale. Le générique même du film ne nous en dit pas davantage. Mais l'on sait par ailleurs que son projet de tourner un Lancelot était déjà formé aux environs de 1954, et que c'est ce temps-là, déjà, qu'il en rédigea le scénario : celui-là même - sans modification d'envergure, à son dire - qui servit au tournage. Entre temps, c'est-à-dire pendant plus de vingt ans, Bresson avait renoncé, selon toute apparence, à son projet, faute de pouvoir trouver les producteurs qui lui eussent laissé tourner à sa guise.

Or, qu'en est-il finalement de cette source principale de **Bresson** ? Il ne pouvait s'agir que de la fameuse Mort le roi Artus dont il n'existait pour lors que trois éditions : celle de **Bruce** (1910), celle de **Sommer** (au tome VI de sa Vulgate, 1913) et celle de **Jean Frappier** (1936). Des trois, c'est cette dernière qui demeurerait encore la plus accessible à un non spécialiste. Il n'existait alors aucune version en prose moderne du roman en prose du XII^e siècle si l'on excepte les très libres adaptations de **J. Boulenger** (La Mort d'Artus), (1923). On peut donc raisonnablement supposer que c'est dans le texte de **Frappier**, vraisemblablement à travers le résumé de l'oeuvre figurant à l'introduction, que **Bresson** fit premièrement connaissance avec le personnage de Lancelot. Encore faut-il montrer, si notre hypothèse est bonne, ce que **Bresson**, singulièrement, en a fait.

Le synopsis de l'oeuvre médiévale est bien connu. De l'incessante prolifération d'aventures, d'intrigues, de combats et de discours qui constitue toute la généreuse ampleur du récit médiéval, le cinéaste, conformément à son esthétique ascétique souvent qualifiée de "janséniste", n'a retenu que l'ossature, soit :

- I. Le retour de Lancelot, qui fait l'objet des premières séquences.
- II. Les retrouvailles de Lancelot et de Guenièvre, sous la forme d'un entretien au cours duquel les amants renoncent à poursuivre leurs amours interdites.
- III. Le tournoi, donnant lieu à la fois à la prouesse triomphale et à la blessure de Lancelot.
- IV. L'enlèvement de la reine.
- V. La restitution de la reine et la révolte de Mordred.
- VI. La dernière bataille, transformée en véritable crépuscule de tous les chevaliers et de toute chevalerie.

Cette esquisse, réduite à sa plus fine figure, sauvegarde néanmoins dans l'essentiel ce que **Frappier** avait déjà identifié comme les deux thèmes fondamentaux du roman : **la force d'amors** et l'évanouissement de la gloire arthurienne (éd. 1964, p.XIV).

Dans l'étude qu'il a consacrée à l'oeuvre de **Bresson**, **Michel Estève** reconnaît avec quelque raison le travail spécifique et rigoureux que **Bresson** investit dans la composition d'un scénario,

affirmant qu'il "suggère l'essentiel en éliminant l'accessoire, l'anecdotique" (**Seghers**, 1964, 33). Ainsi dans le cas de Lancelot, ce qui est resté du vieux récit médiéval dans le scénario de **Bresson** révèle, comme négativement, le caractère résolument inessentiel de ce qui n'a pas été retenu. Inessentiel, cela va sans dire, pour la signification du film. **Bresson** s'est d'ailleurs lui-même expliqué sur ce sujet, dans une entrevue accordée en mai 1975 à la revue Cinéma-Québec: "Si j'ai choisi la fin des aventures, c'est que ces romans, c'est de la fantaisie, de la féerie.., et puis tout à coup, il y a une situation extraordinaire : Lancelot du Lac, qui s'est lancé dans une aventure, revient vaincu. Tout à coup, une conscience entre en jeu, alors qu'avant il n'y avait pas de conscience. C'est la plus belle situation qui existe au monde." (IV/3,33). L'apparition de la conscience, voilà le véritable sujet du film de **Bresson**. Sa soudaine émergence par "force d'amers" est du même coup la cause de l'anéantissement de l'univers arthurien : et voilà recueillis au passage les deux thèmes essentiels du roman. La conscience, avènement suprême et origine de toute déchéance, c'est là une thèse éthique souvent soutenue et traitée depuis la Génèse et son Arbre de la Connaissance.

En supprimant, par exemple, tous les épisodes où figure le personnage de Bohort, notamment celui qui ouvre le récit romanesque, le scénariste annulait du même coup tout lien que son "histoire" pouvait entretenir avec les épisodes antérieurs - au générique seul, réduit à quelques lignes, a été confié la fonction de rappeler succinctement les événements qui ont conduit là où le film commence. Et il est à peine fait allusion au Graal, si ce n'est pour introduire le retour de Lancelot comme échec, anticipant l'échec final de tout un monde. Entre ce double échec vient s'insérer la seule "force d'amors" comme thème majeur du récit filmique.

En omettant l'épisode entier de la "demoiselle d'Escalot", c'est de toute la psychologie amoureuse, avec ses désordres, la jalousie de Guenièvre et les naïvetés de Lancelot, que nous fait grâce le film tel qu'il est devenu. Il reste peut-être, cependant, de cet épisode, si on y regarde bien, cette jeune enfant associée dès le début à la vieille paysanne : elle écoute, l'oreille au sol, le pas du cheval de Lancelot, et, plus tard, au départ de celui-ci, au terme de la scène d'hébergement, elle baise la terre que vient de fouler à nouveau le cheval qu'on entend s'éloigner. Elle est le contraire d'un caractère de type psychologique : elle est l'écoute muette du drame intérieur de Lancelot si bien que, dans une scène, qui n'a pas résisté au montage et qui devait être la dernière du film, c'est elle qui levait la visière de Lancelot pour n'y trouver qu'une armure vide.

C'est Mordred, et non Agravain, comme dans le roman, qui devient ici le principal dénonciateur, auprès du roi Arthur, des amours de Lancelot et de Guenièvre - court-circuitant ainsi le chemin qui va de la dénonciation à la révolte finale. **Bresson** ne reconnaît qu'un réseau qui va de l'une à l'autre, là où le roman concevait deux intrigues distinctes : la dénonciation par Agravain, puis la révélation de l'amour de Mordred pour Guenièvre, à l'origine de sa révolte. Est-il besoin de signaler combien **Bresson** a eu raison d'ignorer, dans cette perspective, que Mordred, jusque là connu comme neveu du roi, est en réalité son fils, né d'une relation incestueuse ? De cela, semblerait-il, le film n'avait nul besoin pour donner à voir le drame intérieur de Lancelot.

Banni également du scénario, l'épisode du bûcher, emprunté par notre roman à celui de **Béroul** : la scène en est trop spectaculaire, tout extérieure, et **Bresson** n'est à l'affût que des signes les plus ténus de l'intériorité, autrement dit de leur lente transformation sous l'effet de la conscience naissante.

Tous les royaumes du roman disparaissent : Ni Gaunes, ni Logres, ni Rome ne sont même évoqués. Tout se trouve confiné au seul lieu étroit de la tragédie, avec ses trois aires d'intensité : la forêt, le château, le champ clos. Joyeuse Garde et Kamaalot n'ont plus de nom : Escalot les résume tous. Salesbieres même, haut lieu de l'ultime bataille, n'existe plus. Et ce n'est plus une plaine, c'est la forêt, la même que celle de la première scène, qui referme l'espace tragique sur lui-même - une forêt avec à peine une sombre clairière où viennent s'entasser les armures, plutôt que les cadavres des chevaliers morts. Aucun de ces morts, si ce n'est Lancelot s'effondrant en prononçant le nom de Guenièvre, n'est identifié. Pas même Arthur - ce qui justifie que **Bresson** n'ait pas utilisé tout l'appareil du merveilleux de la scène romanesque finale : Plus d'Excalibur, plus de main mystérieuse sortant du lac pour reprendre l'épée, plus de nef des fées. Pourquoi y aurait-il Morgain ?

Un seul tournoi (celui d'Escalot), une seule bataille (la dernière) suffisent à produire la synthèse de tous les tournois, de toutes les batailles qui agitent le récit du XIIIe siècle. Avec ce résultat qu'à la technique, si caractéristique de notre texte médiéval, de l'entrelacement double ou triple des épisodes, a été substituée chez Bresson la linéarité pure et absolue du récit filmique.

Notons qu'aucune "parole", aucun discours n'est exactement tiré du texte médiéval - le cinéaste échappant ainsi à l'archaïsme langagier. En cette matière d'ailleurs, le cinéma n'a qu'une alternative.

Ou c'est **Bresson**, ou c'est **Rohmer** dont l'excellent Perceval est mot à mot tiré du texte de **Chrétien de Troyes** et proféré intégralement dans la langue même, du romancier du XIIe siècle.

Un mot enfin de la musique aussi dépouillée que la narration filmique elle-même, qui a aussi sa "source". Un biniou d'ailleurs "intradiégétique" puisqu'on le voit pendant la scène de tournoi, (le joueur n'est pas montré), et un dru roulement de tambourins qui prolonge, dirait-on, le fracas des armures. L'exiguïté de cet espace musical, on pourrait la retrouver dans une métaphore du texte même de l'introduction de **Frapplier**.

Notre maître à tous écrivait, en effet, comme jugement final sur l'art de la Mon le roi Artu :

"On souhaiterait pour ce Crépuscule des Héros le jeu des grandes orgues ou toutes les ressources de l'orchestre. On doit se contenter d'entendre un chalumeau." (p.XXIX)

Deux seules séquences, particulièrement porteuses de signification, semblent à première vue, constituer des ajouts de **Bresson** au texte médiéval.

Il s'agit de la scène de la vieille paysanne qui inaugure le récit filmique par une sorte de prophétie et recueille plus tard chez elle, Lancelot blessé au tournoi. L'autre scène est celle de la tempête au terme de laquelle, les chevaliers, voyant son fanion déchiqueté par les vents, croient Lancelot mort.

Or, à y regarder de plus près, ces deux "unités" peuvent très bien être repérées dans le récit médiéval. Seulement, **Bresson** leur a fait subir une transformation qui les rend quasi méconnaissables sans toutefois altérer leur fonction narrative manifeste. Chacune des deux apparitions de la vieille paysanne révèle en effet les deux attributs confiés, dans la Mort Artu, à un personnage qui ne se manifeste qu'une fois : il s'agit de la "dame vielle" - celle que **Frapplier** appelle la "messagère du destin" (§ 130, 55 ss) - dont les attributs sont la prophétie et la condamnation de la guerre. Premier personnage du film à faire entendre un discours, la vieille paysanne prophétise la mort de Lancelot ("celui dont on entend le pas avant de le voir, mourra dans l'année"). Puis, dans la scène ultérieure, où elle héberge et soigne Lancelot blessé, elle tente en vain de retenir le chevalier de reprendre les combats (c'est à Arthur et à Gauvain, dans le roman médiéval, que la "dame vielle" apparaissait, leur annonçant le "dur damage" qui les attend et leur enjoignant de ne pas poursuivre plus longtemps leur guerre fratricide).

Quant à la tempête présageant la mort de Lancelot, ne faudrait-il pas y voir une scène inspirée de la fameuse "pluie moult grant et moult merveilleuse" (§ 193, 32 ss) annonciatrice de la nef magique des "dames fées" venues recueillir le cadavre du roi Arthur ? Si notre hypothèse s'avérait juste, **Bresson** aurait réussi cette chose extraordinaire, propre à son alchimie de cinéaste, que constitue la transmutation du **merveilleux** médiéval en figures spécifiquement modernes et révélatrices d'un réalisme porteur de sens au-delà de la réalité même. Il transforme, en effet, ce qui avait constitué les signes du **féérique** en ce qui devient, pour nous, les signes sensibles du **tragique**.

En réalité, une seule scène est de pure invention bressonienne, et elle est capitale : c'est celle de la brève partie d'échecs entre Gauvain et un chevalier non identifié. Elle nous servira de guide dans l'analyse et la lecture plus proprement cinématographique du Lancelot de **Bresson**.

Il est peu d'œuvres du Moyen âge, depuis la Chanson de Roland jusqu'aux Ballades de **Villon**, en passant par le Tristan en prose, où l'on ne joue aux échecs - à telle enseigne que le "noble jeu" (comme on l'appelle aussi) est le plus souvent, dans nos esprits comme dans ses figures, associé au Moyen âge. Pourtant, notre Mort le roi Artu est des rares oeuvres où il ne figure pas. En introduisant ce jeu "médiéval" dans une oeuvre qui n'en comportait nulle trace, **Bresson** opère un échange significatif, "médiévalisant" pour ainsi dire le récit qu'il emprunte tout en modernisant par le mode de création cinématographique. Du même coup, il lui fait subir sa transformation la plus profonde.

Dans la plus importante étude consacrée à Bresson, bien avant la sortie du Lancelot, Jean Sémolué avait déjà montré comment les Dames du Bois de Boulogne, de 1945, pouvait se lire comme une véritable partie d'échecs (éd. Universitaires, 1960, 169). Il eût pu dans le même sens, montrer comment l'échiquier bressonnien était déjà en place dès son premier film, Les Anges du péché (1943), où la dalle qui sépare les moniales dans le chœur du monastère est composée d'une série de cases noires et blanches, de chaque côté desquelles se joue le drame entre Thérèse et Anne-Marie.

Seul **Barthélémy Amengual**, parmi tous ceux qui ont écrit sur Lancelot, a su noter avec perspicacité combien la partie d'échecs de Mordred, avec sa valeur symbolique et son langage chiffré, "condense la formule esthétique de l'œuvre." (Positif, 162/1974, 55). Or, on peut maintenant soupçonner que le jeu d'échecs condense la formule de **toute** l'œuvre de **Bresson**.

Voyons la scène, entendons ce qui s'y dit : On ne voit que l'échiquier et les mains des joueurs. Mordred déplace une pièce et dit : "Echec au roi : Avec la reine et une tour. Où est le cavalier ? Vous ne devinez pas ? Parti, envolé..."

On aura compris : le toi, c'est Arthur, la reine, c'est Guenièvre, le cavalier, Lancelot, et la tour, le lieu de rendez-vous des amants. Mais ce ne serait là qu'un décryptage superficiel et, pour tout dire, bien anodin. Bresson n'aura pas poussé le "jeu" jusqu'au maniérisme de tout concevoir selon la logique réglée des échecs. Seulement, par cette scène, il indiquait comment il fallait littéralement lire les images de son film, et les rapports qu'entre elles, elles entretiennent.

Le "cinématographe" (pour employer l'expression chère à **Bresson**), en tant que phénomène, se présente déjà, dans le temps, comme un échiquier de par l'alternance entre l'écran chaotique d'avant le film et l'écran lumière de la projection proprement dite. Autrement dit, l'écran possède déjà la forme et les attributs de la case du jeu d'échecs. Mais, une fois le film en marche, se manifeste à son tour une autre alternance, une dialectique permanente des signes visuels et des signes sonores. C'est ce dont nous informant d'entrée de jeu les premières paroles du film : "Celui dont on **entend** le pas avant de le **voir**..." Et voilà en place, à l'orée du film et dans son écartèlement même, la double articulation de la caméra et du magnétophone qui sont les deux véhicules d'expression dont dispose l'art du cinéma pour produire son univers.

Traversons maintenant tout le film pour interroger sa dernière séquence, celle de la bataille finale. Quatre plans de cette séquence nous retiennent, les quatre derniers : a) écran blanc du ciel où plane un oiseau de proie ; b) écran sombre où scintille l'armure de Lancelot mourant ; c) et d) reprise de ces deux mêmes plans dans le même ordre, quatre plans-images d'une e durée, ce qui contribue à créer un certain rythme, à lui seul signalant de la direction de la lecture qui doit être opérée. Une lecture qui nous renvoie avec insistance à l'alternance de la case blanche et de la case noire, à l'échiquier.

Mais revenons tout au début du film, avant le générique, où sont disposés quatre plans alternés rythmiquement : a) scènes de guerre dans l'obscurité, où le signe se fraie une voie à travers le son qui prédomine ; b) générique proprement dit, dominé par l'élément visuel du texte en rouge clair, avec en arrière-plan le Graal sur socle blanc ; c) et d) reprise de ces deux plans au même rythme, avec en arrière-plan, cette fois, le rectangle blanc formé par la mesure de la "dame vieille".

Or l'ensemble du film se déroule comme un regroupement alterné de longues séquences **sombres** (le retour de Lancelot, l'entretien avec Guenièvre, la salle de la Table Ronde, etc), et de non moins longues séquences claires (scènes du tournoi, de l'après tempête, etc...) Et à l'intérieur même des images, qui sont autant de signes plus encore que des représentations comme aime à le rappeler **Bresson** lui-même, les rappels de l'échiquier prolifèrent : fanions des jouteurs d'Escalot, fanions des tentes-pavillons, écu blanc de Lancelot, drapeau blanc sur écran noir inaugurant la scène de la remise de Guenièvre à Arthur, écran demi-noir demi-blanc de la mise en scène à la mise à sac d'Escalot... Lancelot, au tournoi, abat très précisément huit adversaires, le nombre des pions du jeu d'échecs. Mais, plus subtilement encore : les plans-images sont multiples où l'écran formant déjà case, un arrière-plan "encadré" dessine une autre case en abîme. Alors tout : murs de château ou de pavillon ; portes, tentes, meurtrières ; fenêtre de la chambre de Guenièvre ; fenêtre de la tour où s'entretiennent les amants ; trappe d'accès à l'étage par où paraît deux fois la reine ; grand carreau de linge blanc sous la cuvette du bain de Guenièvre ; arbres formant case dans la scène du retour de la reine auprès d'Arthur, alors que Guenièvre hésite à passer d'un côté ou de l'autre - et jusqu'à cette scène où Gauvain et la reine passent tour à tour d'une case parfaite en arrière-plan à une autre case, avec ce mouvement précis et lent de "pièces" qui se déplacent ; tout, finalement, contribue à quadriller l'écran et à faire émerger les personnages dans leur fonction de "pièces à jouer". Mais dans tout cela, nous l'avons dit, aucun maniérisme, aucune outrance. Ce n'est pas une partie d'échecs, c'est l'échiquier dans l'infini de ses figures et mouvements. La plus grande subtilité et un semblant de hasard organisé y président. Jusqu'à cette dialectique "son/image" que constituent la voix caractéristique des acteurs de **Bresson** (appelée voix **blanche**) et, à deux reprises, l'œil noir en gros plan du cheval de Lancelot.

Mais pourquoi donc, au fait, aurait-il choisi de donner à son film la "formule" du jeu d'échecs ? Sans doute, d'abord, du seul fait que les échecs sont un jeu comme le "cinématographe" - un jeu sérieux. Parce que ce jeu est réglé comme le destin, et ne vit que d'une fastueuse liberté, comme lui. Mais avant tout, parce qu'il est une forme et suppose une conscience qui **l'organise** : celle de Lancelot est aussi celle du cinéaste-créateur.

Parce qu'enfin, artisan d'une esthétique relevant d'une éthique pure, **Bresson** aurait pu être l'auteur de la célèbre assertion de **Massimo Bontempelli** dans *La Femme de Nadir* : "Si le Monde doit retourner au chaos et le chaos au néant, alors le jeu d'échecs s'inscrit parmi les Idées éternelles."

Quadrillant de la sorte l'espace où se joue le drame de toute conscience émergente, le film donne **forme** à une problématique qui lui donne en retour sa **signifiante**. Et c'est ainsi que Lancelot, en sa dernière métamorphose, héros éminemment moderne en cela qu'il évolue dans un univers

déserté de tout idéal, prend désormais, grâce à **Bresson**, sa place très précise, avec Perceval et Tristan, au sein d'une ineffable trinité où se définit la plus haute abstraction lyrique qu'ait rêvé l'Occident. "Lancelot, se plaît à rappeler **Bresson**, c'est Tristan sans le philtre." Oui ! C'est surtout Perceval sans le Graal.

S'il a pu être question, au début de cet article d'une "source principale", c'est qu'il a été possible de repérer dans le film les traces de deux autres sources, mineures certes, mais qui ne semblent pas moins avoir inspiré l'une, une courte séquence parmi les plus célèbres de l'œuvre de **Bresson** ; l'autre, l'esprit même du film. La première nous renvoie à notre Moyen âge ; l'autre, sans nous en distraire tout à fait comme nous le verrons, nous est plus exactement contemporaine.

Qui donc n'a pas été saisi par cette image, quatre fois reprise (à la manière d'un schème formulaire, pourrait-on dire), d'un cheval traversant l'écran et la forêt, vidé de son cavalier, alors qu'on entend, de proche en proche, son terrible galop ? Nous ne croyons pas exagérer en affirmant que cette image, obsédante et cruelle, nous fait entendre (si l'on peut dire) l'écho lointain d'un des plus beaux vers du troubadour Bertrand de Boras, tiré de son sirventès politique que les éditeurs intitulent "Eloge de la guerre". Le poète y affirme qu'il trouve un infini plaisir.

"(...) aug ennir
Chavals voitz per l'ombratge." (éd.. Bec, 10/18, 215)

C'est adire :
"(...) à entendre hennir
dans les sous-bois les montures vidées."

Chez Bresson, comme chez **Bertrand** d'ailleurs, l'image (au sens cinématographique et linguistique du terme) est saisissante, dans la mesure où elle n'évoque rien d'autre qu'elle-même.

Le seconde source mineure convoquée ici est un poème d'**Aragon**, daté de 1942 et dont le titre, précisément, est Lancelot. Et la moindre surprise, en le lisant, n'est-elle pas que l'on y trouve des références précises au monde cinématographique, comme si le personnage déjà réclamait son cinéaste ; des références aussi au monde (le nôtre) qui depuis lors n'achève plus de mourir, comme si Lancelot en était à la fois l'ultime incarnation et le dernier spectateur. Voici les vers épars de ce poème où prennent forme, déjà, les images à venir du film de **Bresson** :

Ce siècle a sur la mort quarante-deux fenêtres
Aimant passionnément les dessins animés
....et le film en couleur
J'écoute les appels d'un monde qui se noie
.....
J'ai soupé des flonflons de cette décadence
.....
Je n'ai pas d'autre azur que ma fidélité
Je suis ce chevalier qu'on dit de la charrette
Qui si l'amour le mène ignore ce qu'il craint
.....

(Poésie complètes, t.VII, 259-263)

Ne croirait-on pas déjà entendre, sans les voir, se tordre les armures, et voir, sans les entendre encore, les mots impitoyables de Guenièvre : "Dieu n'est pas un objet qu'on rapporte."?

S'il était besoin d'une conclusion, je citerais le jugement que le cinéaste **Jean-Pierre Lefebvre** portait sur le Lancelot de **Bresson** en affirmant qu'il était "l'inventaire et le procès du cinéma lui-même." (Cinéma Québec, IV/3 1975, 36).

Mais comme je n'en vois pas la nécessité, je dirais simplement, pour reprendre une scène de La Mort le roi Artu, qu'il est, en définitive, la fresque des images peintes sur le mur de sa chambre par Lancelot lui-même. Le privilège du cinématographe, affirme encore **Bresson**, "c'est de remettre le passé au présent." (Etudes cinématographiques, 18-19/1962, 31)

J.M.P

* Cet article reprend le texte d'une communication faite au colloque sur le personnage de Lancelot organisé par le Centre d'Etudes Médiévales de l'Université de Picardie (14 et 15 janvier 1984)

"Lancelot du Lac" de Robert Bresson Le Moyen Age revisité ou la dimension tragique du XXe siècle

Alphonse CUGIER

Robin des bois avec **Douglas Fairbanks** en 1922 (**Allah Dwan**), Ivanhoé, Les Chevaliers de la Table Ronde de **Richard Thorpe** en 1952 et 1954.. Camelot de **Joshua Logan** en 1967...
Morceaux épars, fragments de mémoire ensevelie. Le Moyen âge est (d'abord), un imaginaire. Le flux d'images cinématographiques qu'il suscite, comme les vignettes des manuels scolaires, fait partie intégrante de sa réalité. Ces images irriguent notre vision et interfèrent avec tout nouveau film "consacré" aux temps médiévaux. Des univers fictionnels se superposent, se confrontent dans l'espace de nos projections mentales,

Réalité historique et imaginaire sont en état de pénétration réciproque ; les deux niveaux, étroitement articulés, se renvoient en échos anamorphosés. Chaque nouveau film élabore son champ d'opération et, prenant appui sur un jeu de connivence acceptée ou déjouée, peut susciter quelques signes ou dénis de reconnaissance.

Le Moyen âge et le XXe siècle. Les romans du cycle arthurien et leur représentations cinématographiques : Oeuvres produites dans des contextes socio-économiques et culturels séparés Par près d'un millénaire.

Pourquoi (re) visiter ces textes anciens, faire "revivre" ce faisceau de mythes nourriciers, cette prolifération de légendes qui, aux XIIe et XIIIe siècles, ont fourni les matériaux des premiers romans de la littérature occidentale ? Pourquoi donner à consommer un bien culturel extrait du patrimoine ? Transformer une matière en récit d'aventures technicolorées, surchargées des fastes du spectaculaire - appels de fées, bruits de harnais dont Hollywood est friand, Moyen âge illustré tel que le demande la part d'enfance que recèle tout adulte, yeux émerveillés et oreilles esbaudies ?

Lancelot du Lac précède de quelques années Perceval et La Chanson de Roland (1978) pour ne citer que deux films français. En plein cœur de notre XXe siècle technologique et rationnel, Rohmer, tout en concrétisant "un rêve pédagogique" (1), développe une conception évangélique de l'homme et désigne la mystique comme voie primordiale pour parvenir à une appréhension intelligente du monde. Frank Cassenti, dans une démarche didactique décortique le mythe "comme emphase de l'Histoire, comme mystification" (2) et démontre la fonction idéologique et l'emprise du discours de la légende.

En 1973/74 **Robert Bresson** réalise son Lancelot du lac. La loi d'arbitraire financier qui régit la production cinématographique a maintenu cette oeuvre en état de gestation pendant plus de vingt ans. Que retient **Bresson** des récits arthuriens, de cette matière de Bretagne qui constitue un fonds immense dont les auteurs successifs ont repris, modifié, complété les personnages et les épisodes ? Ce n'est pas l'apothéose du chevalier élu mais le crépuscule de chevaliers déchus, le moment de la défaite, des divisions, du déchirement, des désespoirs. Justement, la période de la ruine du monde arthurien, de la faillite de la représentation de l'univers d'une noblesse dont le déclin s'amorce au XIII^e siècle face à l'essor des villes, au développement des états, et qui fait recueillir dans un livre les éléments témoignant d'une cohésion passée, période des "sommés" : récits recyclés, soudés, christianisés.

Un grand rêve avorté

Lancelot chevauche, tête basse, en compagnie d'une trentaine de chevaliers. Ils étaient partis une centaine à la recherche du Graal. Ils reviennent décimés, vaincus au château du roi Artus où règne la plus profonde consternation. Pour le roi, l'échec de la quête est un châtement d'ordre divin. Il voue ses chevaliers à l'inaction et leur demande de déposer les armes.

Le jeune neveu d'Artus, Gauvain, partisan de poursuivre la recherche, voit le salut dans le risque et la vie violente de jadis. Lancelot, lui, convaincu que ce désastre est la conséquence de son amour coupable pour la reine Guenièvre veut rompre ce lien sacrilège : l'honneur du roi et le pardon de Dieu l'exigent... Mais la passion amoureuse l'emporte sur la volonté. Dès lors, rien n'arrête le destin qui fait même mourir par l'épée de Lancelot, son meilleur compagnon et admirateur, Gauvain, tandis que la haine de Mordred qui a surpris le secret des deux amants, précipite le dénouement : funeste et inéluctable engrenage de la jalousie et de la rancœur, de l'appétit de puissance, de féloneries... luttes fratricides jusqu'à l'anéantissement total. Lancelot, ayant appris que Mordred s'est révolté contre son suzerain, se range aux côtés du roi, arrive trop tard et meurt parmi les autres chevaliers.

Désarroi, angoisse... L'aventure chevaleresque et l'épopée ont sombré. Vides d'espérances, les chevaliers ne sont plus invincibles : ce sont des silhouettes lointaines, isolées, qui avancent mécaniquement, anonymes sous leur heaumes et leurs armures. Désœuvrés, le visage sale, noir de barbe, les yeux cernés, le regard perdu, ils errent dans la clarté falote, incertaine, dans l'air raréfié qui baignent le château. Un monde de lumière et de concorde se meurt et fait place à une atmosphère où fermentent jalousies et intrigues.

L'ordre chevaleresque fondé sur la droiture, la loyauté, la parole divine n'a pas pu se maintenir. La plus noble cause corrompue, un idéal s'est dégradé d'une manière irrémédiable. Ne subsistent que quelques velléités, (même l'excès de zèle néophyte de Gauvain apparaît dépassé), derniers sursauts d'un monde déjà anachronique.

Renoncement à l'action. Installation dans le non-vouloir. Envahissement du vide... La lente agonie des chevaliers commence. Au retour de leur quête manquée, une sorte de propriété commune du rien les rassemble. La réunion rituelle de solitudes n'entretient plus l'amitié de jadis, pas même une solidarité. Les chevaliers de la Table Ronde ne sont qu'un collectif négatif. Leurs armures ôtées sont désormais des carapaces vides, inutiles. Ainsi **Robert Bresson** creuse-t-il la fosse commune de la chevalerie : émiettement d'attentes stériles, inerties, déperdition que seul le tournoi parvient, un moment à combler. Mise en scène et parade, comme substitut de l'épopée. Simulacre de la guerre, cette joute cavalière n'apparaît que comme un remède compensatoire, illusoire. Le Graal étant inaccessible, l'Absolu est dévalorisé en un jeu, en une sorte de rituel. Tous les films de Bresson comportent cette idée de fatalité conjurée, cette réinscription d'une espérance : pause dans un engrenage tragique, répit éphémère. Les Chevaliers tentent de saisir ce leurre et sombrent dans la parodie de cette tâche. La désillusion de l'épopée suspend, fige le temps dans la répétition névrotique du vide : pavane pour une société défunte qui se crispe sur le paradigme d'un ordre dont il ne subsiste que les reflets, les manifestations extérieures. La dynamique du Graal s'est figée dans la compulsion répétitive de ses formes dégradées.

La passion : un autre idéal ?

L'amour entre Lancelot et Guenièvre est-il capable de faire pièce à cette entropie généralisée ? Amour fou, passion-déraison qui propulse l'être hors de lui-même, fait éclater les bornes clôturées du code social ("Prends ce corps interdit") et emporte honneur, foi jurée.

Dans l'univers métallisé, alourdi des chevaliers, Guenièvre est la seule présence féminine dont la fragilité, la souplesse et la vibration charnelle semblent devoir se dissoudre sous l'accumulation d'armures rigides et froides.

Devant Guenièvre, Lancelot ôte son armure, abandonnant ce qui lui confère puissance et prestige, raison d'être de la chevalerie. Et, comme pour densifier cette palpitation de la vie, leur rencontre est irriguée à la fois par une sorte d'appel et d'engouffrement du silence : les bruits cessent brusquement.

Alors que les hommes aux visages frettés de nuit s'indiffèrent à eux-mêmes, empêchés dans des corps carapatés, difficiles à suggérer le bonheur, une clarté émane du corps de Guenièvre qu'elle soit en longue robe et écharpe ou dans son bain, aspergée d'eau. Les corps masculins et féminins sont des lieux de précipitation différente des lumières et des ombres. La lumière assouplit les volumes du corps de Guenièvre qu'elle inonde, se grave dans la peau, imprègne les tissus aux couleurs douces (bleu ciel ou vert tendre). Le corps féminin apparaît ébloui, à jamais sevré sous cette lumière qui relève du toucher, et dont il absorbe toutes les inflexions modulées. A l'inverse, la lumière se brise sur

la surface dure et lisse des armures. Les reflets ocres, bleutés ou verdâtres qui s'allument dans la dominante noire du métal en font une matière indéfiniment remuante, instable, une brillance d'apparat.

Au frémissement intérieur de tension et de désir du corps féminin s'oppose l'extériorité ostentatoire des masses métalliques, en quelque sorte, déchirées par leur miroitement. La lumière est la composante essentielle du devenir de l'amour de Guenièvre et de Lancelot. Le visage de ce dernier apparaît successivement éclairé et obscurci, comme travaillé par l'émoi d'une séparation inévitable et d'un impossible bonheur. De même le déchirement définitif (d'un côté Artus devant ses hommes, de l'autre Guenièvre conduite par Lancelot) s'effectue dans une blancheur blafarde qui inonde l'allée de la forêt, dans un silence que le hennissement d'un cheval transperce tout en s'y gravant, comme la percussive d'un signe répété, le rendant plus poignant, plus tragique encore. (Certains critiques osent parler d'une écriture désincarnée, froide, cérébrale, stérilisant l'émotion !).

Amour impossible, amour voué au sacrifice... Guenièvre disparaît du film, longue éclipse rompue seulement au dénouement par le prénom que prononce Lancelot avant de mourir, seule parole de la séquence finale. Dans le silence de la bouche de Lancelot qui se ferme, quelque chose pour toujours est mort.

Le rituel de la séduction

Hormis cette violence-passion étouffée, peut-il y avoir d'autres relations susceptibles de ralentir, de briser le processus d'atomisation sociale ? L'affection élective, indéfectible entre Gauvain et Lancelot ? Les relations vassaliques ?

A nouveau la lumière s'inscrit comme révélatrice. Elle balise un espace, celui du tournoi qui, à l'inverse des séquences d'enfermement nocturne, bénéficie d'un jaillissement ensoleillé, de couleurs vives, chatoyantes qui claquent, intenses, s'éblouissent et flamboient. Armures miroitantes aux reflets colorés, comme autant d'éléments de séduction dans une société virile.

Lances qui se lèvent sans cesse ; Gauvain et Artus, à chaque coup vainqueurs d'un invincible chevalier blanc dans lequel ils ont reconnu Lancelot, se redressent : geste fondateur d'un désir mimétique. Une lueur s'allume dans leurs yeux. Le jaillissement phallique se transmet aux lèvres. Parade, joute amoureuse toujours maintenue sur la ligne de crête, ponctuée par le rythme binaire du silence et des clameurs de la foule, chambre d'écho qui répercute, amplifie l'éjaculation buccale de Gauvain et du roi. Le tournoi comme représentation sublimée, déplacée, distancée du plaisir sexuel, ravissement ébloui que le montage noue dans un déchirement d'orgasme.

Mais cette fougue de la séquence du tournoi, qui tranche sur la déploration on, s'abîme. L'amitié, la relation vassalique métaphores de la fidélité amoureuse, sont brutalement rayées. Gauvain meurt des mains mêmes de Lancelot ; le roi assiège le château où Lancelot et Guenièvre se sont réfugiés et, dans l'ultime tuerie, Lancelot s'écroule parmi les armures dont l'une porte les emblèmes royaux.

Rien n'échappe à l'emprise grandissante de la mon... les voix blanches, dénaturées comme étouffées, proférant des mots comme une litanie, participent de ce climat d'asphyxie : la parole, dégustation lente de la mort.

Cette mort "écho du rien qui retentit dans toute parole, figure de l'absence qui hante toute figure" (3) est la seule issue pour les chevaliers condamnés à disparaître dans un bruit de ferraille, dans un amoncellement de carcasses anonymes, de boîtes de conserve, traces dérisoires et refroidies de la geste héroïque passée, d'un épique qui a sombré corps et âme.

Les armures éventrées s'entrechoquent dans un pancrace naturaliste... soldatesque grinçante, grimaçante. Chaos, étal, équarissage où gisent pantelants, désarticulés, se vidant, se vidangeant, les derniers représentants d'un ordre caduc. Une main en gantelet tressé se soulève avant de retomber inerte, définitivement morte.

Charnier de ferraille, copulation homicide, monstrueuse étreinte d'éternité.

Objets laissés en dépôt à l'Histoire.

Un monde qui naît ?

Cette immense ovulation qui clôt un monde engendre-t-elle un autre avenir ?

L'arrivée de Lancelot au secours du roi sonne comme l'inscription d'un trop tard, d'un révolu. Est-ce le signe d'un temps qui, désormais, se construit sans les chevaliers ?

Robert Bresson ne laisse aucune chance à l'ancien monde. Le premier mot du texte introductif du film est "Après" : "Après avoir cherché vainement le Graal, les chevaliers de la Table Ronde rentrent décimés..." Dès lors, ils dérivent dans un espace déjà marginalisé qui se délite.

Qui est appelé à prendre le relais ?

Les archers, dissimulés dans les arbres, qui, de loin, à l'aide de flèches, atteignent les chevaliers bardés de fer faisant bloc autour d'Artus ? Cette piétaille méprisée, gens du commun, vilains, dont les pas résonnent dans la forêt et qui, évitant le corps à corps, troublent l'ordonnement de la bataille, le rituel, la liturgie de la guerre chevaleresque, corrompant un ordre sacré ?

Lancelot du lac fait apparaître une discontinuité : l'entrée du nombre, le passage de l'individu (avec la mort du personnage-titre) à la masse anonyme : donnée qui est aussi celle du monde contemporain (un des points de repères des désarrois de **Bresson** ?).

Comme les chevaliers ne peuvent pas vivre un temps autre, une page est définitivement tournée. Rupture historique désignée dès le générique qui fonctionne comme une cellule productrice prémonitrice, une mise en abyme : les noms des interprètes des chevaliers défilent, disparaissent, sur fond de mesure paysanne qui bénéficie de ce fait, d'une sorte d'éternité ; éléments transitoires placés sur un quelque chose qui est fixe, comme immuable.

Un grand accouchement de l'Histoire s'y lit-il en creux ? Y a-t-il émergence des classes dominées, muettes, hommes de labeur oubliés ou surveillés ou parqués par les puissants ?

Les archers ne possèdent aucune initiative, ils sont au service de Mordred, le chevalier félon. Les autres "vilains" glissent comme des ombres, en coulisse, dans un frileux dévouement silencieux, respectueux de la hiérarchie (la domesticité rivée aux pas de ses maîtres) et témoignent d'une résignation, d'une soumission modelées de longue date : épaisseur fragile d'existences en marge, consciences hermétiquement refermées sur leur peur (la jeune fille qui baise le sol sur le passage de Lancelot, la vieille femme qui le recueille et qui allie superstition et rejet de valeurs guerrières n'apportant que ruines et mort : forces sociales sous forme résiduelle).

La clôture comme théorie de l'Histoire

La mort, l'inertie ont pris possession de l'espace. Le futur reste en gestation, il ne s'y débusque pas. Un futur qui échappe à la mesure du temps.

L'Histoire ? Un no man's land ? La terre d'aucun homme, l'espace de personne ? La fin de l'Histoire ?

Lancelot du lac relève de la désignation proprement matérialiste des mutations qui s'opèrent mais Bresson ne distingue pas parmi les forces sociales celles qui sont forces de vie. L'Histoire jusqu'alors entendue comme espace d'un volontarisme absolu (la quête du Graal par les chevaliers) devient un processus sans sujet, une Histoire close. D'autant plus qu'elle est placée sous le signe de l'éternel retour : dans la circularité du film, de la fin au commencement, la mort rejoint la mort.

Les Chevaliers de la Table Ronde ont lutté, tué, pillé pour rien : les têtes tranchées roulent au sol ; les épées sifflent, s'enfoncent ; des flots de sang giclent à gros bouillons ; les cadavres calcinés, pendus, encore revêtus de leurs armures sont déchiquetés, vidés par les corbeaux ; les objets sacrés sont précipités à terre, les fer de lance dans les ciboires... chaos sauvage, sanguinaire, sacrilège. La mort règne dans le crépitement des flammes, le choc des armures, la chute des corps, le martellement des sabots des chevaux, les cris d'oiseaux : folle chevauchée d'une chevalerie pillarde.

L'épilogue reprend le prologue avec une violence accentuée ; s'y ajoutent le sifflement des flèches et un cheval sans cavalier qui erre indéfiniment dans la forêt.

Sous bois sombres zébrés de sang et de flammes. Teintes crépusculaires ; une sorte de vacance de la couleur qui affiche son potentiel symbolique : couleur de deuil.

Les plans se succèdent, l'un chasse l'autre comme une mécanique qui avance avec la sécheresse d'un couperet. Marche inéductible vers la mort accentuée par un système elliptique qui évacue la violence : Quelques signes annonciateurs (arme levée par exemple) et les résultats sont déjà visibles (le sang s'écoule). Les blancs du récit, l'élosion à l'intérieur d'une séquence inscrivent l'emprise l'irréversible comme si les prémices maintenant en laisse les conséquences (le départ d'une expédition accumule les mêmes plans, chevaux enfourchés, épées glissant dans les fourreaux, heaumes, lances... à ces préparatifs succède un plan d'ensemble de fumées s'élevant de la forêt et tocsin).

Les gros plans et rapprochés appréhendent le point d'aboutissement, le réceptacle des corps qui tombent : le sol poussiéreux de la lice lors du tournoi, le tapis d'herbes aux tiges cassées parsemé de quelques feuilles de chêne lors du massacre final.

C'est le règne du déjà-advenu. Ce qui précède le carnage ne peut que conduire à lui.

Le son précède l'image : autre signe annonciateur qui n'inscrit aucun possible autre. Dans le premier dialogue du film, une vieille femme prophétise la mort qui s'installe sans partage : "Celui dont

on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l'année.."ou le "Tout est achevé pour nous, ici, en Bretagne".

Lancelot du lac est un faisceau de présages qui se croisent, s'articulent : mise en abyme généralisée dont la geste ne peut que sortir abîmée. Le destin est en attente : société, qui a consommé une rupture irréversible. L'aventure chevaleresque, quête inachevée et finissante a épuisé toute possibilité de retour.

L'écriture comme cosmos

Prise dans les rets d'un cérémonial, d'un rituel, en proie à la désunion, condamnée au désastre, sous la pression de signes ressassés comme les hoquets d'une agonie, une société se prolonge : mouvement même par lequel l'écriture décline et déploie les figures de l'éclatement et de la répétition.

Espace limité à trois lieux clos : château, forêt et lice, eux-mêmes désignés par quelques sous-ensembles limités : Pont-levis, salle de la Table Ronde, couloirs, escalier, tour, terrain de combat, palissade, tribune... C'est le règne du discontinu, du parcellaire : croupe ou poitrail de cheval, son oeil qui allume le regard du spectateur... éclat d'armure, visière de heaume, épée, pointe de lance, oriflamme...

Un chevalier réduit aux fragments de son armure et de ses gestes disséqués dont le continuum est brisé : morceaux de "geste".

Chaque son, chaque bruit est une ponctuation. Le silence s'impose pour lui-même. Le donné sonore de l'image (non son commentaire redondant) est travaillé dans une visée musicale rythmique créant un espace, une colonne sonore qui joue sur les différences de timbres, de hauteur, d'intensité, de durée (par exemple : le fracas des armures couvrant le galop des chevaux) : entrelacs audio-visuel avec amplification sonore et grossissement focal.

Un formidable rut cosmique secoue les formes... glaives, armures qui s'entrechoquent, claquements de visières, clameurs de la foule, roulements de tambours, cornemuses lancinantes, martellement des sabots qui s'enfoncent et éparpillent la poussière, hennissement...

Par ce montage visuel sonore, **Robert Bresson** convoque le mouvement, la tension, la rupture, la discontinuité dans le monde plat et apaisé de l'enluminure. Cette multiplication des gros plans et plans rapprochés octroie une violence, une intensité qu'un plan d'ensemble n'aurait jamais pu produire. Cet univers de détails, d'éléments éclatés est propulsé vers l'avant par la répétition-transformation de cellules élémentaires (exemple : Cornemuse, oriflamme, cheval, chute), combinaisons sérielles qui comportent de légères modifications, altérations, variations d'angles de prises de vue.

Robert Bresson porte à incandescence un paradoxe, il pratique une écriture où l'économie de signes (en petit nombre) se conjugue à une folle dépense de ceux-ci (par leur répétition).

Du fait de cette démarche conductrice de rythmes, sorte de corset lexical, il ne s'égare pas dans la reconstitution d'époque et construit un champ de dispersion maîtrisée, un espace qui ne se laisse pas déborder par la fiction.

Les faits d'armes ne sont pas développés pour eux-mêmes. Le spectaculaire anecdotique du tournoi est évacué, disloqué sous la pression, la précipitation cadencée des gros plans.

Et pourtant, **Bresson** retient du tournoi, l'imagerie transmise par les films hollywoodiens. Le combat qui oppose deux cavaliers armés de lances dans un espace limité n'apparaît qu'à la fin du XIVe siècle. Auparavant, c'était une cohue entre deux équipes, un "convoi" de deux ou trois dizaines de chevaliers les uns serrés les uns contre les autres.

Le film court-circuite à dessein les époques et fait fi de la réalité historique. Batailles et tournois comportaient une même issue : la fuite, la déroute jamais l'extermination, le carnage. Les vainqueurs étaient intéressés par l'appât du gain, le butin provenant de la rançon des adversaires faits prisonniers.

"Sauf malchance, le combattant noble conserve sa vie.. C'est par accident, dans l'affolement d'une victoire imprévue, effrayé par une fausse alerte qu'Henri V d'Angleterre, au soir d'Azincourt (1415), fit passer par les armes la plupart de ses prisonniers ruineux gaspillage qui fut longtemps déploré" (4)

Robert Bresson reprend l'image des champs de bataille décrits dans les chansons de gestes : charniers "jonchés de têtes coupées et de cervelles épanchées" (5) tout en la faisant éclater sous le choc des plans en une distribution sérielle.

Cette austère rigueur nécessite et sollicite à la fois tension et attention. En état d'hybridation permanente, l'espace filmique se situe aux frontières du figuratif : une sublimation du réalisme dans l'abstraction, une abstraction enracinée dans la matière même, puisée à la chair même.

Enfermés dans une structure circulaire qui interdit toute inscription d'une épique en expansion, les chevaliers sont démantelés par le montage. Il n'y a plus d'entité personnelle, ni de dynamique collective. Les histoires individuelles ne peuvent plus désormais, être colligées.

L'Histoire, devenue fragmentaire, est comme prise dans un montage de mort qui décapant le réel apparent, maintient la brutalité, l'horreur à leur stade natif, évite à cette violence de se spectaculariser c'est à dire de s'aseptiser et, en définitive, de s'effacer, emportée par le temps, l'oubli.

Robert Bresson mémorise l'éphémère et donne à lire la violence de toute guerre, guerre médiévale ou guerre moderne, névrose objective de notre XXe siècle.

Composition de fragments, réseau lacunaire, signes épurés d'une géométrie construite sur le mode répétitif et sériel, Lancelot du lac laisse proliférer une morphologie dominée par l'obsession de l'échec, de l'effondrement et de la mort.

Un monde disparaît sous l'assaut de ces déchirures de formes.

L'autre scène

Passé en déroute. Présent en miettes, en ruine. Futur absent, jamais en construction...

Lancelot, que hantent l'impossible et la mort, prolonge jusqu'à l'intime le désarroi. **Robert Bresson** a construit un espace de dérégulation où le second XXe siècle est fantasmé dans les échos de la fiction de Bretagne.

Comme les chevaliers, les temps tombent littéralement, meurent... Dieu, sollicité, ne répond pas, ni en faveur des amants, ni en faveur de ceux qui ont le bon droit de leur côté. Mordred, le félon, est vainqueur et comme au Moyen âge, la bataille est une véritable ordalie, le recours ultime au jugement de Dieu ; Dieu, qui combat avec ceux dont la cause est juste, a rendu son verdict : théologie négative fondée sur le rejet de toute transcendance et l'acceptation du silence de Dieu.

Ciel désespérément vide. Amour lui-même gagné par la déchirure. Univers qui s'affiche dans la consommation ostentatoire et qui s'enferme dans la modélisation tautologique : vertige du manque... Histoire scellée à jamais comme si tout était définitivement entendu : est-ce le foyer obscur de l'œuvre bressolienne ?

Le carnage final : déchet élevé au rang de catalyseur d'une conscience angoissée, confrontée aux mutations de son temps et qui, ignore ce qui va remplacer ce qui se défait. Une société et une éthique se désagrègent. Imminence de l'intolérable ?

L'œuvre d'art ne se saisit pas d'une réalité historique mais du "spectre des choses" (6). Les figures imposées du tournoi maintenu à la puissance imaginaire, la légende, la matière de Bretagne sont secouées et accouchent du tragique de notre XX^e siècle.

Vision sombre d'une universelle dégradation ? Le montage de mort au rythme syncopé est coextensif à notre temps qui est passé de l'âge linéaire (quête du Graal, espérances, certitudes absolues) à une phase de remise en question perpétuelle (certitudes entamées, ébranlées ; absence de grandes synthèses cohérentes, rassurantes ; avenir obscurci avec un idéal déraciné des consciences de bon nombre d'intellectuels).

Meurtrissure céleste et perte de l'Histoire : **Robert Bresson** se nourrit de ces blessures. Impuissance historique d'un intellectuel confronté à un monde qui produit sans cesse des questions sur le monde ?

A. C.

1. **Danièle Dubroux**, Cahiers du Cinéma n°299 avril 79.
2. **Jacques Poulet** France Nouvelle 23 octobre 1978.
3. **Françoise Colin** Le Magazine Littéraire juillet-août 1983.
4. **Georges Duby et Robert Mandrou**, Histoire de la civilisation française . A. Colin. 1958. p.194.
5. idem page 58.

"Perceval le Gallois " d'Eric Rohmer un itinéraire roman

Joseph MARTY

Perceval le Gallois est un film que **Eric Rohmer** a longtemps laissé mûrir en lui, avant de le réaliser en 1979. Déjà, en 1965, avec un court métrage pour la Télévision Scolaire, il présentait Le Roman de Perceval, ou le conte du Graal.

De plus, formé à l'enseignement des lettres classiques, Rohmer a lui-même traduit et mis en octosyllabes les vers du roman de Chrétien de Troyes Perceval le Gallois ou le conte du Graal, et s'est très scrupuleusement documenté et informé sur le XII^e siècle roman. C'est donc un film pensé, travaillé et librement réalisé.

Ce film, dont l'étrangeté et l'originalité surprennent immédiatement, a aussi l'extraordinaire richesse de faire sentir toute la modernité du Moyen Age, en présentant les interrogations de la modernité dans une perspective médiévale.

Car **Rohmer** met en rapport l'époque moderne avec le Moyen Age, par le biais d'un texte qui raconte l'aventure de Perceval et la Quête du Graal, ce qui est une manière de dire que le tout premier "roman" écrit au XII^e siècle, en dessinant les grandes lignes de ce qui par la suite deviendra l'univers "romanesque", est toujours d'actualité. Mais aussi une manière de montrer que l'univers visuel (pictural, iconographique, architectural) du Moyen Age est habité d'une grande réflexion (esthétique, philosophique, théologique) qui, sous certains aspects, rejoint les questions que posent aujourd'hui le roman, le cinéma, les sciences humaines et des courants anthropologiques et théologiques.

Souligner ce que **Rohmer** puise dans l'esthétique romane, revient donc pour moi à mettre en évidence la structure qui lui permet de construire et d'animer son film, et de présenter le contenu du roman (la Quête du Graal) dans une écriture cinématographique qui le donne aussi à voir et à entendre.

Ainsi, c'est non seulement le thème qui est médiéval, mais encore l'esthétique, la mise en scène et en texte. Et cette présentation du Moyen Age étant faite avec ce qu'a d'irremplaçable l'écriture du cinéma, elle offre aussi une très belle et discrète présentation de la modernité. Voilà ce qui fait la grandeur de Perceval le Gallois et lui confère une place certainement unique dans la production cinématographique.

A L'ECOLE DES ARTISTES ROMANS : REALISME ET STYLISATION

Chrétien de Troyes est mort vers 1190 laissant inachevé son Perceval. Ce texte, dont est parti **Rohmer**, est donc un écrit du Moyen Age, racontant une aventure se situant elle aussi au Moyen-Age. Comment l'ancien critique et rédacteur en chef des Cahiers du Cinéma va-t-il filmer cela ? Il n'oublie pas ses propres réflexions sur le réalisme dans l'art et au cinéma ! Il sait que de toute façon, quel que soit le choix d'écriture, un film sur Perceval sera toujours une représentation située, limitée, reconstruite, datée, partielle... Alors, représentation pour représentation, il choisit.

Il opte pour la vision que les artistes du XII, siècle avaient de leur propre réel historique. Plutôt que de tourner en décors "réels" (c'est-à-dire dans ce qu'il nous reste aujourd'hui du "réel" du Moyen Age) et d'habiller ce décor à la manière dont, aujourd'hui, nous pouvons nous imaginer le réalisme du Moyen Age, Eric Rohmer va s'inspirer des représentations iconographiques que le Moyen Age lui-

même s'est donné. Cela au moins, a quelque chance de ne pas sonner trop faux, puisque les gens du XII^e siècle traduisaient ainsi leur propre réalité.

Voulant rester fidèle au Moyen Age le metteur en scène entreprend donc une recherche historique et esthétique rigoureuse sur les sources et les représentations. Et il découvre qu'elles sont traversées de contradictions, à savoir qu'elles juxtaposent en même temps un réalisme très fort et une stylisation très grande : dans une même œuvre, on rencontre une représentation précise et minutieuse de certains éléments (costumes, objets...) jointe à une tendance à l'effacement et à la déformation d'autres éléments (perspective, espace, forêts...) Contradictions qu'à la suite de spécialistes de l'art médiéval - notamment Régine Pernoud dans ses Sources de l'Art Roman (1) - il n'est plus possible d'entendre encore comme faute de goût ou trace d'incapacité artistique.

La tendance à la ressemblance, à l'imitation, à la reproduction (venue de l'art gréco-romain) se conjugue à la tendance à l'illusion, à la suggestion, à la stylisation déformatrices (venue de l'art primitif chrétien et de l'art celtique), pour engendrer l'art roman.

Miniatures, enluminures, chapiteaux, sculptures, fresques de l'époque romane n'ont donc pas l'unité de ton ou de style qu'une certaine idée du réalisme en art nous fait rechercher ou exiger, au nom des règles du bon goût ou du bon sens. L'art roman a l'audace et le génie de présenter conjointement des nuances esthétiques (mais aussi philosophiques, morales, culturelles et religieuses) opposées ou contradictoires. La précision du détail côtoie l'abstraction la plus grande ; la violence la plus crue cohabite avec la grâce la plus déconcertante ; la lourdeur du charnel joue avec la délicatesse du raffinement ; le Diable et le Bon Dieu dansent avec les anges et les sorciers, pendant que les dames se laissent courtiser et que les chevaliers massacrent les Infidèles. Cette perspective convient tout à fait à la problématique de Rohmer. Elle met en place et visualise ce qui lui tient à cœur de faire sentir à travers tous ses films.

De plus, le roman de **Chrétien de Troyes**, inspiré à la fois des légendes celtiques et de la tradition chrétienne, porte aussi la trace de cette double esthétique : réalisme-précision-ressemblance et stylisation-déformation-abstraction.

D'autres oppositions secouent également le roman, en particulier celle qui a fait couler beaucoup d'encre, des deux personnages jugés inconciliables : Perceval et Gauvain. Certains ont pensé qu'il s'agissait de deux romans différents accolés maladroitement. Or, loin d'atténuer ce désaccord grinçant, Rohmer l'accentue en exigeant pour chacun des deux comédiens (Fabrice Luchini et André Dussolier) un jeu, une diction, une gestuelle et un maintien totalement différents et opposés : Ainsi, le héros est un personnage à deux faces, Perceval-Gauvain, deux manières inséparables d'envisager la vie et la chevalerie. Perceval : face stylisée et outrancière, dimension personnelle de l'initiation et de la liberté, chevalerie envisagée comme quête. Gauvain : face réaliste, aventures très cinématographiques, initiation comme libération collective, la Commune, le monde du travail.

Ainsi, fort des contradictions narratives, descriptives, stylistiques et psychologiques présentes dans le roman de Chrétien de Troyes ou visualisées par les peintres et imagiers romans, Rohmer élabore sa propre esthétique à partir de la matrice "réalisme-stylisation".

LE JEU DU PILE ET FACE : PARADOXE ET COMPLEXITE DE TOUTE REALITE

Par cette esthétique aussi, Rohmer, contrairement aux habitudes et aux apparences cinématographiques, fait une œuvre tendant à être le plus possible fidèle au réel. En effet, il indique que toute réalité a une face visible (proche, ressemblant à ce que l'on connaît déjà, familière, maîtrisée, agréable) et une face cachée (lointaine, inconnue, mystérieuse, étrange, étrangère, inquiétante). Il amène à reconnaître ou à découvrir que le "réalisme" doit être articulé à la "stylisation" pour tenter de dire quelque chose qui soit fidèle au réel. Réel des êtres, de soi-même, des autres, des choses, de l'Histoire, du cinéma, de Dieu...

Rohmer tient à tout prix à présenter en même temps la face visible et la face cachée, le recto et le verso de toute réalité. Comme une porte joue sur ses charnières qui l'articulent, ainsi l'art rohmérien joue à "pile et face".

Pour le cinéma il ne veut rien ignorer, ni la scène de théâtre (apparence de réalisme) ni les coulisses (artifices) ; côté lumière inséparable du côté ombre ; la dimension réaliste et l'ouverture au fantastique ; le plaisir du spectacle et la réflexion critique.

Pour les personnages, il veut mettre en évidence le jeu entre les apparences et la vie intérieure ; le paraître et l'être ; l'inconscient et le conscient ; le devoir à accomplir et l'envie à assouvir. C'est le décalage présenté dans tous : ses films entre les discours, les belles affirmations et les déclarations de principes (religieux, moraux, politiques, sociaux), et les gestes, les actes, les réalisations ! Bref, la tension entre le dire et le faire.

En tentant de montrer en même temps le côté pile et le côté face de toute personne et de toute réalité, en risquant une articulation entre l'un et l'autre, **Rohmer** fait oeuvre "réaliste" d'une manière étonnante qui séduit et irrite selon les spectateurs ! Il fait pressentir la complexité des êtres et du réel tout autant que le paradoxe du cinéma qui rend présent ce qui est absent, et utilise l'artifice et l'illusion pour faire du réalisme. En cela il est proche de **Renoir**, un de ses maîtres en cinéma.

Dans *Perceval le Gallois*, Rohmer, comme les artistes romans, articule donc en permanence un réalisme pointilleux et presque scrupuleux à une stylisation imaginaire au bord de l'outrance. En d'autres termes, il injecte dans son effort de précision réaliste (que semble exiger la démarche de reconstitution historique) des déformations et des "trahisons" visibles, car saurait-il les masquer qu'elles n'en seraient pas moins présentes !

UNE VISION TRES PRECISE DU MOYEN AGE

Eric Rohmer choisit donc un référent historique très précis. "La façon dont sont habillés les gens dans *Perceval* - explique-t-il - est plus proche des années 1160 que 1180, date à laquelle le roman a été composé, car 1180 représente un tournant en ce qui concerne la mode vestimentaire" (2)

Du coup, abordant cette époque déterminée avec minutie et exigence, Rohmer donne une présentation nouvelle du Moyen Age. Nouvelle dans la mesure où elle va à contre-courant des clichés et stéréotypes habituellement véhiculés par les films (surtout hollywoodiens) sur la chevalerie. "Le spectateur - précise **Rohmer** - a hérité de la littérature deux Moyen Age : celui caricaturé par Don Quichotte, oeuvre admirable mais où la chevalerie est parodiée, et celui des romantiques qui sont allés dans le sens inverse et ont idéalisé sottement les chevaliers. Nous avons hérité des romantiques le cinéma sur le Moyen Age, tels "Promenade avec l'Amour et la Mort" de John Huston, et "Lancelot du Lac" de Robert Bresson, où les personnages vêtus en costumes du XIVe siècle (personne ne connaît bien l'époque romane), portent des couleurs sombres et se promènent dans des châteaux en ruine. C'est le contraire. Au Moyen Age les chevaliers étaient habillés de couleurs claires et leurs châteaux étaient propres, rutilants, presque laqués comme dans "Perceval" ». (3)

A sa manière, **Rohmer** défend donc le Moyen Age, en faisant briller de multiples facettes de sa richesse, de sa beauté et de sa finesse. Il nous fait admirer de très belles scènes d'intérieur où sont présentés des repas délicats et merveilleux. Des chambres où ont lieu des couchers et des levers presque ritualisés. Des salles où se donnent des conversations, des chants, des divertissements. Et tout cela comme un film documentaire peut le faire dans le meilleur sens du reportage. Donc, un enracinement historique très précis, avec des images d'une beauté surprenante par l'éclat des couleurs et l'harmonie de la composition. Des tissus somptueux et des costumes aux coupes superbes et aux tons splendides. Un livre d'images qui tourne ses pages devant nous, pour nous entraîner dans un enchantement et une féerie assez inattendus.

DANS UNE REPRESENTATION STYLISEE

Mais cette précision historique, qui donne du Moyen Age des aspects intelligents et fort agréables, **Rohmer** la traite d'une manière qui laisse bien apparaître son caractère de représentation, de reflet, d'un original disparu et absent. Fidèle à l'esthétique de l'époque romane et à son approche personnelle de la réalité, fût-elle historique, il joue sur la confrontation des deux registres déjà signalés. Il met en place des éléments réalistes très exacts et soignés (chants, costumes, armures) et des éléments stylisés, eux aussi raffinés et élégants (texte, décors, espace, arbres, forêt, rivière).

Mais ces deux ensembles placés en confrontation, Rohmer les veut fidèles à l'Histoire et les emprunte à l'époque romane.

Il le dit lui-même : « L'armure, ici, est très conforme, très pesante, contraignante pour les comédiens, mais en même temps ça contrebalance l'irréalité du décor. Il y a une matière très réelle en ce qui concerne les costumes, et une matière très artificielle en ce qui concerne la végétation et la pierre » (4). Et encore : « C'est précis sur la reconstitution de l'époque, à partir du Moyen Age, faire une interprétation dans un esprit moderne, avec des matériaux modernes. C'est bien ainsi que Lang a fait dans les "Niebelungen" » (5). Et il reconnaît même : « Je crois que au cinéma, l'on peut se permettre de styliser d'un côté si, d'autre part, la réalité est serrée de près. En cela je suis disciple de Bazin qui faisait observer que dans "La Passion de Jeanne d'Arc", on voyait un morceau de terre dans un décor totalement abstrait. C'est la terre, disait Bazin, qui fait que cela devient du cinéma ». (6)

GRACE A UNE ESTHETIQUE D'ALLIANCE, DE RELATION, D'ARTICULATION

Loin de faire s'affronter et se heurter les dualités, Rohmer les pose dans une situation d'harmonie, de convivialité. Là est sa force dans *Perceval*. Son esthétique est une réussite. Une victoire paisible : il ne fait pas se battre en "duel" deux registres ennemis, mais il fait danser un couple dont chaque membre est porteur de différences, s'allie à l'autre grâce au rythme de la musique. Chacun reçoit différemment ce rythme musical, mais entre eux ils l'échangent. Ils se le communiquent réciproquement pour faire à eux trois (cavalier, cavalière, musique) un couple dansant avec grâce. Le cavalier n'est pas la cavalière, et la cavalière n'est pas le cavalier, mais tous deux, se soumettant au même rythme de la musique, allient leurs différences pour faire qu'il y ait danse, beauté, plaisir, grâce. Par un dosage savant et une mise en scène qui est un véritable travail d'orfèvre, d'horloger ou d'enlumineur, **Rohmer** fait entrer en alliance les éléments opposés, place en relation les contrastes et met en articulation les différences.

Ce liant, troisième élément placé au cœur des oppositions duelles, est de l'ordre de la musique, de l'accolade, du jeu, du souffle vibrant de rythme et de vie. Il est respiration reliant l'expir et l'inspir. Pont jeté sur deux rives séparées. Arche permettant l'échange et la circulation au-delà des divisions. Alliance conjugant les différences. Dans *Perceval*, **Rohmer** utilise la musique (instrumentale et vocale) et l'arc roman de l'abside pour bâtir cette esthétique d'alliance, de relation, d'articulation. Or, cette esthétique médiévale et plus spécialement romane, fruit d'une réflexion philosophique et théologique jointe à tout un art de vivre, est aussi éminemment moderne. C'est la problématique du Symbolique, de l'Imaginaire et du Réel. (7).

★ Dans le récit, où la narration du conte est mise en relief, la musique du Moyen Age harmonise et relie.

Le texte, traduit par Rohmer, fait bien entendre qu'il s'agit d'un conte, à la fois mise en écriture et construction narrative. On y parle en vers, une langue qui n'est ni celle du Moyen Age, ni le Français contemporain. Un chœur-composé d'instrumentistes et de chanteurs - intervient pour commenter, faire des transitions ou pour se mêler à l'action. Les personnages parlent d'eux-mêmes à la troisième personne, et plusieurs fois nous confient qu'il s'agit d'un conte ! Impossible d'assimiler le film à un reportage ! La mise en récit n'a rien de réaliste, c'est une narration stylisée qui donne à entendre son élaboration.

Mais la musique du XIIe siècle, exécutée sur des instruments de cette époque et très judicieusement intégrée au récit qui nous permet de la voir interprétée devant nous, apporte une dimension réaliste assez surprenante. Donnant parfois un air d'opéra avant l'heure, elle insuffle à la narration une harmonie. **Rohmer** d'ailleurs, affirme : « La musique intervient comme agrément complémentaire, mais choisis, car elle permet de résoudre le problème capital du réalisme. Elle justifie le décor qui n'est sans elle qu'un décor, avec son caractère artificiel. Dès que les gens chantent, on l'accepte. Musique et décors sont solidaires. De la même manière, j'ai pu me permettre de faire parler les gens à la troisième personne ou en vers, ce qui dans un univers non musical aurait été moins bien admis ». (8)

★ **Dans le décor artificiel, l'arc roman dessine l'alliance.**

Deux architectures de décor, toutes deux sous le signe de la courbe, sont retenues par Rohmer. Pour les extérieurs, c'est une lice en ellipse, qui sert pour la forêt, la lande, les champs, les lointains, l'arène des tournois... Pour les intérieurs c'est l'abside romane en quart de sphère. Habillés et

meublés différemment selon les châteaux et les salles, tous les intérieurs ont donc cette structure absidiale qu'engendre l'arc en demi-cercle.

Une grande toile peinte en bleu trace le ciel ; du verre pilé esquisse la rivière et du sable la lande ; quelques arbres métalliques en forme d'artichauts, de "choux de Bruxelles" (9), de "candélabres" (10) ou de "candélarbres" (11) plantent la forêt, tandis que des murs de carton-pâte, sans aucune proportion ou perspective, découpent les châteaux !

Dans ce décor artificiel et naïf comme un dessin d'enfant, fait de courbes et d'ellipses, les personnages tournent en rond, évoluant par spires, vêtus de costumes et d'armures réalistes presque jusqu'à la maniaquerie. Mais cette espace cintré est la visualisation, la mise en architecture de ce que la musique engendre pour la narration. Rohmer réalise une musique pour l'œil : il nous fait voir ce que nous entendons. Et il le fait en risquant une "traduction", une transposition de l'iconographie du XII^e siècle, qui est toujours inscrite à l'intérieur d'un cadre courbe et non rectangulaire (comme le feront plus tard l'époque gothique, la photographie ou le cinéma). Rohmer garde donc le cadre rectangulaire de l'écran cinématographique, mais il déplace la courbure en la faisant passer de la verticalité à l'horizontalité. Et du coup, apparaît une espèce de perspective (qui n'en est pas tout à fait une). La géographie et les intérieurs sont modelés selon une courbure de l'espace, telle que les arcs plein cintre la procurent aux voûtes et aux absides romanes. Ainsi, en passant des deux murs à l'arche de l'abside, est mise en place une troisième dimension, celle qui fait sauter l'étau de la dualité (les deux dimensions des miniatures) grâce au tiers qui met en relation et en alliance. L'arc roman fait voir l'accord et la danse que la musique donne à entendre.

De plus, l'harmonie musicale et la courbe romane entrent elles-mêmes en rapport de contrepoint, articulant tout au long du film le voir et l'entendre, l'image et le son. Ainsi, de la première à la dernière séquence, Rohmer bâtit une structure qui, tout ensemble, casse l'unité illusoire de toute représentation prise pour le tout du réel, et concilie les éléments séparés.

Musique et arc créent un pont entre les oppositions qui ne peuvent s'exclure ou s'affronter mais simplement danser et respirer.

ENGENDRANT UN CINEMA DE LA RESPIRATION

Perceval le Gallois, inspiré au plus profond de l'esthétique et de l'anthropologie romanes, est donc tout le contraire d'un film manichéen. C'est par là qu'il est aussi fruit de la modernité. Rien n'y est blanc ou noir, bon ou mauvais. Le "ou" qui élimine et exclue, est esthétiquement remplacé par le "et" qui articule et coordonne.

Réalisme et fantastique. Exactitude et déformation. Concret et abstrait. Précision et fantaisie. Sérieux et jeu. Objectivité et subjectivité. Extériorité et intériorité. Présence et absence. Connu et inconnu. Rigueur et imagerie. Ressemblance et stylisation... On n'en finit pas dans ce film de relever les couples qui dansent !

L'écriture de **Rohmer** dans *Perceval*, consiste en un va-et-vient très fluide et imperceptible entre le reflet sur le miroir et l'original qui s'y mire ; entre la représentation imaginaire et le réel ; entre le paraître et l'être : entre la sympathie pour un personnage et la cruauté envers lui.

Cinéma du va-et-vient, de l'un et de l'autre (et j'insiste sur la conjonction de coordination), le travail de **Rohmer** s'élabore comme une circulation, une respiration. Il ne se fixe définitivement ni dans le temps de la fiction imaginaire - celui de la représentation montrée avec réalisme - ni dans le temps de la critique acerbe démolissant les images, déconstruisant les narrations et brisant les rêves... Il passe de l'un à l'autre et de l'autre à l'un, ne lâchant jamais les deux, créant son propre style fait de tension et de liant. C'est un cinéma de la respiration qui articule les deux temps sans lesquels il n'y a pas de respiration, l'expir et l'inspir, grâce à ce troisième élément commun et différent : le souffle.

POUR EXPRIMER L'INITIATION DE PERCEVAL.

Cette esthétique décrit également l'itinéraire intérieur de Perceval. Car le texte de **Chrétien de Troyes** n'est pas seulement un roman d'apprentissage, c'est surtout un récit d'initiation. Le jeune Perceval, naïf et infantile, devient un adulte au cœur d'enfant. Au fil de ses aventures, il s'ouvre, il apprend, il se transforme. Comment ?

Il est conduit à mourir à ses rêves et illusions pour naître à ce qu'il est et qu'il ignorait : n'être que Perceval. C'est-à-dire mourir à ce qu'il n'est pas, pour être celui que son nom désigne : Perceval. Qu'il

soit initié à la chevalerie par Gornemant de Goort, puis à l'amour par Blanchefleur, et enfin à la vie intérieure, mystique et chrétienne par l'ermite, ces étapes ont toutes la même structure : détacher Perceval des "images", pour l'ouvrir et l'articuler à la "parole", c'est-à-dire à ce qui parle en lui et de lui par les autres.

Images de lui, de la chevalerie, de la mère, du père, de l'amour, des autres, de Dieu... Images dans lesquelles il s'engluie, s'enferme, s'étouffe. Tel Narcisse, fasciné par son image au point d'être sourd aux autres (à l'Autre), Perceval se noie dans la mare de son miroir, dans son reflet qu'il prend pour les autres, dans ses armures qu'il prend pour son corps, dans ses besoins qu'il prend pour son désir, dans ses discours qu'il prend pour la parole !

Ebloui et séduit par ses "représentations" et ses "visions" (du monde, des autres, de lui, de Dieu) qu'il prend pour le réel, il n'entend rien, n'écoute personne, et reste incapable de "parler", c'est-à-dire "d'articuler". L'initiation l'invite à se détacher des représentations imaginaires, par l'effet de la parole qui l'ouvre à l'altérité du réel et à son poids.

Le film s'ouvre par la rencontre de Perceval avec ces hommes étranges, splendides, qu'il voit pour la première fois et qui le fascinent : les chevaliers. Aussitôt il veut devenir l'un d'eux. Mais plus que de se soumettre aux règles de la chevalerie dont il ignore tout, son envie est d'avoir les armes des chevaliers, de posséder les signes, les "images" de la chevalerie. Et c'est avec brutalité qu'il les arrache au Chevalier Vermeil dont il prend le nom puisqu'il en revêt l'apparence, après l'avoir tué. Plus tard, il apprendra la loi de la chevalerie en la recevant. Et la dernière séquence, où il joue la Passion de Jésus, nous le montre abandonnant les armes, et dans cette perte des "images" il naît à ce que les armes signifiaient : gestion de la violence en sachant faire "grâce" et "merci". Alors il passe de l'armure au corps nu. Lui qui tenait la lance en mains pour tout percer, devient, dans cette Passion du Vendredi Saint, celui qui se laisse trans-percer le cœur par la lance, comme Jésus sur la croix. Son cœur ouvert peut se vider, le chevalier invincible pleure. Perdant les armes il trouve le mystérieux chemin des larmes.

Envers les femmes, tel un chasseur, il prend et consomme, arrachant et volant baisers, anneaux et vivres. Avec Blanchefleur, qui n'a plus de nourriture à "consommer", il recevra le don de l'amour dans l'échange amoureux dont les "accolades" diront l'alliance. De la prise à la sur-prise ! Ruptures dans les images de l'amour.

Il prenait les chevaliers armés pour des diables, des anges et Dieu ! Perceval passera du Dieu "armé" et étincelant au Dieu fait homme en Jésus. Sur la croix, Jésus dépouillé dit dans son corps meurtri et transpercé l'étrange "pouvoir" de Dieu : n'être qu'en donnant. Tout puissant dans sa faiblesse. Alors Perceval passe de l'image de la force qui écrase à celle du cœur ouvert. De la gloire à la croix. Il pensait trouver Dieu dans les armures et boucliers, ces instruments d'attaque et de protection... il le rencontre dans son corps reconnu et donné. Il s'imaginait que les chevaliers étaient nés tout de fer vêtus ! Il devra apprendre dans la fragilité de sa chair le poids et le réel du corps. Dans la nudité et le dépouillement il naîtra à son humanité. C'est là, qu'en même temps il naîtra à Dieu.

C'est parce que dans la "représentation" de la Passion il meurt - en jouant la mort de Jésus - aux "représentations" (images) qu'il prenait pour le réel, qu'il peut vivre à ce qu'elles "représentent", à l'instant même où il vit réellement ce que "représente" le Mystère, la "représentation" de la Passion. Perdant les images du chevalier, il naît à Perceval. Alors, naissant à lui-même, il naît à Dieu. Et perdant tristesse et désespoir, il goûte la paix et la joie. Dans le silence de son corps désirant, il parle. En lui, la parole se fait chair. (12)

Le chemin de Perceval est celui de la perte des images. Dès lors il ne parlera plus à la troisième personne du singulier, mais dira "je". Il ne sera plus ce "Il" sans nom, défini par des "images" de lui (Fils de la veuve dame, Chevalier gallois, Chevalier vermeil...), il devient sujet nommé : "Perceval". Ainsi, Perceval passe des "images" (reflets narcissiques, doubles du moi, apparences trompeuses), à la "parole" qui s'articule, qui s'entend et permet "l'entente" car elle vient toujours d'un Autre.

Il passe du voir à l'entendre. Mais il ne quitte pas l'un pour s'enfermer dans l'autre. La parole qui le traverse articule l'œil à l'oreille, pour faire que "l'œil écoute". Elle rétablit l'échange symbolique, entre l'accueil et le don, l'ouverture et la fermeture, le bonjour et l'adieu, l'homme et la femme, le ciel et la terre, l'inspir et l'expir, la vie et la mort. Cette articulation fondamentale est de l'ordre de la parole, du symbolique. Elle délivre Perceval de la paralysie (comme d'ailleurs lui-même, s'il avait articulé une parole, aurait délivré le roi pêcheur de sa paralysie), de l'inarticulé, de la répétition en écho (trop parler, rester muet, répéter les discours des autres). Et elle l'ouvre à sa parole personnelle, libre, unique.

Cette initiation, Rohmer la suggère et la rend présente, en permanence, par l'arc roman. Mais, selon la perspective croyante de Chrétien de Troyes, que Rohmer développe plus explicitement, cette initiation est aussi initiation à l'alliance chrétienne. Réconciliation et communion des différences dont l'arc-en-ciel biblique est le signe qui sera repris et traduit architecturalement par l'arc roman de l'abside. Ainsi, l'architecture scénique en arc de cercle expose et montre le chemin intérieur de Perceval. Il ne tourne pas en rond ; il passe et repasse en les traversant, sur tous les lieux de la vie comme pour les coudre, les tisser. Telle est pour moi la Quête du Graal.

LA QUETE DU GRAAL : LA LANCE QUI DIVISE ET LA COUPE QUI RASSEMBLE DEVIENNENT "CLEF D'AMOUR EN SERRURE DU COEUR"

L'initiation vécue par Perceval et déployée dans tout le film par l'esthétique rohmérienne, me paraît aussi symbolisée par l'étrange cortège qui se déroule chez le Roi pêcheur. Défilent devant Perceval, en même temps, dans le mouvement articulaire et rythmique d'une procession (qui passe et repasse, faisant un aller et un retour, un va-et-vient) une lance qui saigne et une coupe (khaal) lumineuse. Perceval, brûlé du désir de parler pour entendre le sens de ce qu'il voit, reste muet. Il préfère donner l'image du sage qui sait...et reste "paralysé", comme le Roi, dans l'inarticulation de la vérité de son désir. La lance, symboliquement, renvoie à cette division des images, des représentations, des apparences, des cuirasses. C'est le temps de la séparation, de l'épreuve, de la mise à distance pointant les images comme telles. Expir qui vide et ouvre.

La coupe, symboliquement, c'est le recueil, la mise en relation, le rassemblement des différences. Plénitude de l'inspir et de la réconciliation.

L'une et l'autre sont le temps de l'épreuve et de la paix rencontre des larmes et de la joie ; de la mort et de la vie. Alliance symbolique des différences reconnues et aimées, dont l'alliance conjugale de l'homme (la lance) et de la femme (la coupe) est la métaphore.

Ainsi m'apparaît la Quête du Graal. Quête du sens de la lance et de la coupe. Sens qui n'est donné que dans l'acte même de son expérience, de son expérimentation. Sens qui ne peut être "saisi" par l'intelligence à moins de laisser le cœur du corps le "recevoir". Car le Graal, comme l'Amour, la Foi, le Dieu de Jésus, la Parole ou le Désir, ne peut être prouvé. Il ne peut qu'être éprouvé.

Telle est aussi la vie humaine : respiration, au cœur du corps.

Comme **Chrétien de Troyes** le dit à propos de l'initiation que Blanchefleur donne à Perceval, c'est "la clef d'amour en serrure du cœur". Tranchant du désir, vif et fort comme une lance qui transperce pour ouvrir : clef d'amour. Coupe recueillante et conciliante, mystérieuse et reposante comme la voûte courbée de l'abside, cœur du corps, Lance et coupe de l'étrange cortège qui deviennent en Perceval clef d'amour en serrure du cœur. Séparation pour naître et articulation pour aimer. Comme l'expir et l'inspir, l'initiation que reçoit Perceval est celle de la respiration, à la fois souffle de vie et d'amour, humain et divin.

Ainsi est aussi construit et écrit le film d'**Eric Rohmer** Perceval le Gallois. Sans peut-être le vouloir explicitement, il s'est tellement inspiré du Moyen Age roman et du mystère du Graal mis en forme à cette époque, qu'il a insufflé à tout son film la dynamique de cette quête extraordinaire. Tout en montrant la modernité du Moyen Age il rend possible une lecture moderne du Graal et l'ouvre à ce qu'il y a de plus profondément humain. Film sur le désir de l'Autre, Perceval le Gallois chante et danse l'articulation de la Parole au Corps.

J.M.

- 1 Berg International, Paris, 1980.
- 2 Cinéma 79, N°242, février 1979, entretien avec Joël Magny et Dominique Rabourdin, p.12.
- 3 Le Matin de Paris du 2 février 1979, propos recueillis par Claire Clouzot, p36.
- 4 Rouge, n° 854 du 16 au 22 février 1979, propos recueillis par Michel Young.
- 5 Cinéma 79, op cit. p..12
- 6 Dossier pédagogique et technique à l'usage des enseignants qui vont utiliser et présenter le film. Entretien avec Bernard Marie, p.10.. 7 Cf. les travaux dans la mouvance de Jacques Lacan, tout spécialement ceux de Denis Vasse, Le temps du désir essai sur le corps et a parole, Seuil, Paris, 1969 ; L'ombilic et la voix, Seuil, 1974 ; Un parmi d'autres, Seuil, 1978 ; Le poids du réel, la souffrance, Seuil, 1983.
- 8 L'Humanité Dimanche n°158, du 7 au 13 février 1979, propos recueillis par Gérard Vaugeois, p.41.. Jean-louis Bory, in Le Nouvel Observateur du 12 février 1979, p.57 «Je regrette que le soin de représenter les forêts profondes ait été remis à une plate-bande de choux de Bruxelles montés sur tige... »

- 10 Jean de Baroncelli, in Le Monde du 11 octobre. p.1 : « Une forêt réduite à quelques arbres qui ont la rigidité et l'éclat métallique de grands candélabres ».
- 11 Max Tessier, in Ecran 79, n°76, janvier 1979: « Une forêt minimale d'arbres chandeliers, que l'on pourrait appeler des "candélabres" ».
- 12 Evangile selon St Jean, chapitre 1, verset 14,

Le Moyen âge dans le cinéma Fasciste : un territoire évité

Germana GANDINO

La seconde moitié des années trente voit culminer, dans le cadre de l'intérêt supérieur de l'Etat en matière d'action idéologique et culturelle, un programme d'intervention et de contrôle sur le cinéma. Défini tardivement, au début de la décennie 1930-1940, ce programme comporte une politique de promotion et de financement des films qui tend à consolider le consensus national (Jean A. Gili : *Stato fascista e cinematographia. Repressione e promozione*, Roma, 1981, pp. 138-140). Dans ce dessein entrent pour une bonne part les films qui confèrent une dignité historique au régime, en montrant rétrospectivement toute l'histoire d'un peuple comme un chemin en ligne droite, téléologiquement orienté vers le fascisme. Cette ligne programmatique, qui n'est pas pleinement maîtrisée par le régime, amène à choisir, dans le passé, des périodes qui recèlent, en quelque sorte dans leur for intérieur, des éléments susceptibles d'être développés dans le présent par des procédés analogiques et d'actualisation, procédés qui sacrifient naturellement le sens de l'histoire sur l'autel de l'engagement. Mais ce n'est pas là l'unique tendance au sein du genre historique: situer un film dans le passé, c'est aussi une manière de fuir une réalité oppressante, un présent qui n'offre plus un champ suffisant de distraction, et qu'il n'est pas encore possible de dépasser tel qu'il est. Aussi le boom des films historiques et des films en costumes, dans les années 1941-1943, peut-il être aussi considéré comme une tentative de construire une critique plus ou moins consciente de l'époque traversée...

Dans ces deux cas, engagement ou fuite, il manque au film historique un sens de l'histoire qui ne soit pas strictement utilitaire. Les metteurs en scène qui militent pour le fascisme, et les autres, parviennent à résoudre ce problème " en cherchant à établir une sorte d'équivalence entre le décor et le récit historique ou... préfèrent examiner les rapports humains entre individus, en portant sur ces rapports un jugement métahistorique" (**Gian Piero Brunetta**: *Storia del cinema italiano, 1895-1945*, Roma, 1979, p.400).

Ces deux solutions, qui traversent indistinctement films historiques à thèse et films historiques d'évasion, sont parfaitement explicables : la seconde en raison de l'abondance des films - films en costumes plutôt que films historiques - dérivés d'oeuvres littéraires de tous genres qui, de par leur nature littéraire, privilégient la fable par rapport à l'histoire... Il en est ainsi de *I duo Foscari* (d'après **Byron**), de *Marco Visconti* (d'après **Tommaso Grossi**), d'*Ettore Fieramosca* (d'après **Massimo d'Azeglio**), de *Piccolo mondo antico* et de *Malombra* (d'après **Antonio Fogazzaro**), de *Lucrezia Borgia* (d'après **Luigi Bonelli**) et cette liste n'épuise pas le sujet ! Quant à la première solution, elle a débouché sur une attention toute particulière apportée à la forme du produit cinématographique : il s'agit en quelque sorte de suppléer, par un soin formel, le manque de tension dramatique ou, sur un plan positif, d'opposer la perfection du décor historique à la fausse réalité des "téléphones blancs". Ce "formalisme", ce "calligraphisme", tels qu'ils seront définis par la suite, sont à réexaminer à la lumière de la critique du temps, qui prête beaucoup d'attention au décor, aux costumes et à la fidélité de la reconstitution de l'époque représentée. A cet égard, l'article de **Roberto Paoletta** *Conquista dello spazio nella storia del film* (in *Bianco e Nero*, V/11, pp 1941 pp.70-72) est exemplaire : "Avec son retour au drame historique, l'art cinématographique italien tente de retrouver son génie millénaire, figuratif et plastique. Le film historique ou le film en costumes permet à cette vocation profonde des Italiens de se réaliser pleinement... Parcs, routes, ponts, drames, son, sens chorégraphique, batailles, joutes, rhétorique, massacres, tout ceci obéit naturellement, dans les films historiques italiens, au goût de la manifestation plastique... Et à tous ceux qui, non sans fondement, objectent que, de cette façon, la forme perd en sensibilité ce qu'elle gagne en valeur spatiale, il faut faire observer que cette plastique n'est pas tant une valeur inhérente à l'art cinématographique que la condition existentielle du génie cinématographique italien". Et il faut bien admettre que cette voie de la recherche d'une perfection formelle ne sera pas sans conséquences heureuses : "beaucoup de ces artistes se préparaient plus ou moins consciemment à des entreprises plus riches de sens. Comme l'écrit Mario d'Acre à propos des décors : "Toutes ces expériences, à travers un lent processus d'élaboration, ont conquis le fascisme a poursuivi dans de nombreux domaines, depuis l'architecture jusqu'à la bande

dessinée, depuis l'éducation des jeunes jusqu'aux parades spectaculaires diffusées partout par les actualités cinématographiques **Luce**. Or, dans le cinéma de fiction, cette thématique n'a pratiquement jamais abouti. L'unique tentative de marier fascisme et romanité est représentée par Scipion l'Africain de **Carmine Gallone** qui, bien qu'il ait reçu en 1937, à Venise, la coupe Mussolini, ennuya **Mussolini** lui-même. Avec ce film redondant et verbeux - Scipion fait continuellement des discours à ses légions - s'ouvre et se ferme le rapport romanité/fascisme au cinéma : la lourdeur idéologique du message pollue ce qui avait été, pour le cinéma italien des premiers temps, une période historique privilégiée, partie intégrante, comme le dit **Spinazzola** (Ercole alla conquista degli schermi, in Film 1963, Milano, 1963, p.84) "... d'un patrimoine culturel largement partagé dans les masses, où les aventures, les mythes, les fables classiques se sont sédimentés au cours des siècles grâce à une production littéraire jamais interrompue".

C'est donc - et c'est assez surprenant - à d'autres époques historiques qu'il reviendra de constituer, comme il a été dit plus haut, le temps naturel de gestation du fascisme ; car, comme le dit **Blasetti** (Cinematografo storico e documentario, in Film. 11/4, janvier 1939, p.1) "un film historique peut ressusciter des moments parfaitement analogues à ceux que nous vivons, ou qui se réfèrent si évidemment au présent que nous abolissons les siècles passés ; Et, de ces analogies et de ces références, peuvent sourdre informations et connaissances capables d'exercer et de renforcer la conscience populaire d'aujourd'hui". De toute façon, il faut observer que nombreux sont ceux qui, comme le critique **Carlo Bernari**, polémiquent durement contre cette conception instrumentale de l'histoire, en posant le problème de la reconstitution historique : "le film historique doit être entendu comme une entreprise critique... il doit se proposer d'éclairer le public sur ces périodes de l'histoire à propos desquelles se sont enracinés des jugements erronés que les recherches les plus récentes n'ont pas réussi à modifier. Je ne veux pas soutenir que le cinéma doit devenir le Conservatoire de l'histoire nationale, ni qu'il doit se consacrer à l'historiographie. Mais, quand il s'attribue la responsabilité de représenter une période de l'histoire nationale... on est en droit d'attendre de lui... un plus grand respect des derniers acquis de la recherche et des études historiques. Il serait vraiment souhaitable que le cinéma, sans renier sa nature spectaculaire, se propose un but plus éducatif en révélant les aspects les plus vrais et les plus dramatiques de certaines périodes de notre histoire sur laquelle le jugement des chercheurs et le sentiment populaire sont devenus contradictoires... S'il continue à reproduire en images ce que lui fournissent un art romanesque décadent et un art de la nouvelle plus décadent encore, le cinéma est destiné à devenir toujours plus esclave des autres arts, compromettant cette autonomie qui lui est nécessaire par dessus tout. Le cinéma peut-il réaliser cette autonomie dans le champ historique? Je le crois, et j'imagine qu'il n'est pas si lointain, le jour où les historiens eux-mêmes... s'emploieront à communiquer, à travers des images, les derniers résultats de leurs travaux" (**C. Bernari** :Una commoda scappatoia : il film storico, in **Bianco e-Nero**, V/11, 1941, p.45) .

Toutefois, ce rapport nouveau entre le cinéma et l'histoire est encore assez éloigné : la dichotomie fuite/ engagement, qui caractérise une production cinématographique à l'intérieur de laquelle l'abondance des films situés à certaines époques - selon **jean A. Gili** (Film storico e film in costume, in cinema italiano sono il fascismo, dirigé par **R. Redi**, Venise, 1979, p.134) 18 films au XVII' et XVIII' siècles, 28 films au XIX', 22 à la Belle époque -, doit être comprise comme un désir de se réfugier dans un âge d'or, et comme une mémoire où "la minutie des détails, la conformité aux costumes, aux décors, aux moeurs d'un autre temps peut n'être qu'une garantie supplémentaire de dépaysement, un signe grâce auquel le spectateur reconnaît qu'il a vraiment changé de siècle" (**Pierre Sorlin** : Clio à l'écran, ou l'historien dans le noir, in Revue d'histoire moderne et contemporaine, XXI avril-juin 1974, p.254). Mais, pour certaines autres époques - toujours selon **Gili**, 15 films au Risorgimento et 20 à la Renaissance - il s'agit d'une re-visitation, d'une ré-appropriation idéologiquement connotées. C'est le cas surtout du Risorgimento, époque clef pour un régime qui veut affirmer son caractère national et populaire, encore qu'il ne faut pas aller trop loin dans ce sens : ainsi le couple Risorgimento/fascisme se transformera, dans la rhétorique de célébration de l'après-guerre en un couple Risorgimento/résistance. Le fascisme, en effet, avait "toujours hésité à prendre en compte - explique **Sorlin** (op. cit. p.264) -, comme précédent historique, un Risorgimento qui mêlait inextricablement traditions libérales, voire révolutionnaires et valeurs nationales.. et il est très rare de découvrir, avant 1929, des allusions claires aux luttes pour l'unité". Or, au moment où l'on aborde timidement cette question, au début des années 30, **Blasetti** réalise, avec 1860, une épopée puissante et, à certains égards ambiguë; un film où, au-delà d'une apparence technique que nous retrouverons fonctionnelle et créatrice de significations dans le néo-réalisme (choix d'acteurs non professionnels, emploi de dialectes, abondance des prises de vues en extérieurs), se trouvent des éléments diversement

connotés. Ainsi, à la fin de l'époque (**Blasetti** a lui-même coupé ce passage lorsque ce film a été distribué après-guerre) on assistait, à la Farnesina, à un échange de saluts fascistes entre chemises noires et vétérans garibaldiens. "C'est avec l'hymne de Mameli, avec cette adhésion au régime que s'achevait le film, déclara ensuite **Blasetti** (cette déclaration, comme les autres déclarations de ce réalisateur se trouvent dans **F. Savio** *Cinecitta Anni Trenta. Parlano il 6 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, publié sous la direction de **T. Kezich**, 3 volumes, Rome, 1979, à qui nous emprunterons également quelques considérations d'**Elisa Cegani**, **Nino Novarese**, **Renato Castellani** et **Savio** lui-même), sans que cela me coûte beaucoup d'effort, sans que j'en éprouve quelque honte. Je le dis parce que j'étais un fasciste convaincu, et que je croyais effectivement qu'il était juste de montrer la génération actuelle comme l'héritière directe de la tradition garibaldienne". Ce final est donc le point où s'explique directement, jusque dans la forme, cette tendance à l'actualisation que nous relevons plus haut, par laquelle le film historique, comme le dit **Sorlin** (cité par **Gili** : *Film storico... op. cit. p.134*) "prenant pour base des événements passés, illustre des problèmes politiques contemporains ; actualise, plan après plan, une translation vers le présent". Le ministre de la culture Populaire en personne, **Pavolini**, devait dire dans son Rapport sur le cinéma du 3 juin 1940 : "Il peut se faire qu'un film historique conçu selon une mentalité moderne soit infiniment plus actuel qu'un film en habits d'aujourd'hui conçu selon une mentalité XIX^e siècle. D'autre part, nous ne sommes pas l'Amérique. Nous avons l'histoire dans le sang... La question films en costumes ou films contemporains ne se pose pas, en somme, d'un point de vue extérieur et superficiel, elle touche notre intimité. L'important, c'est que l'âme soit actuelle, et qu'actuel, contemporain, vivant soit l'esprit : le reste viendra de soi".

Mais la période historique qui est ressentie idéalement comme la plus proche, en raison de sa modernité, c'est la Renaissance, entendue comme une époque de grande puissance politique, un sommet de la splendeur artistique et l'éveil du sentiment national. Il est à noter immédiatement que les deux seules époques presque complètement oubliées par le cinéma du régime ont été le Moyen Age et la grande guerre. C'est-à-dire les périodes qui ont immédiatement précédé la Renaissance et le Fascisme. Il est donc logique, dans ces conditions, qu'on ne puisse opérer une périodisation historique plus large, qui réunisse Renaissance et Moyen Age proprement dit, ce que justifieraient les nombreuses retombées du Moyen Age sur l'Ancien Régime : le fasciste entend vraiment opposer la Renaissance au Moyen Age, tout comme lui-même s'oppose à la période de la grande guerre et de l'après-guerre. Cette deuxième opposition s'articule à la première à travers la "mise en scène" de 1^{er} orgueilleux mythe de la Renaissance, de la lumière qui chasse les ténèbres" (**E. Garin** : *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1976, p.98), comme pour exalter, ainsi que l'entendaient les humanistes du XV^e siècle, "par dessus tout, la conscience éveillée de cette nouvelle naissance de l'homme à lui-même" (L. cit.). Dans ce qui est représenté, écrit en 1937, **Sandro de Feo** dans le compte rendu pour *Il Messaggero* du *Condottieri* de **Luis Trenker**, "ce qu'il faut retenir, ce n'est pas le caractère le plus courant, le plus vulgairement admis, celui que l'on prête ordinairement à la Renaissance italienne, à savoir l'élégance courtoise, le scepticisme académique, le plaisir des formes et l'universalisme platonicien, mais un caractère plus profond et plus secret, le caractère italien, civil et populaire, de cette époque. Non la Renaissance de **Leon Battista Alberti** et **Annibal Caro**, mais la Renaissance de **Machiavel** et de **Michel Ange**". Dans la pratique, l'intérêt pour le "caractère italien, civil et populaire" de la Renaissance se traduit dans l'adaptation cinématographique, à partir de cette littérature mineure dont on sait qu'elle est porteuse de destins exceptionnels et de sentiments et de passions héroïques, qui se découpent sur le fonds de quelque frivole cour italienne.

Dans l'article *Il film più fascista è il film storico*, paru dans *Lo schermo* en juillet 1938, **Lucio d'Ambra** écrit que le film "biographique-historique, à condition qu'il ne soit pas froidement narratif mais agencé dramatiquement et pathétiquement selon la sensibilité des nouveaux poètes italiens, est peut-être ce qui répond actuellement le plus et le mieux aux besoins d'une cinématographie fasciste qui, pour diverses raisons, ne peut pas diffuser largement à l'étranger les passions et les conceptions directement politiques et nationales mais doit, en revanche, à travers la représentation cinématographique des héros et des génies italiens, accroître toujours davantage le prestige italien dans le monde et toujours rappeler aux étrangers la grandeur de l'âme italienne dans les siècles passés, présents et futurs. C'est justement à l'intérieur du genre "grande biographie historique" que nous trouvons deux films très représentatifs : *Condottieri*, de **Louis Trenker** (1937) et *Ettore Fieramosca* d'**Alessandro Blasetti** (1938).

L'exaltation du condottieri Giovanni dalle Bande Nere, dont on n'a pas voulu, écrit **De Feo** dans l'article cité précédemment, "retenir et illustrer le bellicisme gratuit et esthétisant - ce qui est, au fond, le lieu commun le plus répandu sur les condottieri de la Renaissance - mais exprimer les sentiments

patriotiques et les premières aspirations unitaires", cette exaltation est peut-être la tentative la plus aboutie d'une projection intéressée dans le passé : comme l'affirme **Brunetta** (op. cit. p.398), elle représente "l'effort majeur par lequel on identifie un antécédent historique, au terme duquel on reconnaît, immédiatement et précisément, la figure de **Mussolini**". Ce qu'exprime **Jean A. Gili**, avec encore plus de précision (Téléphones... art.cit., p.103) : "Dans le cadre des luttes qui ont ravagé l'Italie au XVI^e siècle, les lignes de force de l'œuvre convergent vers la glorification de **Mussolini**. Sans que celui-ci soit jamais nommé, le personnage central... est facilement superposable à celui du dictateur romain : **Trenker** nous le présente comme l'homme qui a restauré la nation et son prestige, l'armée et sa bravoure, le pouvoir et son chef. D'ailleurs... Duce et condottiere ont la même étymologie : l'image de **Mussolini**, conducteur de son peuple, est sous-jacente à toute l'œuvre" L'atmosphère dans laquelle baigne le film oscille entre le registre du "plein air", où l'opérateur **Montuori** utilise les possibilités plastiques offertes par les groupes armés qui font mouvement en décors naturels, et celui qu'on pourrait qualifier de funèbre et de nocturne, où se fait plus pesante et suffocante l'allusion au fascisme et au Duce. Ceci vaut pour toute la séquence très sombre dans laquelle les fidèles de Giovanni font, devant le condottiere, le serment de fidélité à la cause de l'unité italienne : non seulement les uniformes sombres des soldats rappellent de façon évidente les "chemises noires", mais encore la forme même du serment - une certaine manière de lever le bras comme pour l'inimitable salut fasciste - constituent une référence explicite. "Par chance (note justement **F. Savio** : Ma l'amore no. Realismo, formalismo, propaganda e telefoni bianchi nel cinema italiano di regime (1930-1943), Milan, 1975, p.X), le film est dans l'ensemble une pauvre chose... Mais le maléfice de **Trenker** agit, l'ingestion de son fascisme allemand nous imprègne d'une mortelle inquiétude.

Plus complexe est le cas d'Ettore Fieramosca de **Blasetti**, en raison de la quantité de messages significatifs que cette oeuvre véhicule, mais aussi, et surtout, parce qu'il s'agit, comme l'écrit **Savio**, d'un "film charnière, un film de transition", une étape sur "le chemin ardu de Blasetti vers le domaine de la libre fantaisie (op. cit p.XIX)", c'est-à-dire vers le monde enchanté de La Corona di ferro. L'histoire - qui se situe, comme l'explique le décorateur et costumier **Nino Novarese**, dans "la plus belle période de la Renaissance, à cheval entre la fin du XV^e et le début du XVI^e siècle, la plus belle période qui se puisse illustrer, indubitablement" - est en quelque sorte l'histoire d'une éducation et d'une prise de conscience : le mercenaire Ettore Fieramosca devient Italien, et rassemble autour de sa personne ses compagnons, une unité qui se constitue à l'ombre de l'unité de la Renaissance et qui culmine dans la séquence du combat, très riche figurativement, comme **Blasetti** lui-même le soulignera par la suite : "je voulais marteler cette nécessité d'alors... d'une unité entre Italiens... Donc, mon but principal était, en substance, d'en venir à ce combat, au moment fameux où les Français font leur entrée en ordre dispersé, arborant leurs bannières personnelles, caracolant chacun à sa guise, et où l'ordre est donné aux Italiens de se présenter, et ils arrivent tous ensemble, sous un unique drapeau, avec une seule devise : les Italiens. Gli italiani. Los italianos." Cette conscience d'être Italien est d'ailleurs mise en évidence par le dialogue qui précède la première rencontre

Prospero Colonna - "Fieramosca ! Le grand capitaine Gonsalvo de Cordoue te demande pourquoi tu as fait enlever les plumes des casques et disposer des bandes noires sur nos armures ?"

Fieramosca - "C'est pour marquer le deuil de nos compagnons tombés et de notre peuple divisé !" (Extrait du scénario intégral du film publié dans Bianco e Nero, 111/4, 1939, p-81).

Et, pour mettre davantage encore en évidence la valeur de ces paroles, le reste de la séquence se déroule quasiment dans le silence "avec de simples bruits de sabots qui se mêlent au choc des armes, et la rumeur de l'assistance - précise **Blasetti** qui ajoute : "le silence a été l'un des moyens par lesquels j'ai cherché à donner à ce combat un caractère de réalité, de sérieux à cette confrontation entre deux races, deux peuples dont l'un, le nôtre, ne devait absolument pas apparaître inférieur à l'autre". L'idée de "taper sur ce qui a toujours été le côté le plus fastidieux des Français, la suffisance", un terme intraduisible qui désigne la "position de supériorité automatique, le piédestal sur lequel le Français s'installe à sa naissance, au-dessus de tous les autres, et tout particulièrement les italiens" est une des préoccupations idéologiques de **Blasetti** qui l'éloigne de son goût de raconter. Au-delà, la polémique anti-française, placée sur le terrain de la "suffisance", dévoile la faiblesse de ce que l'on ne peut considérer comme une vision historique, même si **Blasetti** essaie de la faire passer pour telle - "Les Français avaient déjà eu les Vêpres siciliennes, justement à cause de leur suffisance et malgré certaines de leurs qualités, considérables, qui font d'eux des hommes de goût Plutôt que des combattants" - mais, tout au plus, comme le symptôme d'un "historique" complexe d'infériorité. Que, de surcroît, pour interpréter le personnage qui figure la quintessence de cette attitude française, le cavalier Guy de la Motte, **Blasetti** ait choisi l'acteur "maudit" du cinéma fasciste, l'ambigu et fascinant

Oswaldo Valenti, ne fait que confirmer le caractère psychologique d'amour-haine de cette thématique anti-française. **Blasetti** dit, en effet : "je (lui) confiai ce rôle de De la Motte, qu'à la vérité il comprit parfaitement, en me donnant exactement ce que je demandais, avec ses yeux clairs, la force, l'élégance et la loyauté que je voulais reconnaître aux Français, en même temps que son masque railleur et ironique exprimait cette suffisance exactement comme je le souhaitais". Et quand, au moment culminant de la scène, lorsque l'hôte italien, Sugna, subit les moqueries des Français, **Cervi-Fieramosca** apostrophe durement **Valenti**-De la Motte : **Fieramosca** - "Quand on vous dit que des gens de ma terre sont morts, méfiez-vous ! Ils ont beaucoup marché de par le monde, pendant des siècles, et s'il se peut que parfois leur sommeil soit pesant, à cause de leur fatigue, au moment de régler les comptes, ils se réveillent toujours et l'on ne peut régler l'affaire sans eux. On dirait un jeu, mais c'est de l'histoire..." (sc. cit. P.76)

La renaissance de l'esprit italien peut s'estimer accomplie ; dès lors, aux discours de ceux qui revendiquent "une place au soleil" ne peut que succéder le fracas des armes. Mais, ensuite, cette "confrontation entre deux races" prend la forme d'un tournoi "par la lance et par l'épée, à outrance, un nombre égal de combattants s'affrontant en champ clos" (sc. Cit p.77). Bien que la fidélité "historique" de cette reconstitution, à travers l'emploi abondant de plans rapprochés des cavaliers qui se battent en duel, ne mette pas en valeur le caractère mythique de cette revanche héroïque, cette séquence s'oppose en tout à la séquence de la bataille entre les Français du duc de Nemours et les Espagnols de don Garcia de Paredes où, comme dans un gigantesque jeu de dominos, les masses qui manœuvrent sont déshumanisées par des prises de vues lointaines.

Le thème du jeu des grands de la terre est une autre des lignes de force du film, annoncé dès la fin du prologue dans la scène très ironique qui se passe dans les thermes de Pau, dans les Pyrénées, où l'on voit les ambassadeurs de France et d'Espagne, plongés dans des baignoires armoriées, faire assaut de politesses avant de se battre, plus tard, en Italie. L'ambassadeur d'Espagne : "Enchanté, Monseigneur, de vous voir ici (en français dans le texte)".

L'ambassadeur de France : "Avant tout, je ne peux permettre que votre excellence se donne la peine de parler français" (en espagnol dans le texte).

L'ambassadeur d'Espagne : "Vous êtes français, Mon devoir est de parler français" (en français)

L'ambassadeur de France : "Votre courtoisie est intransigeante ?" (en esp....)

L'ambassadeur d'Espagne : Avec votre permission, mon cher comte : oui" (en français).

L'ambassadeur de France : "Oui !?" (en espagnol...)

L'ambassadeur d'Espagne : "oui... oui... oui... oui !

L'ambassadeur de France : "Ah, le beau pays où sonne le oui!"

L'ambassadeur d'Espagne : "Vous connaissez l'Italie, mon cher comte ?

L'ambassadeur de France : "Le Roi, mon seigneur, m'a envoyé trois ans auprès de la République Sérénissime, mon cher marquis".

L'ambassadeur d'Espagne : "Alors d'accord, la courtoisie ne doit pas être toute à la France, ni toute à l'Espagne. Nous partagerons. Vous renoncez à la courtoisie de parler ma langue, et je renonce au plaisir de parler la votre" (Sc.cil. p. 12).

Opposé à cet univers masculin auquel, jusqu'ici nous nous sommes cantonnés, se détache le personnage de Giovanna di Moreale, qui incarne la survivance symbolique d'un monde désormais révolu, le Moyen Age. De même son château filmé, constamment cadré en contre-plongée, ce qui met en relief sa puissance et son isolement, constitue un authentique îlot de survie pour les paysans et les bergers qui s'y réfugient, préparant la résistance contre les envahisseurs. A cette caractérisation symbolique de Giovanna, le réalisateur apporta un soin particulier, et il fut bien servi en cela par le jeu intérieurisé d'**Elisa Cegani** qui donna à son personnage la dimension d'une "figure tirée d'une fresque", "hiératisation" que la critique contemporaine ne manqua pas de relever pour la condamner. De plus, à la somptuosité des costumes Renaissance inspirés, pour les personnages masculins de **Carpaccio**, **Giorgine** et **Antoniazio Romano** et, pour les personnages féminins de courtisanes et de danseuses, de **Botticelli**, s'oppose la simplicité monacale du costume tout blanc de Giovanna, choisi, selon **Blasetti**, pour rendre "l'attitude absolument authentique du personnage, son refus de la rhétorique, et, dans le même temps, son sens de la foi, foi patriotique aussi bien que religieuse". L'opposition de ces deux mondes atteint son apogée dans la séquence du banquet, lorsque Guy de la Motte reconnaît dans le duc de Moreale le traître Graiano d'Asti, qui s'est vendu aux Français après avoir épousé Giovanna. Mais, à peine cavaliers et courtisanes ont-ils fini d'assister aux danses de jeunes filles à peine voilées - Blasetti observe qu'il y avait là "l'intention de donner au film un corps sexuel, un corps qui réponde- à la force des armes et de l'acier" - à peine Guy de la Motte a-t-il terminé de porter un toast ironique en l'honneur de Graiano qu'en contre-champ s'ouvrent les portes de la crypte et

qu'apparaît Giovanna, blanche silhouette qui se détache, assise sur un trône à dais, son visage encadré par un voile et une mentonnière. La tension monte, et les cris, Graiano tente de la convaincre de descendre du trône, feint de la gifler, suprême insulte à la femme et à la dame. Comme cette séquence le met en évidence, et comme l'explique **Novarese**, "Giovanna représentait une femme hors de son temps, une femme demeurée, disons, à l'époque féodale, ignorant que le temps avait poursuivi son cours et que la pureté féodale s'était diluée dans les seigneuries de la Renaissance". Cette sorte d'idéalisation du Moyen Age en la personne de Giovanna, éternelle victime dans un monde guerrier et masculin, est le premier fragment de mosaïque, la première rencontre avec l'image - ici symboliquement personnalisée - de la période qui nous intéresse.

Nous avons déjà dit que le cinéma fasciste évita presque complètement le Moyen Age auquel il préféra la Renaissance comme antécédent historique du renouveau de la grandeur italienne. Mais nous sommes en désaccord avec **Gili** qui, dans son décompte des films situés au Moyen-Age, n'accepte que *La Couronne de fer*, réalisé en 1941 (cf. **Jean A. Gili** : *Film storico...* , op. cit, p.135) : en cette même année 1941 sortirent en effet Marco Visconti de **Mario Bonnard**, *Pia de Tolomei*, **Esodo Pratelli** et *Il re d'Inghilterra non paga* de **Giovacchino Forzano**, tous films situés au Moyen Age, dont l'action, à la différence de *La Couronne de Fer*, peut être historiquement inscrite entre la deuxième moitié du XII^e et la première moitié du XIII^e siècles. De toute façon, quatre films seulement, bien que l'on soit dans les années de production maximum (de 50 films produits en 1939 on passe à 83 en 1940, à 89 en 1941 et 119 en 1942) : il s'agissait de combler le vide qui s'était produit du fait de l'abandon du marché italien par les grandes maisons de production américaines (le "big four" refuse, à la fin de 1938, les conditions d'exportation fixées par l'entreprise d'Etat italienne, en situation de monopole). Le Moyen Age est donc bien, à la différence d'autres époques souvent visitées, un territoire pratiquement inexploré. Pourtant, il y eut quelqu'un pour entrevoir le possible succès et la nouveauté qu'eût constitué une autre façon de concevoir cette époque. Il s'agit encore de **Nino Novarese** :

"Marco Visconti, donc, fut un film quelque peu surprenant au regard du cinéma italien de l'époque, parce qu'il fut le premier film sur le Moyen Age, le grand Moyen Age qui avait été oublié et non représenté depuis le temps du muet. Je fis une réduction du roman qui intéressa les producteurs qui souhaitèrent passer à la réalisation. L'époque nous permettait de miser sur un certain **Simone Martini** et sur la peinture siennoise, bien que tout fut transporté à Milan _ Le film eut du succès pour cela, parce qu'il surprit le public en montrant à l'écran une période qui n'était plus représentée depuis tant et tant d'années". Et peut-être ne fut-ce qu'un hasard si celui qui avait contribué à la caractérisation psychologique et visuelle du personnage de Giovanna, réussit, en définitive, à représenter le monde de la "pureté féodale". Nous pensons par ailleurs que ces considérations de production déterminèrent l'adaptation du roman historique de **Tommaso Grossi** : de même que le Marco Visconti de **Grossi**, publié en 1834, s'inscrivait dans le sillage du succès éditorial qu'avait connu l'année précédente, **Ettore Fieramosca** d'**Azeglio**, de même le film de **Bonnard**, qui s'inspirait largement des séquences les plus suggestives de l'œuvre de **Blasetti**, prétendait emprunter, plutôt tranquillement la route du succès. Ce n'est donc pas pure coïncidence donc, si le "clou" du film de **Bonnard**, la séquence du duel, au cours d'un tournoi, entre Marco et le neveu Ottorino, rappelle énormément le combat d'Ettore Fieramosca, cependant que **Mariella Lotti**, qui interprète le personnage de Bice del Balzo, semble se souvenir du jeu "hiératique" d'**Elisa Cegani**, si bien qu'un critique anonyme lui fait observer que "son rôle est un rôle de femme, pas celui d'un personnage de tableau" (cité par **Savio** : *Ma l'amore no...* op. cit p.207). Mais la correspondance entre Ettore Fieramosca et Marco Visconti s'arrête là, à une certaine ressemblance figurative et expressive ; c'est en vain que nous chercherions, dans le second, des significations idéologiques du niveau de celles présentes dans le film de Blasetti : l'anecdote du roman, qui aurait pu également fournir des traits "politiques" (dans l'œuvre de Grossi, Marco Visconti est un condottiere valeureux et aimé), est ici reproduite littéralement, dans les limites d'une sombre histoire passionnelle au dénouement heureux, sur le modèle de tant d'autres, même si elle est différemment située. Une histoire passionnelle, mais sans dénouement heureux, c'est aussi l'argument de *Pia de Tolomei*, un film dont nous ne pouvons dire grand chose sinon que **Germana Paolieri**, spécialisée dans les rôles tristes et pathétiques, joua le personnage de Pia, aux dires de **Savio**, contrairement à la tradition, "sur un mode quasi hiératique". Le hiératisme semble donc le principe expressif essentiel, dès qu'il s'agit de connoter la dame médiévale : c'est en lui que se fondent des suggestions et des réminiscences picturales et littéraires, pour former l'équation hiératisme = pureté, équation qui détermine, d'une part le développement du récit (l'attentat contre la pureté) et, d'autre part, une absence de sensualité que la critique relève, ponctuellement et négativement.

A Marco Visconti et Pia de'Tolomei, gros drames sentimentaux sans implications politiques, s'opposent antithétiquement lire d'Inghilterra non paga, pesant exemple de propagande anti-anglaise signé par celui que nous pouvons définir comme le spécialiste du genre, Giovacchino Forzano. Le fait qu'un réalisateur tel que Forzano utilise le Moyen Age pour situer un film de propagande ne doit pas nous étonner outre mesure...

En réalisant *Camicia nera*, qui célébrait la décennie de la Marche sur Rome, cet éclectique faiseur de comédies avait été aussi l'unique cinéaste à revenir sur l'autre période tabou de la cinématographie fasciste, la guerre de 1915-1918 et, surtout l'après-guerre, vue ici par les yeux d'un ancien combattant destiné à devenir un "squadrista" convaincu, ainsi que le laisse présager ce passage célèbre du film : "des bandes hurlantes courent dans les rues, arrêtent les trains, coupent les fils du télégraphe, insultent l'uniforme, qui est l'orgueil du combattant... Mais on entend un vrombissement de moteurs et des camions arrivent, bondés de diables noirs, élégants mais fort décidés. La foule se disperse, le combattant offensé est maintenant porté en triomphe". Toutefois, bien que ce film adhère totalement, comme on voit, à l'interprétation que le régime fasciste, rétrospectivement, a donnée à cette période, cet événement semble à l'évidence trop proche et trop présent, dans la mémoire des gens, et son statut apparaît trop ambigu pour que les dirigeants du cinéma croient devoir encourager, dans l'absolu, d'autres opérations du même type. En 1934, dans un rapport par lequel il avançait sa candidature, le directeur général de la cinématographie italienne en personne, **Luigi Freddi**, peut-être le plus habile et le plus contesté des responsables de la cinématographie fasciste, mettait en évidence les dangers inhérents à la manière de travailler de **Forzano**, manière de surcroît dispendieuse (Le rapport de **Freddi** est reproduit dans *Un cinema "virile" per il regime*, rassemblé par **F. Mazzoccoli**, dans *Il nuovo spettatore* 1/2, octobre 1980, pp. -4G-75). Dans ce rapport sur le "phénomène" Forzano, comme lui-même le définit, Freddi ne peut pas avoir la main trop lourde, puisque tout un chacun sait que ce réalisateur "a l'habitude de fonder ses réalisations sur des sujets conçus et élaborés par le Duce". Cependant, tout en posant en principe que **Forzano** "représente, de toute manière, le meilleur élément que l'Italie ait produit dans le domaine-cinématographique", Freddi avance ses propres réserves : la véritable propagande, dit-il en substance "est celle qui pénètre en profondeur (...) convertit, persuade, exalte, et n'oublie pas. Et ceci de manière indirecte et donc, par là même, (...) décisive."- Or, les films, de **Forzano** sont "émouvants mais non persuasifs". Ils s'adressent à un public qui, s'il n'est pas déjà converti, n'est pas convaincu en ce sens qu'il ne peut apprécier immédiatement "le côté rhétorique et hagiographique qui peut être parfaitement ridiculisé". Etant donné qu'il existe un risque que **Forzano**, spécialiste du genre historique dont la technique, dans ce rapport, est qualifiée de -mosaïque", revienne sur un nombre imprévisible d'autres épisodes du passé, **Freddi** suggère de "bloquer l'envahissement de ce 'matador'" et de le dérouter vers "une production purement spectaculaire" où, indubitablement, il constituerait un "phare". "Je ne crois pas, par contre, conclut **Freddi**, qu'il puisse être l'inspirateur et l'exécutant d'une production au service du Régime, si celle-ci doit obéir à des critères distincts de ceux de la propagande proprement dite". - Nous avons longuement rapporté ce texte de **Freddi** parce qu'il nous semble intéressant à double-titre : d'une part il nous permet de vérifier comment, à l'intérieur de la politique cinématographique du régime, qui n'était pas homogène, certaines positions témoignent d'une connaissance du rôle subtilement manipulateur du cinéma, de son potentiel idéologique (ce n'est pas un hasard si Freddi, déjà à cette époque, est un fervent admirateur du cinéma américain) ; et, d'autre part, il nous donne une idée du caractère intolérable - et, aujourd'hui, extrêmement ridicule - du cinéma de **Forzano**.

Mais, en 1941, **Freddi** n'est plus directeur général de la cinématographie, et **Forzano**, "lequel opère à Tirrenia, dans une sorte d'exil doré" (**Savio** : *Ma l'aurore...* op.cit. p.IX), réalise *Il re d'Inghilterra non paga*. Dans ce film **Forzano** résume - naturellement, dans une perspective anti-anglaise - l'épisode historique de l'insolvabilité financière d'**Edouard III** face aux deux familles florentines des **Peruzzi** et des **Bardi**, qui firent faillite respectivement en 1343 et 1346, mais pour des raisons qui ne tenaient pas uniquement au non-recouvrement de cette grosse somme : "la mégalomanie et l'impossibilité de faire face à la foule de créanciers par manque d'argent liquide expliquent la fragilité de ces entreprises mieux que l'insolvabilité, par exemple, d'un **Edouard III** créancier des **Bardi** et des **Peruzzi**, ou que des exigences d'un **Charles le Téméraire** vis-à-vis des **Medicis**." (**E. Perroy** : *Il medioevo. L'espansione dell' Oriente e la nascita della civiltà occidentale*, Firenze, 1969, p.434). Cet aspect, bien entendu, fait totalement défaut au film qui tend tout entier à établir l'enracinement très ancien de la perfidie d'Albion. Ainsi, après avoir annoncé la nouvelle que "le roi d'Angleterre ne paye pas" le représentant des Peruzzi, interprété par **Aldo Silvani**, dont le costume, rappelle la figure de **Dante**, déclare-t-il : "Dans cette île, l'envie et l'hypocrisie naissent naturellement, comme les fleurs chez nous..."

Or, la mise en scène d'une situation aussi embarrassante pour l'honneur des italiens, cruellement bernés par les Anglais - qui, forcément, ne peuvent agir autrement - peut aller contre l'effet désiré. C'est pourquoi tout en suggérant que la nature des Anglais n'a pas changé, lourdement, comme à son habitude, **Forzano** suggère que de tels agissements ne pouvaient se produire qu'au Moyen-Age, dans une Italie déchirée et privée de guide. Dans l'œuvre abondent en effet les références à une époque où l'Italie ne sera plus "un navire sans pilote au milieu d'une grande tempête", une époque à laquelle, en définitive, le roi d'Angleterre paiera tout son dû, intérêts en sus.

De toute façon, au temps de sa sortie, ce film apparaissait déjà pour ce qu'il était... Ainsi, dans Film de mai 1941, **Oswaldo Scaccia**, après avoir noté, comme le faisaient généralement les critiques du temps à propos des films en costumes, "la reconstitution fastueuse et soignée de Florence au XIV^e siècle", n'hésitait pas à écrire : "à la fin, une exhortation grave et pathétique nous assure que le roi d'Angleterre payera. Mais, de cela, nous étions convaincus avant même que **Forzano** ne nous le dise. Les bulletins de guerre l'assurent tous les jours ! ... Une fois la projection terminée... un spectateur, se levant mélancoliquement de son fauteuil, observa : "Et tout ça parce qu'au XIV^e siècle le roi d'Angleterre ne paya pas ! " Bien sûr - marmonna un autre spectateur - c'est toujours la même chose ! Et ce sont toujours les héritiers qui en font les frais !" ... Gênés par les entraves d'une mise en scène et d'un dialogue délibérément et coquettement toscanisés et médiévalisés, les acteurs ont donné à cette histoire un rythme mélodramatique qui ne pouvait, en aucune séquence, ne pas exciter l'impertinence d'un public désenchanté et prompt à la répartie." La réaction de ces spectateurs anonymes - qui n'est peut-être qu'un camouflage des propos de **Scaccia** lui-même - laisse entrevoir les premiers signes de lassitude à l'égard d'un conflit dont les motivations, ici, ne sont pas historiquement interprétées mais "révélées" assez ridiculement.

Davantage qu'à une propagande en faveur de la guerre, l'heure est maintenant à l'apologie pacifiste de *La corona di ferro*. Disons tout de suite que les traits pacifistes et antidictatoriaux de ce film ne sont pas unanimement reconnus par la critique. **Carabba**, par exemple, tient que seuls "certains esprits partisans" peuvent trouver de telles idées dans *La corona di ferro*, alors que le véritable esprit du film consiste en une "évasion par le rêve" (**C. Carabba** : *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, 1974, p.64); et **Spinazzola** réduit ce film à n'être qu'un produit "réalisé pour célébrer la supériorité des races latine et germanique" (**Spinazzola**, op.cit. p.87). Par contre, **Brunetta** admet que cette oeuvre représente "une rupture significative sur le front du consensus des intellectuels militants" (**Brunetta**, op.citt p.504) mais se déclare en accord avec **Lizzani** qui décèle, dans l'oeuvre de **Blasetti**, l'entrecroisement de deux exigences souvent contradictoires, celle d'un "cinéma-art" et celle d'un "cinéma-message" (**C. Lizzani** : *Il cinema italiano 1895-1979*, Roma, 1979, t. I, p.63); c'est dans l'investissement progressif de ce cinéaste dans le domaine de l'absolue fantaisie, qu'il décèle la raison de l'obscurité du sens de *La corona di ferro*. "Rares sont ceux qui ont saisi - écrit en effet **Lizzani** - le message de paix que **Blasetti** affirme contenu dans *La corona di ferro*. Et, de toute façon, ceux qui l'ont compris ont également compris qu'il ne pouvait être très dangereux, ni très révolutionnaire, ainsi protégé par la coquille de l'aventure païenne, par la carapace pesante de la calligraphie."

En ce sens, ce film serait proche des *Visiteurs du soir*, que **Carné** et Prévert réalisèrent en 1942 avec des intentions anti-nazies, et dans lequel, comme le dit **Sadoul** dans son dictionnaire des films, "le metteur en scène et le décorateur ont recours au Moyen-Age comme à un alibi; mais il est dommage que leurs allusions aient été si bien cachées que même le spectateur le plus attentif ne put les découvrir." Or, en faveur de l'existence d'un message pacifiste compréhensible dans *La corona di ferro*, on peut avancer un fait important : la réaction qu'eut **Goebbels**, selon divers témoignages, lors de la présentation du film à Venise (où le film fut pourtant récompensé). Ce dignitaire, qui s'attendait à une célébration de l'axe par les Alliés italiens, fut plus que déçu, irrité par les contenus de cette oeuvre, au point de confier à **Freddi** : "un metteur en scène allemand, qui aurait fait ce film, aujourd'hui, en Allemagne, aurait été collé au mur."

La thèse générale de ce film devait donc apparaître beaucoup plus clairement que les références culturelles en hommage aux légendes anciennes et aux épopées teutoniques; mais il ne faut pas oublier - ce qui va à l'encontre de la thèse selon laquelle les Allemands avaient des intentions plus claires - que, sous le Ille Reich, le film préféré d'**Hitler et Goebbels**, *Les Nibelungen* de **Fritz Lang** fut diffusé sans sa deuxième partie, *La vengeance de Kriemhilde*, considérée comme hostile au régime.

L'explication de la valeur pacifiste de La corona di ferro réside dans sa genèse. Ce film, en effet, ainsi que le raconte **Renato Castellani**, avait été conçu à la suite du succès de **Salvator Rosa**. "**Veio Orazi**, directeur général de la cinématographie m'appela, avec **Blasetti** et **Corrado Pavolini**, et me dit en substance qu'il voulait un film semblable à **Salvator Rosa**, avec la même équipe." Cela se passait à la fin de 1939, puis l'année 1940 est arrivée, et dans les mois suivants, la Pologne a été envahie, alors qu'une grande partie de l'opinion publique croyait encore que l'Italie resterait en dehors du conflit. Le projet du film exprimait cet espoir. Or, nous le savons, les événements prirent un autre cours... Mais, lorsque l'Italie entre en guerre, la réalisation de La corona di ferro se trouvait déjà fort avancée...

Certes, c'est dans ces années que **Mussolini** exerce un contrôle direct sur les films produits; mais, comme l'a démontré **Gili**, " il est paradoxal de constater que, plus le Duce, qui se fait projeter tous les films en avant-première, suit de près la production cinématographique, et plus le nombre de films qui ne sont pas strictement conformes à l'idéologie officielle augmente." Il y eut pourtant quelqu'un qui, selon **Blasetti**, paya le prix de l'irritation de **Goebbels** à Venise : "**Veio Orazi**, un mois plus tard, fut envoyé dans la zone des combats, en Yougoslavie, à un poste des plus dangereux, où il trouva la mort au bout de quinze jours. Ce qui était incontestablement le voeu de celui qui l'avait envoyé là."

Mais examinons les contenus de ce film "mammoth", ainsi qu'on le qualifia à l'époque. L'idée de départ vint à **Castellani** alors qu'il feuilletait, dans, dans la maison de **Blasetti**, le "Piccolo Melzi" : "il s'agissait de représenter, à travers l'histoire de la "couronne d'or (...) qui contient le clou du Christ, l'union de deux civilisations, la civilisation barbare et la civilisation chrétienne qui s'unissent, un monde qui meurt et un monde qui naît... Ce fut l'époque la plus fabuleuse du monde, le dernier souffle de l'empire romain qui, d'une certaine manière, renaît à travers le christianisme, parmi les Lombards."

Mais cette base historique se désagrèga dans le cours du film qui, sous la main de **Blasetti**, vira à la fable, morale comprise. **Savio** (Ma l'amore no..., op.cit. p.93) rapporte ainsi le sujet du film : "Au royaume fantastique de Kindaor, sur lequel règne Sedemondo, qui a tué son frère Licinio et usurpé le trône, le passage de la couronne de fer sanctionne la ruine du tyran cependant que le mariage du fils de Liciano avec la fille du monarque ennemi de Sedemondo consacre la paix entre les deux peuples en guerre." Mais ce bref résumé ne donne pas la mesure de l'extrême complexité de la structure du film, une complexité qui rend fatigant le simple fait de suivre le fil de l'intrigue... Les aventures du peuple du Royaume de la Montagne croisent celles du peuple du Royaume de la Mer et de son roi tyrannique, Sedemondo ; le destin d'Elsa, fille de l'usurpateur fratricide, s'accomplit - non sans substitution de personnes et scènes de reconnaissance, vraies ou fausses - en relation avec l'histoire d'Arminio, fils du roi assassiné et de Tundra, la jeune reine du peuple de la Montagne; et tout cela est rythmé par le symbolisme fatal de la couronne, enfouie sous terre en raison de la haine et de l'hostilité ambiantes, et par la présence d'une vieille sorcière capable de se changer en cerf et, sous cette forme, de prédire tout ce qui va advenir... Enfin, si l'on ajoute à ceci des références et des suggestions figuratives empruntées aux Nibelungen, à l'**Arioste** aux contes d'**Andersen** et des **frères Grimm**, aux récits populaires et aux sagas nordiques, et encore à la tragédie classique, depuis Oedipe jusqu'à Macbeth, aux livres d'**Edgar Rice Burroughs**, aux films de **Lang** et de **Douglas Fairbanks** et aux gravures de **Doré**... on comprendra Pourquoi le film donne l'impression d'être sur le point d'éclater sous le poids de tous ces éléments accumulés, constamment en équilibre instable entre le Kitsch et le sublime. Nous partageons le très beau jugement de Savio (Ma l'aurore no..., op.cit. p.IX) : "La corona di ferro est un film-jouet, une oeuvre parfaitement informelle, de l'illusionisme supérieur. Comme la comète, qui ne laisse à sa suite aucune trace durable, il décrit une parabole lumineuse, puis tourne sur lui-même, autour de son propre néant. Mais, dans le temps où il se manifeste, il nous communique - au moyen de symboles - un message, peut être inégal, en tout cas inégalé."

Le point fort de ce message symbolique nous semble être la figure du roi Sedemondo, interprété par l'acteur préféré de **Blasetti**, **Gino Cervi**. Nous savons que **Blasetti** aurait souhaité donner à Cervi le rôle du jeune Arminio, qui fut en définitive attribué à **Massimo Girotti** (**Cervi**, en effet, n'avait pas le "physique de l'emploi" exigé par ce personnage, mélange de **Siegfried**, de **Tarzan**, de **Robin Hood** et d'autres encore) : cependant, le fait que l'interprète d'**Ettore Fieramosca**, héros positif de la Renaissance italienne, devienne, dans La corona di ferro, le tyran Sedemondo, usurpateur et tyrannicide, puni dans ce qu'il a de plus cher pour avoir défié le destin et rompu la paix, n'est pas sans renvoyer, allusivement, à d'autres dictateurs, ce que **Goebbels** avait fort bien compris. Et le rôle de Cervi lui-même va dans ce sens en ce qu'il mêle bonhommie et cruauté, tendresse et supériorité méchante (**Cervi-Sémondo** apostrophe ses ministres, ses chambellans, ses domestiques en les

traitant constamment d'"animaux"), ce qui suggère un rapport d'amour-haine en relation avec la figure du père-Duce.

Et le Moyen Age ? Le Moyen Age, dans ce film, est comme une aura impalpable, une époque fabuleuse et un lieu fantastique où il est possible de situer une allégorie du présent et un message, pour le présent uniquement, en maintenant à bonne distance l'époque et le lieu de référence contrairement à ce qui se passait pour Ettore Fieramosca. Si l'on fait abstraction de la teneur du message, du "vouloir dire" du film, on peut donc définir le rapport Moyen Age/présent, dans La corona di ferro comme une distanciation, ainsi que dans cet autre film à thèse qui se passe en ambiance médiévale : Il re d'Inghilterra non gaga (cf. **G. Sergi** : Interpretazione, pre-comprensione et valori nell'analisi storica, in "Interpretazione e valori", Atti del III colloquio sull'Interpretazione, Macerata, (6-7 aprile 1981), Torino, 1982, pp. 115-134). Par opposition à la Renaissance, qui se situe sous le signe d'une continuité naturelle, où le passé s'assimile au présent, le Moyen Age est une époque lointaine; il est, en substance, hors de l'histoire, comme le suggèrent ses rares représentations cinématographiques.

Néanmoins, il convient de remarquer que cet établissement hors de l'histoire n'est en aucune façon assimilable aux positions irrationnelles et spirituelles d'une certaine culture contemporaine de droite, qui voit une sorte de modèle intemporel dans une soi-disant immobilité hiératique attribuée au Moyen Age : de telles positions nous semblent être le produit lointain de "l'exubérante théorie d'une noblesse charismatique conçue comme structure fondamentale du germanisme" (G. Tabacco : Il cosmo del medioevo come proceso aperto di strutture instabili, in "Società e storia", 111/7, 1980, p. 12), une théorie que l'historiographie allemande avait élaborée en fonction des exigences idéologiques particulières du III^e Reich et qui furent efficacement mises en images dans les Nibelungen de **Lang**.

Éliminée la seconde partie où, écrit **Sadoul**, "la note dominante est donnée par les incendies, les massacres, le chaos d'un terrifiant Crépuscule des dieux, Le monde de Siegfried "renforce la mythique imperméabilité du monde des Nibelungen, impénétrable à la sagesse ou à la vérité chrétienne" (S. Kracauer : Cinema tedesco. Dai "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler, Milano, 1977, p.96). L'importance qu'accorde Lang à la dimension architectonique et décorative du film fixe les hommes et les masses dans des attitudes qui scellent "l'immobilité de la sphère du mythe" (S. Kracauer, op.cit., p.98). "Une scène montre la salle de Gunther avec le roi et sa cour assis comme des statues en des points symétriquement disposés (...) Les hommes de Gunther supportent le ponceau par lequel aborde Brunehilde, immergés dans l'eau jusqu'au buste, ils sont de vivants piliers, d'une précision mathématique (S. Kracauer, op.cit., p. 97). Ainsi le Moyen Age des Nibelungen s'avère-t-il pleinement, dans sa réalisation artistique, la transposition mythique d'une situation historique: la conception historiographique d'une élite germanique s'y trouve parfaitement digérée.

Mais ce n'est pas seulement parce qu'il a la force éternelle du mythe que le Moyen Age, dans le cinéma de l'époque fasciste, s'établit hors du cours de l'histoire. Ainsi, dans Lire d'Inghilterra non paga, le Moyen Age échappe à l'histoire dans la mesure où c'est à l'histoire qu'est dévolu le soin de reconstruire, a posteriori, le cheminement obligé par lequel s'élève la nation fasciste; mais le Moyen Age représenté, époque de haines et de rivalités intestines, ne peut être qu'une période où l'on attend l'histoire, où l'on attend une Renaissance revancharde comme celle qu'avait exploré, un peu auparavant, Ettore Fieramosca. Dans le film de **Forzano** émergent ainsi les traces d'une certaine représentation du Moyen Age correspondant à une manière de penser le Moyen Age assez répandue dans la culture italienne: connoté négativement comme une époque de désordre politique et institutionnel, à cause de l'absence d'un pouvoir centralisateur et fédérateur de l'Etat, ce Moyen Age est lié à un certain état de l'histoire du droit et la difficulté de concevoir le fonctionnement d'une communauté civile en dehors d'un appareil central efficace.. Une césure forte sépare cette époque du monde moderne.

Mais La corona di ferro échappe autrement à l'histoire. Du projet de **Castellani** ressortait l'idée d'une substantielle continuité, du monde antique au Moyen Age, grâce à la christianitas: transcendant les divisions nationales pour établir une profonde identité religieuse, la "christianitas", par elle-même, appelle au dépassement des contingences particulières au nom d'une solidarité pacifique. Et ce n'est pas un hasard si, à peu près à la même époque, le projet du médiéviste juif **Giorgio Falco** de construire la "Sancta Romana Republica" n'est pas très éloigné de cet idéal, qui fait le fonds de La corona di ferro. Le jugement positif sur cette période qui avait vu "la fondation de l'Europe sur une base chrétienne et romaine", la caractérisation du Moyen Age comme une "étape religieuse" sur la route de

l'avenir de l'esprit répondaient également, pour Falco, à une exigence de rechercher "une commune origine et un patrimoine commun qu'un nationalisme et un racisme absurdes semblaient faire oublier" (**O. Capitani** : *Medioevo passato prossimo. Appunti storiografici : ira due guerre e molle crin*, Bologna, 1979, p.215). Unitairement et globalement défini par la "christianitas", le Moyen Age de **Falco** entrait donc en correspondance avec celui de **Castellani** dès l'instant où cette façon de conceptualiser le passé était aussi une manière d'intervenir sur le présent. Si le point de vue de Castellani avait prévalu, au moment de la réalisation, le Moyen Age de *La corona di ferro* aurait historicisé une inspiration à l'unité et à la paix: mais, dans l'univers de fable du film achevé, l'historicisation initiale ne subsiste plus que dans la couronne "symbole - comme l'explique **Blasetti** - du christianisme et de la puissance romaine..".

Connotées négativement (*Il re d'inghilterra non paga*) ou positivement (*La corona di ferro*), les images que le Moyen Age offre au cinéma italien de l'époque ne semblent en aucune façon répondre aux exigences de l'état fasciste. Si le Moyen Age germanique (du moins dans ses reconstitutions historiques les mieux orientées) peut fonctionner idéologiquement en rapport avec le Reich, le Moyen Age italien ne peut, d'évidence, en raison de sa complexité, servir utilement l'image que le régime entend donner de lui.

G. G

Traduit de l'italien par Jean-Claude Mirabella

reproduction interdite

Approche du "Décameron de Pier Paolo Pasolini

Guy FREIXE

On a parlé de l'**écriture hérétique** de **Pier Paolo Pasolini**. Sans aucun doute ce terme est justifié, mais il est préférable de parler de ses écritures hérétiques, de ses hérésies.

En premier lieu son hérésie est inscrite (écrite) dans sa vie, dans son quotidien et, comme il aimait à le dire, "dans son corps" : Pasolini a lutté fermement contre un monde fasciste travesti en libéralisme et cette lutte il l'a menée jusqu'au bout, sans concession ni compromis, avec lucidité et avec rage.

Son hérésie est également inscrite (écrite) en lettres de sang, aujourd'hui, dans toute son oeuvre, au travers de toutes ses écritures : poésie, roman, critique, essai, film enfin. C'est par sa production cinématographique que **Pasolini** est surtout connu en France, dès *Accatone* (1961) par les cinéphiles et les critiques et seulement depuis *Le "Décameron"* (1971) par le grand public. Il n'en est pas de même en Italie où le nom de **Pasolini** s'était fait entendre bien avant 1961, date de son premier film ; il était déjà considéré comme un des plus grands poètes, romanciers et scénaristes.

De 1955 à 1960 l'Italie connaît ce que l'on a appelé "Le grand miracle économique". Après la guerre et les désastres de la politique fasciste mussolinienne, l'Italie semble se relever et s'aligner sur les modèles de la Nouvelle Europe. Les cités s'amplifient, les moyens de communication reliant le centre aux faubourgs et aux campagnes se développent et on assiste à une transformation du paysage urbain : les grands ensembles font leur apparition triomphale, le béton se propage... Et chacun de s'écrier "Au progrès ! A la science ! En avant !". C'est à ce moment-là que Pasolini, convaincu du désastre d'une telle opération, prend la caméra et tourne son premier film *Accatone*, bientôt suivi de *Mamma Roma*. Si l'on a pu considérer ces deux films comme étant de facture néoréaliste, en fonction du postulat que la réalité de la vie quotidienne doit s'identifier à la réalité du film, c'est par le choix des deux sujets, des personnages, des décors et surtout par le milieu social représenté. **Pasolini** ose montrer les gouffres de la misère, les quartiers mal famés, les terrains vagues dégoûtants, les bistros minables, les prostituées et les souteneurs, les voyous, les "ragazzi di vita".

Mais **Pasolini** dans son désir d'"écrire" la réalité parla caméra, se trouve confronté au problème du réel et de sa représentation. La réalité se donne-t-elle, se "révèle"-t-elle dans le simple acte de filmer ? Il est vite évident pour **Pasolini** que la description "réaliste" n'est pas un acte artistique suffisant ou satisfaisant. **Pasolini** réfléchit alors profondément sur la spécificité de l'écriture cinématographique et se rend compte que le sens des choses et du monde n'est pas **donné** mais demande au contraire à être **construit**.

Pasolini engage alors son oeuvre vers le mythe et la parabole, en réfléchissant sur les signes par lesquels le peuple assimile le sacré. Ce deuxième cycle est centré autour des problèmes idéologiques et métaphysiques, et tous les films de cette période (1964-1969) sont empreints d'un caractère véritablement sacré, inspirés par l'antiquité grecque avec Oedipe roi et Médée par le christianisme primitif avec l'Evangile selon St Mathieu ou par le monde contemporain avec Théorème, Porcherie, Uccellacci e uccellini. L'écriture de Pasolini découvre "Les êtres et les choses comme des engins (mondes), des machines chargées de sacralité" qui mettent l'auteur et le spectateur en état de "fascination devant un objet, une chose, un visage, des regards, un paysage, comme s'il s'agissait d'un engin où le sacré fut en imminence d'explosion" (in Entretien avec PPP Ed Belfond).

Ce cinéma du sacré renvoie à une autre réalité, plus profonde, à une métaphysique, par l'usage de l'allégorie, de l'analogie et des correspondances. Le sacré n'apparaît donc pas chez Pasolini en termes théoriques mais plutôt en termes affectifs et poétiques.

Enfin, en 1971 Pasolini ouvre un troisième cycle : la trilogie de la vie. Un inventaire de la vie qui s'appuie sur des contes populaires qui déterminent un double dépaysement dans le temps et l'espace : *Le Décameron* (1971), *Les contes de Canterbury* (1972), *Les mille et une nuits* (1974).

Les circonstances

C'est que, autour des années 1970, **Pasolini** souffre cruellement de voir les ravages accomplis par "la société de consommation" qu'il nomme, non sans raison, "le nouveau fascisme". Dans ses écrits corsaires (col. Flammarion) nous le voyons dénoncer violemment le pouvoir fascisant italien et souffrir de voir l'Italie perdre ses racines culturelles. "Il vit dans sa chair, comme le note **Philippe Gavi** dans sa préface, la désespérance de voir les valeurs archaïco-chrétiennes particulières et "vraies" du peuple des campagnes être toutes recouvertes par le linceul des stéréotypes de la société de consommation de masse". Ainsi **Pasolini** va-t-il rompre avec son cinéma "cultivé" pour se tourner vers le peuple, vers ses traditions, ses histoires et ses contes où sexe, misère et joie de vivre fondent une culture propre, au bourgeoisie, "incontaminée".

Car ce qui désespère le plus **Pasolini** c'est de voir cette culture, que le fascisme n'avait fait qu'égratigner, lacérée, violée, souillée à jamais par la nouvelle société se disant libérale. Dans un article intitulé "Aculturation et Acculturation" **Pasolini** fait remarquer que "les sous-prolétaires jusqu'à ces derniers temps, respectaient la culture et n'avaient pas honte de leur propre ignorance, au contraire, ils étaient fiers de leur modèle populaire d'analphabètes appréhendant pourtant le mystère de la réalité. C'est avec un certain mépris effronté qu'ils regardaient les "fils à papa", les petits bourgeois dont ils se différenciaient". Aujourd'hui, **Pasolini** constate amèrement qu'ils ont honte de leur ignorance, qu'ils ont renié leur culture et qu'ils se sont **normalisés** c'est à dire alignés sur le modèle du jeune homme et de la jeune fille qui ne donnent de valeur à leur vie qu'à travers les biens de consommation.

Dans ce processus dégradant, la responsabilité de la télévision est énorme car c'est l'instrument du pouvoir, et c'est à travers son esprit que se manifeste concrètement l'esprit du nouveau pouvoir.

Pasolini est donc viscéralement ulcéré et révolté face à cette déshumanisation de la société par la fusion des individus en un type moyen, par la perte des cultures régionales, des dialectes. Le Décaméron sera pour lui le moyen de pousser un cri vital : celui du corps et du sexe car il lui semble que "le dernier rempart de la réalité semble être les corps "innocents" avec la violence archaïque, sombre, vitale de leurs organes sexuels". Il y a également une deuxième raison à cette nécessité ressentie par l'auteur de porter à l'écran les histoires licencieuses de **Boccace**, mais elle est plus personnelle, d'ordre quasiment fantasmatique : "La représentation de l'Eros, vu dans un milieu humain à peine dépassé par l'histoire, mais encore physiquement présent (à Naples; au Moyen-Orient) était quelque chose qui me fascinait, moi personnellement, en tant qu'auteur et en tant qu'homme".

Le Décaméron doit être rapproché des Contes de Canterbury et des Mille et une nuits. Pour qui a regardé ces trois films à la suite, et dans leur ordre chronologique, il est évident qu'ils entretiennent une profonde ressemblance, qu'ils baignent dans une atmosphère identique, et qu'ils tiennent un propos unique où le corps et le sexe jouent le rôle de premier plan. **Pasolini** a dit à propos de cette trilogie italienne, anglaise et arabe qu'il y avait un dénominateur commun - "ce sont des films **barbares**" - et il ajoute : "Ils se ressemblent beaucoup parce qu'ils sont extraits d'œuvres qui ont fondé chacune une littérature, et en même temps qu'elles fondent une littérature, elles donnent pour la première fois une image prématurée et prophétique de ce qu'une société va être. Il ne nous surprend pas que **Pasolini**, membre du P.C.I., place son film sous une orientation politique : la bourgeoisie italienne était déjà présente dans Le Décaméron de **Boccace**, et **Pasolini** se demandera dans quelle mesure elle s'est réalisée telle qu'elle se donnait à voir. Enfin, plus généralement, il s'interrogera sur la vérité de la Renaissance italienne, cherchant par là ses racines et la matrice d'où nous venons.

Un problème se pose : le passé qu'il porte à l'écran n'est-il pas idéalisé et ce faisant fausser ? **Pasolini** a répondu à cette question dans une interview en disant que le passé tel qu'il le voyait était évidemment idéalisé, "c'est à dire un produit de ma fantaisie qui a aussi des bases objectives" : Un produit de sa fantaisie dans le sens où Le Décaméron est son rêve, et qu'il revendique le caractère onirique du film ; avec des bases objectives car ses personnages sont "réels", insérés dans un monde déterminé par certains facteurs, politico-socio-économiques d'une part et religieux d'autre part.

C'est d'ailleurs cette "réalité" qui fait d'eux les instruments d'une contestation radicale du présent : "Étant donné que je n'aime pas le présent tel qu'il se montre à mes yeux, d'aucune façon - parce que je n'aime pas le monde industrialisé; je n'aime pas le triomphe de la bourgeoisie, avec ses conformismes, son héritage ; je n'aime pas non plus les résultats finaux de la révolution sociale russe ou cubaine - je ne conteste donc pas le pouvoir bourgeois ou le pouvoir communiste, je conteste le **temps présent** (Zoom n° 26 - 1974).

Dans Le Décaméron, **Boccace** a recueilli des contes anciens qu'il enserme dans un cadre fixe : Le Décaméron (Déca : 10 ; emera : jours) forme un cycle de dix journées et de cent nouvelles.

La narration de ces histoires populaires trouve son origine dans un avant-propos où l'on voit Florence décimée par la peste de 1348, véritable charnier puant, où périclète, en même temps que les hommes, l'autorité des lois divines et civiles. Fuyant ce fléau, sept jeunes filles et trois jeunes gens se retrouvent dans une splendide villa située au milieu d'un parc magnifique. Pour oublier l'atrocité du mal, la mort qui rôde aux alentours, toujours prête à se répandre, on organise des banquets, des promenades, des concerts et surtout on se raconte des histoires. Alors que la réalité est bien sombre, ces histoires qui font l'inventaire de la vie dans ce qu'elle a de plus violent et d'excessif (la force du corps) et libérant l'imagination, suscitent un rire sain et pur où l'on sent vibrer toutes les forces et toutes les faiblesses de l'homme. Ainsi chaque jour est-il placé sous l'autorité d'une princesse et les histoires contées ont trait à un thème : "Sous la direction de Filestrato où l'on parle des amours qui eurent une fin malheureuse"; "Sous la direction de Fiammetta, où l'on parle d'amours commencées dans les malheurs et finies dans la joie"; etc...

Cependant **Pasolini** n'allait pas mettre à l'écran l'œuvre de **Boccace**, il allait y puiser et s'y nourrir comme dans un terreau. Le film de **Pasolini** est à plus d'un titre différent des contes de **Boccace**. Il en diffère d'abord structurellement. A la structure par thème (10 thèmes et 10 histoires par thème) Pasolini substitue un découpage d'une dizaine d'histoires, sans rapport apparent, sans fil conducteur : Comment Sire Cepparello devint Saint Chapelet (1, 1) ; L'odeur de la fraternité (II, 5); Le muet au couvent (III, 1); Le basilic (IV, 5); Le rossignol (V, 4); Le juge et le peintre (VI, 3); Péronnelle et la jarre (VII, 2); L'art de faire une jument (IX, 10); Les deux compères (?).

Pasolini qui a pris une histoire de chaque thème n'a pas gardé cet ordre dans son montage. Enfin, dans le film, bon nombre de plans, de séquences ne sont dûs qu'à la propre "poétique" du réalisateur (fresque de la cathédrale - tableaux vivants...). De plus la reconstruction narrative enferme ces récits dans une unité de temps : le film débute à l'aube et finit à la tombée de la nuit.

Cependant on peut aussi noter une **différence de point de vue**. **Pasolini**, comme nous l'avons vu, veut poser dans son film une réflexion politique. Pour des raisons idéologiques il a transformé les bourgeois de **Boccace** (marchands, avocats, juges...) en "prolétaires": "c'est, dit-il, que les prolétaires m'intéressent mille fois plus que les bourgeois."

Enfin on peut relever une **différence d'écriture**. En effet, la langue de la littérature en général, évoque la réalité et, chez **Boccace** en particulier, tout est renvoyé à la création par l'imaginaire du lecteur. Mais la langue cinématographique, elle, exprime la réalité par la réalité.

L'écriture :

Dès son premier film *Accatone*, tourné en 1961, **Pasolini** s'est préoccupé de la spécificité du langage cinématographique. S'aidant des recherches en sémiologie et en linguistique structurale, **Pasolini** a cherché à définir ce langage d'images qu'est le cinéma où plusieurs systèmes de signe se trouvent en interdépendance. Pour **Pasolini** réfléchir sur le cinéma comme "sémiologie de la réalité" se trouve lié à une réflexion politique, tout comme pour Gramsci où la réflexion linguistique et la clarification politique sont allées de pair.

L'ouvrage de Pasolini : *Empirisme Eretico* (langue/Cinéma) nous semble être capital aujourd'hui car il ouvre des perspectives nouvelles pour une approche du cinéma comme écriture de la réalité.

A plusieurs reprises **Pasolini** a avoué son amour-passion pour la réalité : "Au fond il y a donc mon amour tant de fois défini avec impudeur pour la réalité"... "Mon amour pour la réalité embrasse toute la réalité de fond en comble, de pied en cap : c'est une déclaration d'amour comme acte de foi, imperturbable et théorique" Traduisant cet amour en termes linguistiques **Pasolini** est enclin à affirmer que le cinéma est une langue qui ne s'éloigne jamais de la réalité (il en est sa représentation fidèle) : "Le cinéma est un plan séquence infini - je l'ai dit des douzaines de fois - c'est la reproduction infinie idéale virtuelle due à une caméra invisible qui reproduit tels quels tous les gestes, actes, paroles d'un homme depuis sa naissance jusqu'à sa mort" (in "La peur du naturalisme). Pasolini voit donc la réalité comme au cinéma : "je me représente à toi, tu te représentes à moi : je suis un cadrage pour x et x est un cadrage pour moi... Ainsi déclare-t-il : "On peut identifier le rapport de ma notion grammaticale du cinéma avec ce qui est ma philosophie, ou mon mode de vie, et qui n'est qu'un amour halluciné, enfantin et pragmatique pour la réalité". Après de telles déclarations, il ne serait pas difficile de voir en **Pasolini** le chantre du réalisme... à condition toutefois de ne pas avoir vu ses films. Car, pour l'auteur, il y a une différence radicale entre sa réflexion grammaticale sur le cinéma et sa

pratique esthétique, sa poétique cinématographique. Entre le cinéma qu'il s'efforce de définir en termes linguistiques et les films qu'il réalise, il y a toute la différence que l'on trouve dans la dichotomie sausurienne : langue/parole. Dans ses films il n'y a pas de plan - séquences; sa "poétique" n'admet pas le fil des images continues ; elle tend au contraire à isoler les choses du monde, à les idolâtrer plus ou moins intensément une par une. Ainsi, dans les films de **Pasolini**, le plan- séquence se trouve remplacé par le montage. -"la continuité et l'infinité linéaire de ce plan-séquence idéal qu'est le cinéma en tant que langue écrite de l'action se fait continuité et infinité linéaire "synthétique" par l'intervention du montage", Le naturalisme est donc écarté par Pasolini qui y voit le vecteur d'une idéologie d'acceptation résignée. Au contraire le montage est une intervention, à la fois un acte de réflexion et d'analyse.

Cependant avec Le Décaméron, l'écriture cinématographique de **Pasolini** prend un visage nouveau. Tout repose ici sur l'art du montage car il n'y a plus une histoire mais des histoires, un sens mais un éparpillement de sens. Ce faisant la "fonction", qui jusqu'alors était le plus important chez **Pasolini** (voir Théorème), s'efface au profit du "Redondant". Plus de linéarité, mais une fragmentation. Ce qui se trouve absent, c'est un fil conducteur : "je n'avais aucune fonction à suivre, dit l'auteur, pour monter ces films, composés d'autant de contes, avec autant de personnages, avec autant de décors différents. J'ai donc dû trouver la fonction dans le rythme". (Zoom n° 26-1974). Ce qui entraîne une dispersion, un éclatement, une explosion violente des formes hors de la fonction narrative, ce que l'on pourrait appeler un "**décentrement**" du discours. Cette écriture devra être "serrée" par un rythme rapide, soutenue par le rire, par les discours succédant aux **discours**, les histoires se répétant, sans lien de cause à effet. Ici, on n'avance pas, on insiste.

Cette écriture qui met en valeur les contes populaires, qui met en scène le peuple et lui donne la parole, ne fait plus référence aux mythes ("Oedipe", "Médée", "Théorème") mais aux paraboles. Le mythe fonde une culture et nourrit, sans conteste, l'inconscient collectif, mais il a quelque chose de plus intellectuel que la parabole, compréhensible au premier degré par un auditoire populaire. Dans Le Décaméron **Pasolini** va user de cette "figure" dès les premières images du film : ce long couloir sombre où vacille, tout au loin, une faible lueur, point d'espérance et lumière de vie vers lequel l'homme portant un fardeau chemine, c'est une évidence, une parabole sur la condition humaine. Et l'histoire de "Péronnelle et la jarre" se donne elle aussi à lire comme une parabole de la Visitation. Oh ! que de sous-entendus dans ce conte.

Cependant la traversée du souterrain peut être également interprétée comme une des paraboles, sur la naissance qui émaille le cours du film. La première, dès les premières images, - est la naissance matricielle : on sort de la nuit, on sort du ventre maternel. Mais comme dans toute naissance il faut qu'il y ait du sang. Ainsi dès qu'il débouche du souterrain et apparaît en pleine lumière, l'individu (**Franco Citti**) tue à coups de bâton un homme qu'il portait dans son sac. Vie et mort se trouvent ainsi liées car faire l'inventaire de la vie c'est aussi voir la mort inscrite dans son creuset de façon inexorable.

La deuxième naissance a lieu dès la première histoire, celle de "l'odeur de la fraternité". Se faisant dépouiller de cinq cent florins par une belle jeune fille qui se fait passer pour sa sœur, Andreuccio, jeune, naïf et innocent comme un enfant, tombe dans la merde et ouvre enfin les yeux. C'est la deuxième naissance : la perte de la naïveté, de la bonté, de la confiance, bref la perte de la virginité. Dès lors Andreuccio est prêt à affronter le monde et il récupérera ses cinq cent florins en volant dans un tombeau la bague en or d'un évêque que l'on venait d'enterrer dans de riches ornements.

La troisième naissance enfin, d'une nature particulière, ouvre à l'art, domaine de sublimation et de solitude. Postérieure aux deux autres, elle apparaît au milieu du film, avec Pasolini lui-même, dans le rôle de Giotto. C'est que ce film est aussi une réflexion sur l'art et sur la condition de l'artiste à l'époque de la Renaissance. A plusieurs reprises on voit le peintre Giotto et ses compagnons au travail dans la cathédrale, en train de manger ou au repos, la nuit, lorsque surgit le rêve. Il ne s'agit donc pas d'une "histoire" mais d'une réalité qui se montre à plusieurs reprises, structurant le discours... sa place est celle de l'artiste dans l'œuvre et celle aussi de **Pasolini**. A ce sujet un rapprochement avec Les contes de Canterbury s'impose, où **Pasolini** incarne l'écrivain Chaucer.

L'espace pictural revient d'ailleurs comme un leit motiv à travers Le Décaméron sous la forme de tableaux animés. Il s'agit de ces scènes admirables - en contraste avec la vie du peuple, bruyante et frénétique - où de jeunes filles galamment vêtues s'amuse à la campagne : véritables tableaux de la renaissance italienne. Certes, dans cette confrontation de deux mondes se lit en creux une différence

sociale mais c'est d'abord, à un premier niveau, une référence directe au monde de l'art pictural de la renaissance qui constitue une part de notre univers mental.

Enfin l'écriture cinématographique du Décaméron met le vécu et l'imaginé sur le même plan. Ici il n'y a pas de flou ou de ralenti dans le surgissement de **l'espace du rêve** : le rêve se donne à lire comme réalité, et les personnes rêvées apparaissent et parlent comme dans le réel. On peut aussi noter trois "épanchements du songe" dans le film. Dans l'histoire du "Basilic" qui nous raconte l'amour malheureux de Lorenzo et d'Isabella, Lorenzo, tué par les trois frères de la fille, apparaît à Isabella et lui révèle sa mort et l'endroit où il est enseveli. De façon similaire, dans l'histoire des deux compères qui s'étaient promis que le premier qui mourait viendrait révéler à l'autre les mystères de l'au-delà, le mort se rend au pied du lit de son compère pour lui parler tout simplement de ce qui lui est arrivé, et lui révèle que le péché de chair n'est pas puni. Cependant le surgissement de l'espace du rêve est différent dans le cas du songe de Giotto. Le peintre dort, il se réveille et, se redressant, regarde sa fresque avec fascination. Il n'y a pas ici apparition de personnage mais une vision de type fantasmatique : la fresque gigantesque s'anime, les personnages bibliques prennent vie et la sainte Vierge (ce rôle est tenu par une star du cinéma néo-réaliste) se met à prendre des poses érotiques et son sourire est très aguicheur. Nous avons là un exemple de **renversement de signe** de type blasphématoire, typique de **Pasolini** et dont nous rencontrerons d'autres exemples quand nous étudierons son propos hérétique : le couple Immaculée Conception et Prostituée (Marie-Madeleine) est indissoluble. Dans cette vision fantasmatique la signification de la fresque s'inverse donc et le peintre, fasciné, écarquille les yeux. Notons le plan très réussi sur le visage de Giotto-Pasolini, au regard creux et noir comme une tombe.

L'hérésie :

Littérature donne trois sens principaux de ce terme. "**Hérésie** : opinion fautive en matière de foi, condamnée par l'église... Nous savons que l'église inquisitoriale faisait la chasse aux hérétiques et les brûlait sur les bûchers ; "**hérésie** ce qui est en opposition avec les idées reçues"... Il s'agit d'une position de révolté, n'acceptant pas les valeurs et les préjugés- hérésie en amour : habitudes honteuses, pédérastie..." Nul doute, Pasolini fut hérétique dans les trois sens du terme, et il a payé cher, dans son corps : Son propos est hérétique car il s'insurge contre la loi, au sein même de celle-ci, traversant et déchirant l'ordre qu'elle institue et ne reconnaissant aucune valeur sur lesquelles elle s'appuie.

Cet hérétisme se donne à lire dans **le langage éclaté de la chair**. La chair s'inscrit contre la loi, elle fait éclater les normes petites bourgeoises, les interdits et les tabous. Avec Le Décaméron **Pasolini** veut frapper de plein fouet une Italie tenue en laisse par l'éducation catholique et les préjugés ancestraux. D'où sa vision nostalgique et gaie de la Renaissance. Pasolini note dans Cinéma d'Aujourd'hui : "On hiérarchise les intérêts : en tête les thèmes religieux, puis les thèmes politiques et, tout en bas, en dernier, le sexe. Une hiérarchie de ce genre, c'est raciste et conformiste d'où que vienne celui qui l'établit". Le propos de **Pasolini** est donc centré autour du corporel : il veut retrouver le "sens existentiel du corps", l'élan vital qu'on est en train de perdre. Or, le point extrême de ce qui est corporel, c'est le **sexe Pasolini** pousse donc le cri de la vie brute, de la vie dans son surgissement et dans son excès, dans son rut sain et naturel. Il veut un film qui dérange et qui ne puisse être accepté par les officiels bien pensant, catholiques et bourgeois. Pour ce faire, la chair est au centre de chacune de ces histoires, comme appel de ce désir auquel on ne peut que céder et que l'église et l'état ont condamné vigoureusement au nom de leur morale, évoquant l'enfer et la damnation éternelle afin de dissimuler les raisons profondes liées à un système économique et politique déterminé. Car pour **Pasolini** le sexe n'est pas détaché du domaine politique : "ce n'est pas vrai que les problèmes sexuels soient extérieurs à la politique, ils sont politiques".

Un des contes illustre bien le caractère contraignant des interdits de l'église, le poids oppressant qui pèse sur la conscience des gens (péché de chair = damnation à vie), et la supercherie qui se trouve là dessous. Deux compères, vivant sous le même toit et travaillant ensemble, sont tourmentés par la question de savoir ce qu'il y aura après la mort, et si le péché de chair comme l'église le dit vous envoie directement en enfer... Ils se font alors la promesse que le premier qui mourra viendra renseigner l'autre. Or ces deux compères ont chacun une bonne amie mais alors que l'un va la retrouver tous les soirs, transgressant l'interdit l'autre, qui en meurt d'envie, est paralysé par la peur que lui a inculquée(l'église et reste sagement dans son lit, Le "noceur" meurt peu après et, un soir, vient le trouver pour lui dire que tout ce que l'église raconte, ici bas, n'est que balivernes et, qu'il en va tout autrement dans le royaume de Dieu. Entendant cela, notre homme, fou de joie, sans prendre la

peine de s'habiller, file en vitesse voir son amie en lui criant : "C'est pas un péché ! c'est pas. un péché !".

Cet épisode établit clairement le **caractère libérateur** du propos de **Pasolini**. Dans le film de **Franco Citti** Histoires scélérates qui éclaire à plus d'un titre Le Décaméron, il y a une séquence similaire. Nous assistons au jugement des mortels. Lorsqu'on en vient à évoquer les rapports sexuels tout le monde s'écrie avoir vécu saintement, que c'est là un péché, que s'ils l'ont commis ils s'en sont confessés.. et ceux là sont envoyés aux enfers.' Enfin un brave homme du peuple, répond, de façon toute naïve, que cela l'excite beaucoup, et, le visage rayonnant de plaisir, l'œil allumé d'envie, avec un geste significatif, il clame bien haut qu'il l'a commis et qu'il ne pense qu'à le commettre à nouveau. Et la sentence est prononcée : "Paradiso".

Le propos hérétique de **Pasolini** se trouve illustré ici doublement : par la valorisation du sexuel et par l'inversion des signes, procédé cher à **Pasolini** que nous avons reconnu dans la vision fantasmatique de **Giotto**. Cette inversion, dans Mamma Roma, se donnait à lire comme une anti-histoire de la sainte vierge, à savoir la prostituée. Dans L'Évangile selon St Mathieu, l'inversion des signes se trouvait dans la rupture avec l'imagerie populaire : le Christ n'y avait pas de barbe. Et dans tous les cas, il s'agissait de montrer un conflit entre la vérité de l'évangile et celle d'une église, non conforme aux vues de Dieu.

Le propos hérétique de **Pasolini** réside donc dans une violente critique et dénonciation de l'église. Aussi son hérésie se charge-t-elle du **blasphème**. Son premier blasphème l'auteur l'a poussé avec son premier film puis tout au long de sa carrière jusqu'à celui, insoutenable, de Salo ou les 120 journées de Sodome. Dans Le Décaméron le blasphème éclate avec l'histoire de la confession de Cepparello (**Franco Citti**) présenté comme le plus parfait gredin qu'ait jamais éclairé le soleil - ne l'avons-nous pas vu tuer dès le début du film? Voleur, assassin, athée, homosexuel, n'est-il pas chargé de tous les vices ? Or, ayant trop mangé et trop bu, le gredin tombe bien malade et sur son lit de mon appelle un prêtre. La scène est admirable.. Le prêtre est tout ému, il en pleure, jamais il n'avait vu un plus saint homme : son péché le plus grave, qu'il avoue tout en pleurant et gémissant est d'avoir, étant petit, dit une fois du mal de sa mère. Aussi, on s'en doute, une fois mort, Cepparello devient Saint Chapelet, au terme du processus qui, une nouvelle fois inverse les valeurs "sacrées" : les saints sont des gredins arrivés et les gredins sont des saints en devenir, si toutefois ils respectent la règle du jeu : une "bonne" confession.

Dans cette critique de l'église figure également la dénonciation de l'hypocrisie, et de la cupidité. L'église ne fait-elle pas marchandise des choses de la foi dans l'intention d'en tirer un profit pécunier ? De l'accumulation des richesses (or) est liée, nous a appris la psychanalyse, à la rétention des excréments : fixation sadique-anale qui fait des curés des monstres pervers. Et cette nouvelle boutade cadre bien avec l'anticléricalisme primaire caractéristique du film.

Quoi de plus savoureux à cet égard, que l'épisode du jardinier "muet" au couvent des bonnes sœurs. Il faut voir les visages des bonnes sœurs allumés de désir, frénétiques, touchant enfin au "paradis"... Toutes y passent même la mère supérieure. Et il est vite évident, pour les nonnes, qu'un plaisir si grand ne peut être qu'une offre de Dieu... Aussi, lorsque le jardinier, qui s'était fait passer pour muet, parle enfin pour exprimer sa lassitude, toutes crient au "Miracle". Tout ici s'inscrit en faux contre le rôle répressif et castrateur de l'église. Ah ! que d'histoires croustillantes sur les curés, les prêtres, les moines... Dès qu'il y a une soutane, on se sent d'humeur joyeuse, prêt à éclater de rire car la **démystification** ne va pas tarder, et la soutane littéralement va tomber comme celle du moine de l'histoire intitulée "Le poids du péché" (1.4). **Malgré le froid**, les jeûnes, les veilles, cet ecclésiastique n'arrivait jamais à calmer son ardeur. Rencontrant un beau matin une donzelle de jolie mine il se sent défaillir par la concupiscence charnelle et l'emmène dans sa cellule pour fôlater quelque peu. Son supérieur entendant les clameurs, le fait mander et l'envoie couper au loin du bois... mais c'est pour rejoindre aussitôt la donzelle et faite tomber sa soutane.

Dans Le Décaméron, la chair est donc un appel irrésistible auquel il est bon de se laisser aller car dans le plaisir d'amour on trouve la joie et la jouissance infinie. Quels que soient ses aspects ; ainsi on y rencontre l'homosexualité avec Cepparello (**Franco Citti**), le cocufiage dans "Péronelle et la jarre", la perte de la virginité dans "le Rossignol", l'amour passion dans "le basilic", la concupiscence dans "le muet et son sérail" et la sublimation dans l'art avec Giotto (**Pasolini**).

Enfin le propos hérétique du Décaméron apparaît dans le défi lancé à la Loi. Rappelons le début du film : un homme en tue un autre, enfermé dans un sac à coup de bâton. Par le vol, l'assassinat, nous pénétrons dans un univers en rupture avec la loi, cette loi bourgeoise qui est criminelle elle aussi.

Dans Histoires scélérates le défi lancé à la loi sera d'ailleurs encore plus nettement marqué : on y volera, on y assassinera, on y blasphémera, et la chair y apparaîtra toujours baignant dans le sang, à la différence du Décaméron où elle est un hymne joyeux.

Ce défi à la loi fait donc du Décaméron un film "barbare", comme aimait à le dire **Pasolini**, barbare car non civilisé, sauvage et corrosif pour l'ordre institué. Il vise à une remise en question radicale du temps présent et de la société de consommation, perçue comme un nouveau fascisme qui a détruit un art de vivre et une culture, par la normalisation et l'uniformisation.

Un film populaire :

Avant de réaliser la "trilogie de la vie", **Pasolini** a longuement réfléchi sur la manière dont le cinéma devait prendre la relève des récits populaires. C'est pour cette raison qu'il revient à une époque où le peuple savait vivre, avait ses particularités, ses valeurs, ses traditions, ses habits et sa langue... Une époque où le peuple était certes exploité honteusement par un régime brutal et une église dénaturée (mais est-ce que cela a tellement changé quant au fond ?), mais où il n'était pas déraciné.

Le récit populaire fonctionne par rapport à des personnages bien typés. Dans Le **Décaméron**, chaque histoire racontée pour le plaisir de raconter (**Pasolini** dit à propos de ce film que sa seule idéologie est l'ontologie du récit) est centrée autour de quelques personnages bien définis psychologiquement, à la différence des Mille et une nuits où la psychologie est "stéréotypée", où "la vraie fonction est l'histoire, tandis que dans **Boccace** et surtout dans **Chancer**, la vraie fonction est le personnage" (**Pasolini**). Ce sont eux qui donnent vie et rythme au récit. Ils sont sains et subversifs car ils transgressent toujours quelque chose : le mariage, la loi, la hiérarchie, les tabous et les interdits (homosexualité et sodomisation).. Ces personnages ont donc une présence physique très forte. Leurs visages sont rudes et marqués, où tout s'inscrit en creux : manque de dent, faces ravinées, pommettes enfoncées.

Mais ce qui fonde surtout une littérature populaire, c'est son sens du comique, son aptitude à la portée positive et créatrice du rire.

Dans Le Décaméron, ce comique est d'abord lié à la satire. C'est un procédé très courant de la farce populaire que de se moquer de quelqu'un, de railler une institution, un courant d'idée, de démystifier les attitudes et les comportements : derrière la pitié on voit l'hypocrisie, l'avarice, la concupiscence. Bref, on ne s'en tient pas aux belles paroles creuses et **Boccace** règle un compte avec les profiteurs de la Renaissance (usuriers et marchands, prêtres et avocats). Et ce comique est lié à la dérision. On rit de soi, de ses malheurs et de ses mésaventures ("L'odeur de la fraternité"). On rit aussi de son propre tragique. Ceci est plus évident dans Histoires scélérates où l'inventaire de la vie est fait par deux condamnés à mort qui, jusqu'à la pendaison, se racontent des histoires où le sexe est un défi à la mort où le rire - l'éclat de rire final figé par la pendaison - triomphe du tragique.

Présent dans les situations licencieuses et blasphématoires, le comique contamine le langage populaire de la place publique et de la rue. Langage grossier, direct et sans façon, souvent dialectal, marqué par un accent prononcé et une intonation particulière, mais aussi très imagé et poétique dans son réalisme.

Une autre caractéristique du discours populaire dans Le Décaméron se trouve dans ses différentes tonalités, c'est à dire dans l'alliance entre le paillard et le poétique entre un rire grossier et un rire subtil, entre le terre à terre et la métaphore.

Il semble que **Jean Anglade**, traducteur français du Décaméron n'ait pas bien regardé le film pour traiter **Pasolini** de "marchand de pellicules" et Le Décaméron de film pornographique. "Entre **Boccace** et **Pasolini**, écrit-il, il y a la même distance qu'entre le baiser de **Rodin** et le satyre qui se déculotte devant une passante solitaire" (préface du Décaméron en livre de poche). Mais **Pasolini** ne filme pas en dessous de la ceinture, ses plans sont très purs, sans pornographie, très suggestifs et poétiques, qui exaltent la beauté de la chair. Pensons à l'épisode du "Rossignol" où les deux jeunes gens se dénudent avec simplicité avant de s'embrasser très amoureusement. Cette histoire est belle où le poétique s'appuie sur la métaphore rossigno-lsexe. Le père, surprénant sa fille, au réveil, sa main sur le sexe de son amant, va trouver sa femme en disant : "Vite, vite, femme ! lève-toi et viens voir : ta fille avait tellement envie du rossignol qu'elle l'a pris entre ses doigts et ne le lâche plus".

Une métaphore plus grossière mais également irrésistible se trouve dans "l'art de faire une jument". L'épisode raconte de quelle manière Don Gianni Barola, prêtre et négociant, use d'un stratagème afin de "posséder" la femme de son ami. L'idée est simple : il prétend avoir le pouvoir de la changer en jument, mais prévient que le plus difficile sera de faire tenir la queue. La jeune femme se met alors toute nue, à quatre pattes, dans la position requise pour la métaphore. Après avoir imposé ses mains sur tout le corps le plus difficile reste à faire ; le prêtre retrousse sa chemise par devant, saisit son sexe et l'enfonce dans le sillon préparé par la nature en disant : "et que ceci soit une belle queue de jument". L'animalisation, le thème de la métamorphose, sont des procédés grotesques très populaires et caractéristiques de l'érotisme latin. Pasolini sait passer du terre à terre à la métaphore, il maintient comme le dit J.L. Comolli "les significations immédiates, et en même temps (...) élucide leur portée symbolique et leur vérité poétique".

Nous voudrions terminer cet examen par deux remarques sur un épisode assez singulier du Décaméron. Il s'agit de l'épisode du "basilic" où l'amour physique se charge d'une composante nouvelle, l'**amour-passion**. Cet amour-passion entre Lorenzo et Isabella s'inscrit dans une tradition romantique. Isabella déterre son amant et lui détache la tête afin de l'emporter dans sa chambre où elle la lave de ses larmes infinies et l'essuie de ses baisers. Ce thème de la tête coupée que l'on chérit et que l'on embrasse fait partie de la tradition culturelle. Nous pensons évidemment aux dernières pages du Rouge et du Noir où Mathilde, devant le corps de Julien Sorel décapité, saisit sa tête et la couvre de baisers : "Elle avait placé sur une petite table de marbre, devant elle, la tête de Julien, et la baisait au -front... Mathilde suivit son amant Jusqu'au tombeau qu'il s'était choisi. Un grand nombre de prêtres escortaient la bière et, à l'insu de tous, seule dans sa voiture drapée, elle porta sur ses genoux la tête de l'homme qu'elle l'avait tant aimé".

La deuxième remarque porte sur la séquence où Lorenzo, simple ouvrier est ramené à la campagne par les trois frères d'Isabella - des patrons - dans l'intention de le tuer. Le propos politique est ici assez clair : **Pasolini** veut nous mettre en garde contre la collaboration de classe. Il ne faut pas se laisser prendre aux belles paroles, il faut toujours être sur ses gardes car le risque est grand d'une récupération, autant dire de la mort (plans très réussis de la poursuite : jeux d'ombres et lumières ; toujours des haies à franchir; enfin le moment venu, l'éclat de la lame luit... la mort est annoncée, dès lors inutile de la montrer.)

Nous ne sautions en conclusion en rester là car cela reviendrait à éviter de mentionner le désaveu que **Pasolini**, en juin 1975, fit de cette trilogie. "J'abjure la "trilogie de la vie", bien que ne regrettant pas de l'avoir faite.(...) Maintenant tout s'est renversé.

1 ° La lutte progressiste pour la démocratisation de l'expression et pour la libéralisation sexuelle a été brutalement dépassée et rendue vaine par la décision du pouvoir de "consommation" d'accorder une tolérance large (autant que fausse).

2 ° La réalité des corps innocents elle-même a été violée, manipulée, déformée par le pouvoir de consommation : plus, cette violence sur les corps est devenue la donnée la plus macroscopique de la nouvelle époque humaine.

3 ° Les vies sexuelles privées (comme la mienne) ont subi le traumatisme aussi bien la fausse tolérance que la dégradation corporelle, et ce qui, dans les fantaisies sexuelles, était douleur et joie, est devenu déception suicidaire, léthargie informe."

Nous avons vu à travers Le Décaméron, que la trilogie tournait tout entière autour du désir enfin exprimé l'érotisme y jouait un rôle de réducteur des tensions sociales et garantissait une certaine liberté à l'individu. Mais ces films, quelques années plus tard, ne répondent plus aux mêmes objectifs pour **Pasolini**. Ce qui était défi devient cliché, car la fausse tolérance a accompli son travail digestif, les capacités de récupération de la société ont joué, annihilant le pouvoir contestataire de la trilogie. Ceci explique en quelque sorte le virage de **Pasolini**, qui abandonne les images d'une mythologie dépassée, pour recourir à une "Catharsis", par le spectacle de l'atroce, de l'insoutenable. Et c'est l'érotisme sadique de Salo ou les 120 jours de Sodome. Dans ce film, plus de langage métaphorique. Il s'agit, comme l'a bien vu **Roland Barthes (Sade Pasolini : Monde du 16/6/76)** de suivre la lettre : "Faire manger de l'excrément ? Enucléer un oeil ? Mettre des aiguilles dans un mets ? Vous voyez tout : l'assiette, l'étron, le barbouillage, le paquet d'aiguilles. Rien ne nous est épargné. "Aussi le dernier film de **Pasolini** est-il jugé par tous les critiques comme foncièrement **irrécupérable** et telle,

sans aucun doute, était l'intention de Pasolini : réaliser un film qui dérange en profondeur, qui interdise à qui que ce soit de se dédouaner.

Mais **Pasolini** était allé trop loin. Dans sa vie , dans ses films, dans son activité de militant, dans ses écrits, il remettait trop de choses en question, et sa voix était trop entendue. Ce qu'il arriva, chacun de nous le sait... **Pier Paolo Pasolini** fut trouvé déchiqueté, lynché morceau par morceau sur une plage proche de Rome. Alors son corps marqué par la violence fasciste nous parle de façon que personne n'oublie qu'entre l'Inquisition du Moyen âge et notre Société avancée les modes de répression n'ont pas changé, et que l'hérétique mérite toujours la mort "Pasolini était couché sur le ventre, en jeans et maillot de corps, un bras écarté et l'autre sous la poitrine, les cheveux, pétris de sang, lui retombaient sur le front. Les joues habituellement creuses, étaient tendues par une enflure grotesque. Le visage, déformé, était noirci par les hématomes et les blessures. Les mains et les bras étaient meurtris et rouges de sang. Les doigts de la main gauche brisée. L'oreille droite à moitié coupée, la gauche complètement arrachée. Des blessures sur les épaules, la poitrine : avec les marques de pneus de sa voiture... Entre le cou et la nuque, une horrible lacération. Aux testicules, une ecchymose large et profonde. Dix côtes brisées, ainsi que le sternum, le foie lacéré en deux points, le coeur lacéré...". (rapport d'expertise).

G.F.

reproduction interdite

Brancaleone s'en va-t-aux Croisades : satire d'un moyen-âge conventionnel

Pierre André SIGAL

Le titre de ce film de **Marin Monicelli** (réalisé en 1970) est en réalité trop limitatif car, s'il y est effectivement question des Croisades, celles-ci ne sont qu'un des multiples thèmes médiévaux abordés par le metteur en scène et son scénariste, **Ange Scarpelli**. Il s'agit en fait, à travers l'épopée picaresque de Brancaleone et de ses compagnons, d'évoquer toute une série d'aspects religieux et sociaux du Moyen Age, en démolissant par la force corrosive du rire les tabous et les valeurs traditionnelles.

Le sujet est simple : seuls rescapés d'une troupe de pèlerins en route vers Jérusalem, le chevalier Brancaleone de Norcia et quatre compagnons (un berger, un aveugle, un estropié, un marchand grand voyageur) font une série de rencontres : Brancaleone sauve d'abord un bébé, fils de Bohémond, roi de Sicile, des mains de Thors, mercenaire allemand au service de Turone, frère dévoyé de Bohémond ; puis les voyageurs, accompagnés de Thorz, rencontrent successivement un grand pécheur qui se mortifie pour expier un crime abominable, une jeune sorcière que Brancaleone sauve du bûcher, un lépreux qui se révèle plus tard être en réalité Berthe, une belle princesse déguisée pour échapper aux dangers du voyage, deux papes qui s'excommunient mutuellement, chacun traitant l'autre d'antipape, un saint styliste nommé Colombin, enfin. Arrivé en Terre Sainte, Brancaleone, dont le groupe s'est grossi de la sorcière, d'un nain et du faux lépreux, rend le bébé Childéric à son père, le roi Bohémond, qui en train d'assiéger Jérusalem. Un tournoi où s'affrontent cinq champions chrétiens et cinq champions sarrasins (l'un d'entre eux est le traître Turone) voit la victoire finale de Brancaleone mais celle-ci lui échappe au dernier moment à cause de la jalousie de Tiburzia, la sorcière, furieuse de se voir préférer la princesse Berthe. Brancaleone affronte la mort en duel mais est sauvé par Tiburzia qui meurt à sa place.

Comme on s'en aperçoit facilement en regardant le film, le Moyen âge de Monicelli n'est pas celui des historiens. Il serait fastidieux de relever les anachronismes et les erreurs historiques que commet le metteur en scène dont il faut dire, à sa décharge, qu'il n'a pas vraiment voulu faire un film historique. Il a pris en bloc les dix siècles du Moyen âge comme le symbole d'un monde oppressif et sanglant dont il cherche à démasquer les contradictions et les excès. A travers le Moyen âge, Monicelli règle leur compte à l'obscurantisme et aux forces oppressives qui ont sévi dans l'Italie médiévale, certes, mais aussi à d'autres époques. Il n'est donc pas étonnant de voir au premier rang des institutions attaquées l'Eglise et la religion catholique.

Le Moyen âge, pour Monicelli, c'est avant tout un monde dominé par la puissance de l'Eglise dont il montre le rôle répressif et l'inanité des motivations. Les deux papes qui réclament chacun l'adhésion des fidèles sont présentés comme des chefs ridicules, imbus de leur autorité et de leur prestige. Et les subtilités de querelles théologiques sur la Trinité sont le prétexte à des affrontements meurtriers : au début du film, les pèlerins rencontrent une troupe de guerriers dirigés par l'évêque Espadon de Lesina. Accusés d'hérésie parce qu'ils croient en trois Personnes qui en font une, ils sont impitoyablement massacrés. Seuls en réchappent les cinq héros de l'histoire. Un peu plus loin, un ermite rencontré par les voyageurs leur demande à propos de quoi ils viennent le consulter : si c'est pour discuter du sexe des anges ou pour savoir si Dieu le Fils est de même nature que Dieu le Père à quoi affirme-t-il, il peut leur répondre, et il leur montre d'énormes infolio où, selon lui, figure tout ce qui a été dit sur la question.

Ce Moyen âge est donc l'époque des schismes pontificaux, de l'intolérance religieuse, des querelles théologiques byzantines. C'est aussi l'époque de la persécution des sorcières.

La sorcière fait évidemment partie de l'imagerie traditionnelle du Moyen âge et nous ne sommes pas surpris de la rencontrer ici, bien qu'en réalité les bûchers de sorcières caractérisent les XV^e et XVI^e siècles et non pas le temps des Croisades.

Le personnage de la sorcière, qui joue un rôle important dans le film, est d'ailleurs assez ambigu. Au départ, elle nous est présentée comme la victime de l'intolérance et de la persécution religieuse : accusée sur la foi d'inventions et de témoignages obtenus par la contrainte, elle est condamnée à être brûlée. Heureusement délivrée par Brancaleone, elle est amenée au campement des voyageurs. A ce moment-là, coup de théâtre : celle que l'on croyait victime innocente du fanatisme religieux se révèle être une vraie sorcière, qui énumère ses talents : parler avec les pendus, faire bouillir de l'eau sans feu, redresser les concombres, enlever les taches sur la peau. Elle révèle d'ailleurs tout de suite ses capacités en guérissant, en la léchant, la main de Brancaleone qui s'était brûlé au cours du sauvetage. Elle est donc du côté de Satan, mais ce n'est pas du tout un personnage négatif. On la voit prendre soin très maternellement du bébé Childéric, lui donner son bain, le porter sur son dos. Elle incarne donc le bon sens populaire en face des élucubrations et des idées compliquées des intellectuels. Enfin, elle est du côté de la chair et de la liberté sexuelle contre l'ascétisme sclérosant et les contraintes morales.

A son attitude s'oppose celle de la belle princesse Berthe, beaucoup plus hypocrite, qui se drape dans les grands principes lorsque Brancaleone lui propose de faire l'amour mais laisse entendre que, si on la prend de force, elle se laissera faire. L'opposition entre les deux femmes se concrétise aussi à la fin du film : alors que Berthe repousse avec mépris Brancaleone lorsqu'elle pense qu'il n'est qu'un roturier qui a usurpé son titre de chevalier, Tiburzia se sacrifie par amour et reçoit à la place du héros le coup de faux de la Mort. Tiburzia, la sorcière, est donc l'héroïne féminine du film et ce fait montre bien de quel côté se place Monicelli.

Mais la religion est aussi ridiculisée dans ses excès, et ici la satire s'attaque à certaines des valeurs fondamentales du christianisme comme la sainteté. L'ermite, symbole de la piété ardente du Moyen âge, parvenant à faire son salut grâce à l'ascétisme le plus poussé, est ridiculisé à deux reprises car la solitude engendre des phénomènes d'aliénation ; isolé dans sa grotte, l'ermite se parle à lui-même, pose les questions et y répond ; et le saint stylite, seul face à Dieu au sommet de sa colonne, déclenche, lorsqu'il parle, une multitude d'échos qui perturbent toute communication avec autrui. Rappelons, au passage, que cette forme d'ascétisme n'a caractérisé que l'Orient chrétien, essentiellement au haut Moyen âge.

Le culte posthume des saints, phénomène de mentalité essentiel au Moyen âge, n'est pas épargné. Une scène significative est celle où l'on voit arriver nos pèlerins devant la statue d'un saint entourée d'offrandes et d'ex-voto. Les voyageurs, affamés, n'hésitent pas à s'emparer des aliments ainsi suspendus et le pape Grégoire, qui survient à ce moment-là, leur en donne l'autorisation. C'est tout l'utilité des offrandes aux saints qui est ici mise en cause et l'on sait que le culte des saints est encore très vivant aujourd'hui en Italie.

Un autre trait de la mentalité médiévale mis en scène dans le film est la pratique du jugement de Dieu. Le saint stylite Colombin choisit cette procédure pour savoir qui, de Grégoire ou de Léon, est le vrai pape. Brancaleone se propose comme champion de Grégoire et veut lutter contre Turone, qui est dans l'autre camp, mais Colombin décide de lui faire affronter une autre sorte d'ordalie, celle du feu : l'épreuve consiste à marcher nu pieds sur des charbons ardents. Brancaleone se brûle les pieds mais, stoïque, va jusqu'au bout de l'épreuve. Le caractère absurde de l'ordalie est mis en évidence : Brancaleone n'est pas un surhomme, et la bénédiction préalable du pape Grégoire, qui aurait dû théoriquement le purifier et le rendre invulnérable, ne semble guère avoir agi. C'est toute la foi dans le miracle qui est ainsi mise en doute.

Quant aux pèlerins, assemblage hétéroclite d'estropiés, d'infirmités et de bien portants, animés par une foi impulsive et véhémement, leur portrait est traditionnel : la satire porte ici sur leur naïveté. Au début du film, on les voit, sous la conduite d'un chef inspiré dont le personnage semble imité de Pierre l'Ermite, s'embarquer sur un vaisseau en direction de la Terre Sainte. Le temps de chanter un

cantique et les voilà qui débarquent sur la première terre aperçue, croyant, aux dires de leur guide, que Dieu a fait un miracle et a raccourci les distances. Détrompé, notre homme ne perd pas contenance et reproche à ses compagnons d'avoir cru que la route serait ainsi dépourvue des peines nécessaires à la purification de leur âme. Pourtant, lorsque, à la fin du film, les compagnons de Brancaleone s'alignent à côté des soldats pour livrer la dernière bataille contre les sarrasins et répondent au roi Bohémond, qui s'étonne, qu'ils sont armés par la force de la foi, nous retrouvons une idée très forte au Moyen âge, notamment au temps des Croisades, et que, cette fois-ci, Monicelli ne tourne pas en dérision.

La croisade elle-même n'est pourtant pas glorifiée. Ainsi le roi Bohémond avoue-t-il ses désillusions : "si j'avais su, je ne serais pas venu". Peut-on voir là une allusion voilée aux ambitions coloniales avortées de l'Italie mussolinienne ? Peut-être. Ce roi, dont le camp de toile devant les remparts de Jérusalem correspond à l'imagerie traditionnelle, est un souverain d'apparence majestueuse, parlant en vers grandiloquents, mais qui se révèle ridicule lorsqu'il découvre publiquement son postérieur pour montrer une marque de naissance sur la fesse droite, marque que l'enfant Childéric aurait du avoir aussi mais que Tiburzia, la jeune sorcière, a malencontreusement effacée grâce à son pouvoir magique.

En face, la peinture des musulmans n'est pas tellement poussée au noir. Ce sont eux qui proposent, pour éviter l'effusion de sang d'une bataille, de régler le sort de la guerre par un tournoi et leurs champions se battent comme de vrais chevaliers. Monicelli a certainement retenu ici l'image du musulman chevaleresque incarnée par Saladin et popularisée par la littérature médiévale. Une allusion discrète à la polygamie musulmane apparaît dans les regards concupiscents lancés par un vieux cheikh à la belle princesse Berthe. C'est pour entrer dans le harem de celui-d qu'elle sera finalement une des trois personnes épargnées par les sarrasins après la défaite des chrétiens.

Le code de la chevalerie et la rigidité des structures sociales sont également mis en cause dans le film, notamment lorsqu'il s'agit de désigner les cinq champions qui iront combattre en champ clos les sarrasins. Brancaleone est récusé par l'un des barons du roi Bohémond car il n'est, paraît-il, pas noble mais d'origine plébéienne. C'est un coup dur pour celui-ci qui, tout au long du film, se comportait et agissait en tous points selon le code de la chevalerie, au service de Dieu, des pauvres et des gens sans défense ! Certes, le roi le fait baron lorsque sa bravoure devient nécessaire, tous les champions désignés ayant été tués, mais ce n'est là qu'une mesure de circonstance. Le ridicule des conventions chevaleresques éclate aussi lorsque Thorz propose à Brancaleone un duel les yeux bandés, selon les règles de la "loyauté allemande". Brancaleone se fait duper par Thors qui réussit à faire croire à son adversaire qu'il a, lui aussi, les yeux bandés alors que c'est faux. La "loyauté", la "fidélité" allemande dont Thorz émaille à tous moments ses propos, ne sont que la ruse et la déloyauté. Thorz, et surtout son maître Turone, sont les anti-héros de l'histoire. Ainsi, à la valeur réelle des hommes, bien perçue par Tiburzia qui dénonce l'absurdité de la guerre et qui exhorte Brancaleone à abandonner ceux qui l'on rejeté, s'opposent la hiérarchie artificielle d'une société figée en castes, et l'inanité des valeurs dont celle-ci est porteuse.

Cependant, la satire sociale porte aussi sur la justice. Les pèlerins rencontrent sur leur route un arbre couvert de pendus. Interrogés par la sorcière (c'est l'un de ses pouvoirs), ils exposent la cause de leur supplice : des spéculations scientifiques trop hardies, la suspicion d'hérésie, l'adultère, le non respect du jeûne du vendredi, le simple fait d'être juif... Ils ont été pendus, disent-ils, par les prêtres, les juges et les hommes d'honneur de la ville voisine, c'est-à-dire les notables, les forces de l'ordre établi. Ici encore, l'injustice, l'intolérance, la dictature des tabous religieux sont mises en accusation. Mais les pendus ne se contentent pas de se plaindre, ils annoncent pour l'avenir un monde meilleur et plus juste. Nous retrouvons là l'idéalisme généreux de **Monicelli**.

Reste à parler d'un dernier personnage classique de l'imagerie médiévale, les lépreux. Muni de clochettes au lieu des traditionnelles crécelles, le lépreux converse avec autrui grâce à un curieux langage gestuel inventé par **Monicelli** il esquisse des pas de danse en agitant les clochettes attachées à ses pieds. La répulsion médiévale envers la lèpre est ici bien mise en valeur ; seule Tiburzia ne semble pas effrayée. Et Brancaleone lui-même, bien qu'il accepte en se forçant que le lépreux suive le groupe des pèlerins à distance, repousse violemment celui-ci lorsqu'il apprend qu'il l'a sauvé de la noyade en pratiquant le bouche-à-bouche : il s'estime le plus malheureux des hommes car il croit avoir attrapé la lèpre. Heureusement, le faux lépreux enlève alors les vêtements blancs qui le recouvraient entièrement et révèle sa vraie identité.

Le Moyen âge de Brancaleone s'en va-t-aux Croisades est finalement très schématique ; il est fait de clichés et d'images d'Epinal. Mais tous ces clichés ne sont pas le moins du monde valorisés. Au contraire, toutes les valeurs qu'ils véhiculent sont l'objet d'une allègre destruction. Notons cependant que seuls certains aspects du Moyen âge sont présents ici. La ville, en particulier, est pratiquement ignorée : ni dans le décor essentiellement rural, désertique ou composé de ruines, ni dans la peinture sociale, **Monicelli** ne montre le fait urbain. Le Moyen âge de **Monicelli** n'est donc pas un monde de progrès, c'est une époque où l'homme est enserré dans le carcan d'une structure sociale injuste, d'une idéologie apauvrissante, de valeurs morales sclérosantes. La croisade, c'est celle de Monicelli contre ce Moyen âge-là.

P.A. S.

reproduction interdite

"Le Bon roi Dagobert" de Dino Risi

André ABET

Si l'on veut bien passer par delà les conventions de la comédie italienne traditionnelle, à laquelle **Dino Risi** nous a habitués, portées ici par des acteurs tels que **Coluche**, **Tognazzi**, **Serrault**, on puise dans *Le bon roi Dagobert* matière à réflexion sur ce qu'a pu être ce haut moyen âge auquel, il faut bien le reconnaître, le cinéma s'est peu intéressé. En effet, la vision cinématographique du moyen âge s'est le plus souvent limitée à la période féodale, et lorsque les récits filmiques se situent en deçà, la reconstitution par les décors, les costumes et les mœurs y ramène inmanquablement l'imaginaire du spectateur. Or, faut-il le rappeler, du début du V^e siècle à la fin du XV^e siècle, des chariots des barbares à la caravelle de Christophe Colomb, ce sont plus de mille ans qui font le trait d'union entre le Monde antique et le monde moderne.

Dagobert 1^{er} a régné dans la première moitié du VII^e siècle. C'est un descendant direct des Francs, les Mérovingiens, dont la tradition fait des souverains impulsifs, cruels, débauchés, qui ne font preuve d'aucune curiosité intellectuelle, favorisant un christianisme qui ne triomphe que par les formes primitives de dévotion, sur les ruines de l'Empire Romain. Or, toutes ces données constituent les bases mêmes du film de **Dino Risi**.

Cette recherche d'une approche authentique du climat et du cadre d'une époque séduit. Elle met en évidence l'aspect tribal de la cour de Dagobert et restitue avec une grande crédibilité les problèmes de distances et les périls des déplacements hasardeux - le voyage de Dagobert et sa suite à Rome est cinématographiquement significatif dans sa mise en scène, au plein sens du terme. Analytiquement, elle montre à combien peu de chose tient l'Histoire, qui balance entre l'influence de Byzance et la primauté de l'Eglise Romaine, par le biais de la métaphore du Pape et de son sosie. A cet égard, la séquence à Rome est des plus caractéristiques. Si elle surprend, c'est, en définitive, qu'elle est plus véridique, dans son mélange de désordre, de paganisme oriental, de complots de bas étages, de vulgarité et de morale chrétienne peu rigoriste, que les traditionnelles représentations d'une Eglise puissante qui fait et défait les rois. Ce pouvoir, dans le film de Risi, elle le tient de ses compromissions à l'égard de ceux qui peuvent la servir et l'asseoir.

Plus encore, et tel est à mon sens le véritable ancrage du film, **Dino Risi** montre parfaitement que nous sommes loin d'une civilisation de bâtisseurs ; la résidence d' Héméré, sœur de l'Empereur de Byzance, n'est qu'un aménagement des ruines d'une fastueuse demeure de la Rome Impériale, vidée de son âme et de sa splendeur. Ainsi le spectateur est-il pris à contre-courant de l'imagerie traditionnelle par le plan d' Héméré prenant son bain dans une piscine envahie par les herbes d'une cour intérieure désertée de la multitude des esclaves. Encore une fois, nous sommes loin des fastes cinématographiques hollywoodiens. Et il en va de même avec la cour de Dagobert. Ici la rusticité du décor, son exigüité, la promiscuité ambiante, l'absence de protocole correspondent vraisemblablement plus à la réalité historique que telle reconstitution conventionnelle dont les fastes rituels s'établissent dans le cadre d'un quelconque château féodal, authentique ou de carton pâte. D'ailleurs, à cet instant précis, la célèbre comptine du bon roi Dagobert, chantée en voix off par des chœurs d'enfants, établit bien la distance entre la vérité historique d'une cour où le vulgaire tient lieu de culture et la légende donnée par le cinéma, voire par l'enseignement traditionnel.

Cependant, par la forme et la mise en scène de son récit, **Risi** montre en quoi la représentation et le raccourci ont dévié l'Histoire de sa réalité, à moins que ce ne soit l'opportunisme. Si Otarius, moine grotesque et ridicule, se débat pour faire émerger chez Dagobert un rien d'humanité et de morale chrétienne, Saint Eloi, mythiquement indissociable de l'image de Dagobert, et que l'on pouvait attendre dans un rôle de premier plan, n'a, en fait, qu'un rôle secondaire qui, de surcroît, ne s'inscrit pas dans le schéma général de la comédie. Dans ce rôle, le choix de Lonsdale n'est pas innocent : l'interprétation qui est donnée de ce personnage, tout en retrait dans le film, dit bien comment son regard lucide sur les événements, les personnages et l'Histoire pourra, au moment opportun orienter le cours des choses.

Dino Risi, avec *Le bon roi Dagobert*, nous donne une comédie mais pose le sens et la finalité de la comédie ; leçon ou suprême piège d'un auteur, pleinement conscient de sa démarche ? Le bon roi Dagobert a attiré dans les salles bien des familles et leurs enfants de tous âges qui venaient rencontrer un personnage familier et assister à une leçon d'histoire en images. Avec **Risi** grande fut la leçon !

A.A.

Réalisation	Dino Risi 1984
Scénario et dialogues	Gérard Brach, Age, Dino Risi
Directeur de la photographie	Armando Nannuzzi
Costumes	Gabriella Pescucci
Décor	Dante Ferretti
Musique	De Angelis
Production	Gaumont, Stand'Art, FR3, Filmédis, Opéra-Film, Archimède International.
Distribution	Gaumont
Durée	112 mn
Interprétation	Dagobert : Coluche Honorius, le Pape et son sosie : Ugo Tognazzi Otarius : Michel Serrault Hémière : Carole Bouquet Chrodiede : Isabella Ferrari Nanthilde, la reine : Karin Mai Saint Eloi : Michel Lonsdale Landik : Francesco Scali

Filmographie des films italiens sur le moyen-âge

Jean-Pierre BLEYS

Moyen Age : Période allant traditionnellement de la chute de l'Empire romain (476) à la chute de Constantinople (1453) ou à la découverte de l'Amérique (1492). Telle est la définition que donne le Petit Robert des noms propres, et à laquelle nous nous sommes ralliés pour l'établissement de cette filmographie. Pourtant une certaine largeur de vue nous a paru nécessaire à chaque fois qu'il s'est agi de déterminer la date de fin du Moyen-Age : nous l'avons reculée jusqu'en 1500, et parfois même, nous avons indu des films dont l'action s'étend jusqu'au début du 16e siècle.

Le même "principe" nous a conduit à citer des films situés vraisemblablement au Moyen-Age, mais sans que nous en ayons la certitude ; ces films sont signalés par un ? placé avant le titre.

Notre base de travail a été constituée par le livre de **Francesco Savio** *Ma l'Amore No* (Sonsogno, Milan, 1975) qui pour tous les films sortis entre 1930 et 1943 donne le générique, l'argument, un extrait critique et une bibliographie ; puis par les catalogues **Bolaffi** (Bolaffi Editeur, Turin, 8 vol., couvrant la période de 1945 à 1980), malheureusement très pauvres de renseignements : pour la majorité des films, sont fournis réalisateurs et acteurs principaux, et une indication sur le genre (historique, comique, policier... etc).

Pour situer l'action du film, il a donc fallu se reporter à d'autres références : Index de la Cinématographie française, Répertoires des films (édités par la Centrale Catholique), Saisons cinématographiques (de La Revue du Cinéma, Citévox éditeur), lorsque le film est sorti en France ; dans le cas contraire, catalogues d'Unitalia Film (la production italienne présentée année par année), volumes de la collection Cremese sur des acteurs célèbres (Amedeo Nazzari, Marcello Mastroianni, Ugo Tognazzi, Isa Miranda...). Avec cette méthode empirique et très imparfaite, plusieurs films nous ont vraisemblablement échappé, principalement pour la période 1945-1948. Nous réclamons par avance toute l'indulgence du lecteur.

1931 ANTONIO DI PADOVA

Réal.: Giulio Antamoro. Int : Carle, Pinzauti, Elio Cosci. Film sonore mais non parlant, sur Saint Antoine de Padoue (1195-1231), par un spécialiste du film religieux.

1935 GINEVRA DEGLI ALMIERI

Real.: Guide Brignone. Int.: Elsa Merlini (Ginevra degli Almiери), Umberro Palmarini (son père), Amedeo Nazzari (Antonio Rondinelli), Ugo Ceseri, Guido Riccio, Maurizio d'Ancona, Ermanno Roveri, Luigi Almirante.

Farce, d'après une légende florentine du 15^e siècle.

1939 IL FORNARETTO DI VENEZIA

Réal.: John Bard (DUILIO Coletti). Int.: Roberto Villa (Piero), Elsa De Giorgi (Annetta), Clara Calamai (Olimpia Zeno), Osvaldo Valenti (Alvise-Duodo), Enrico Glori, Carlo Tamberlani, Ermanno Roveri, Letizia Bonini.

A Venise, le fils d'un boulanger est amusé d'avoir tué une femme de la haute société.. Il est innocenté in extremis (début 16^e siècle).

1940 BOCCACCIO

Réal.: Marcello Albani. Int.: Clara Calami, Osvaldo Valenti, Silvana jachino, Luigi Almirante, Vitgilio Rianto, Osvaldo Genazzani, Anita Farra, Bice Parisi, Nera Novella, Pia de Doses. L'histoire de deux cousins, neveu et nièce de l'écrivain florentin, et fiancés l'un à l'autre (14^e siècle).

1941 ? IL BRAVO DI VENEZIA

Réal.: Carlo Campogalliani.. lot.: Rossano Brazzi, Paola Barbara, Valentin Cortese.
L'histoire de cet homme qui se sacrifie pour sauver son fils condamné à mort par le Conseil des Dix de Venise se place peut-être au Moyen-Age.

? IL CAVALIERI SENZA NOME

Réal.: Ferruccio Cerio. Int.: Amedeo Nazzari, Mariella Iolo. Comment Bernardino Visconti (Nazzari), banni du Duché de Milan, devient le redouté "Chevalier sans nom".

LA CORONA DI FERRO (la couronne de Fer)

Réal.: Alessandro Blasetti. lot. : Gino Cervi (le roi Sedemondo), Massimo Girotti (Arminio), Elisa Cegani (Elsa), Luisa Ferida (Tundra), Osvaldo Valenti (Eriberto), Paola Stoppa, Rina Morelli, Primo Carnera, Adele Garavaglia, Umberto Sacripante, Ugo Sasso, Piero Pastore.
Au royaume de Kindaor, les intrigues pour la possession du pouvoir.

GUILIANO DE' MEDICI

Réal.: Ladislao Vajda. lot. : Conchita Montenegro (Fioretta), Juan de Landa (Goro), Osvaldo Valenti (Franceschino de' Pazzi), Leonardo Cortese (Giuliano de' Medici), Carlo Tamberlani, Laura Nucci, Alanova, Luis Hurtado, Paolo Stoppa.. Julien (Giuliano) de Médicis est assassiné dans la conjuration de Pazzi (1478).

? MARCO VISCONTI

Réal.: Marin Bonnard int lot.: Carlo Ninchi (Marin Visconti), Mariella Lotti (Bice del Balzo), Roberte Villa (Onction Visconti), Alberto Capozzi, Guglielmo Barnabo.
Marco Visconti...renonce à épouser la Comtesse del Balzo.

LA MASCHERA DI CESARE BORGIA

Réal: Duilio Coletti. int: Osvaldo Valenti (Cesar Borgia), Elsa de Giorgi (Dianora), Enrico Glori, Carlo Tamberlani, Augusto Marcacci.
Un portrait psychologique de Cesar Borgia (1476-1507).

IL RE D'INGHILTERRA NON PAGA

Réal.: Giovacchino Forzano. Int.: Mario Mina, Andrea Checchi, Elodia Maresca, Maria Labia, Vittorio Capanni, Alfredo De Sanctis, Silvana Jachino, Osvaldo Valenti, Aldo Silvani.
Florence au 14e siècle. Des banquiers consentent un prêt au roi d'Angleterre, qui ne le rembourse pas.

1942 I DUE FOSCARI

Réal : Enrico Fulchignoni Int: Carlo Ninchi (le Doge Francesco Foscari), Rosano Brazzi (Jacopo Foscari), Elli Parvo, Memmo Benassi, Nino Crisman, Regi Bianchi, Cesare Fantoni, Carlo Duse.

D'après The two Foscari de Georges Byron. La rivalité entre deux familles de Venise, dans la première moitié du 15e siècle.

1945 L'ABITO NERA DA SPOSA

Réal.: Luigi Zampa. Int: Fosco Giachetti (le Cardinal Giovanni de Medici), Jacqueline Laurent (Bertha), Carlo Tamberlani (Strozzi), Enzo Fiermonte (julien de Médicis). Accusé d'un crime commis par Strozzi, julien de Médicis est sauvé in extrémis par son frère, le cardinal Jean de Médicis (Florence, fin 15e siècle).

1947 GENOVEFFA DI BRASANTE

Réal: Primo Zeglio Int.: Hariett Withe, Gaar Moore, Oretta Fiume, Enrico Glori, Ugo Sasso, Dino Maronetto.

La légende de Geneviève de Brabant, accusée d'adultère par le traître Golo.

LOHENGRIN

Réal.: Max Calandri. Int: Jacqueline Plessis, Antonio Cassinelli, Michele Malaspina. L'opéra de Wagner filmé.

1948 CATERINA DA SIENA

Réal.: Oreste Palella. Int: Regana De Liguoro, Rina De Liguoro. Ugo Sasso, Mario Ottensi, Diego Muni.
La vie de Catherine de Sienne, mystique du 14e siècle.

SANGUE A CA'FOSCARI

Réal.: Max Calandri. Int: Massimo Serato, Inge Borg, Erminio Spalla, Tatiana Farnese, Silvia Manto.
Francesco Foscari, Doge de Venise de 1423 à 1457, fut un très actif homme de guerre.

1949 ANTONIO DA PADOVA

Réal.: Piero Francisci. Int: Aldo Fiorelli, Aldo Fabrizzi, Silvana Pampanini, Mario Ferrari, Guido Notari, Carlo Giustini, Luigi Pavese, Carlo Duse, Ugo Sasso.
Sur Saint Antoine de Padoue (début 13^e siècle).

GUGLIELMO TELL (Les aventures de Guillaume Tell)

Réal.: Giorgio Pasrina. Int.: Gino Cervi (Guillaume Tell), Monique Organ (Greta de Bruneck), Paul Muller, Aldo Niccomedi. Dans la Suisse du 13^e siècle, Guillaume Tell protège la population contre le bailli représentant l'Empereur d'Autriche.

IL TROVATORE

Réal.: Carmin Gallone. Int.: Gianna Pederzini, Gino Sinimberghi, Enzo Mascherini, Vittorina Colonello.
L'opéra de Verdi filmé. L'action se passe en Gascogne et Aragon au 15e siècle.

1950 IL CONTE UGOLINO

Réal.: Riccardo Freda. Int.: Carte Ninchi (le Comte Ugolino della Gherardesca), Gianna Maria Canait (Emilia), Peter Trent (Ruggieri), Caria Calo, Luigi Pavese, Piero Palermi, Ugo Sasso, Ciro Berardi. Inspiré de L'Enfer de Dante.

1950 IL FALCO ROSSO (Le faucon rouge)

Réal.: Carlo Ludovico Bragaglia. Int: Jacques Semas (Richard d'Atri), Tamara Lees (Clotilde de Tiscolo), Paul Muller (le Baron Geoffroy), Cula Calo (Marfa), Victor Ledda, Pietro Tosi, Ugo Sasso, Piero Palermi, Gemma Bolognesi, Arthro Bragaglia. Les exploits du Chevalier Richard d'Atri, sorte de Robin des Bois italien (13e siècle).

FRANCESCO GUILLARE DI DIO (Onze Fioretti de François d'Assise)

Réal.: Roberto Rossellini. Int.: Aldo Fabrizzi, Arabella
L'élève, acteurs non professionnels.
Episodes de la vie de François d'Assise (début 13e siècle).

VESPRO SICILIANO (Le Chevalier de la Révolte)

Réal.: Giorgio Pastina. Int.: Roldano Lupi (Giovanni da Prodis), Clara Calamai (la princesse française), Paul Muller (le Prince sicilien), Steve Barclay, Marina Berri, Ermanno Randi, Aroldo Tieri, Aldo Silvani, Carlo Tamberlani.
Aventures et sentiments en Sicile.

1951 IL LEONE DI AMALFI (Le Prince Pirate)

Réal.: Pietro Francisci. Int.: Vittorio Gassman (Mauro), Milly Vitale, Elvi Lissiak, Antonio Crast, Carlo Ninchi (le chef normand) Ugo Sasso.
Rivalités autour de la ville d'Amalfi (11e siècle)

OTELLO (Othello)

Réal.: Orson Welles. Int: Orson Welles (Othello), Suzanne Cloutier (Desdémone), Michael Mac Liammoir (Iago).
Fin 15e siècle, dans un port cyprite.

1952 LA LEGGENDA DI GENOVEFFA (Le Chevalier des Croisade)

Réal: Arthur Maria Rabenalt.Int.: Anne Vernon (Geneviève de Brabant), Rossano Brazzi, (le Comte Siegfried), Gianni Santuccio, Enzo Fiermonte,Piero Carnabuci, Pietro Tordi.
Nouvelle version de la légende de Geneviève de Brabant. Voir 1947 pour la précédente version.

LE MERAVIGLIOSE AVVENTURE DI GUERRIN MESCHINO (Prince Esclave)

Réal: Pietro Francesci Int:Gino Leurini(Guerino),Leonora Ruffo, (Elisanda), Tamara Lees, Aide Fiorelli, Anna Di Leo, Camillo Pilotto,Sergio Fantoni, Ugo Sasso, Anna Amendola.
Le Prince Guerino, déchu, se bat au service de l'Empereur de Constantinople.

1953 LA FAVORITA

Réal.: Cesare Barlacchi. Int.: Gino Sinimberghi, Franca Tamantini, Paolo Silveti, Sophia Loren.
L'opéra de Gaetano Donizetti filmé. L'action en située en Castille vers 1340.

I PIOMBI DI VENEZIA (Le bourreau de Venise)

Réal.: Giampaolo Callegari. Int. : Massimo Serato (Giulano), Franca Marzi (Nikla), Armando Francioli, Amparo Rivelles, Marias Grazia Francia, Giorgio Albertazzi, Luigi Tosi.
La Venise du XVe siècle (ou XVIe ?)

LA PRIGIONIERA DELLA TORRE DI FUCCO (La Prisonnière de la Tour de Feu)

Réal: Giorgio W. Chili. Int: Elisa Cegani (Bianca Maltivoglio), Milly Vitale (Germana della Valle), Ugo Sasso (Cesco di Maltivoglio), Rossano Brazzi (Cesare Borgia), Car Ninchi (Giovanni Sforza), Carlo Ciustini, Nino Manfredi, Cesare Fantoni.
Fin XV' siècle, dans une ville d'Emilie, les rivalités entre deux puissantes familles.

LA STORIA DEL FORNARETTO DI VENEZIA

Réal.: Giacinto Solito.Int.:Mariella Lotti, Paolo Carlini, Marco Vicario, Doris Duranti, Arnoldo Foà, Fosca Freda.
Nouvelle version de l'histoire du petit boulanger de Venise (début XVIe siècle). Version précédente en 1939.

LUCREZIA BORGIA (Lucrece Borgia)

Réal.: Christian Jaque.Int: Martine Carol (Lucrece Borgia), Pedro Armendaris (César Borgia), Massimo Serrato (le Duc d'Aragon),Christian Marquand,Arnoldo Foa, Georges Lances, Piéral.
Episodes sentimentaux de la vie de Lucrece Borgia, fin Xve siècle. Co-production franco-italienne.

TEODORA, IMPERATRICE DI BISANZIO (Theodore Impératrice de Byzance)

Réal: Riccardo Freda Int.:Gianna-Maria Canale (Théodora), Georges Marchal (l'Empereur Justinien), Roger Pigaut (Andrès), Henri Guisol (Jean de Cappadoce), Irène Papas (Saïdia), Renato Baldini (Archas), Carlo Sposito.
Episodes de la vie de Théodora, Impératrice d'Orient de 527 à 548.

DESTINI DI DONNE (DESTINEES). 2° Sketch : JEANNE D'ARC

Réal: Jean Delannoy.Int.:Michèle Morgan (Jeanne d'Arc), Andrée Clément, Daniel Ivenel, Michel Piccoli.
La destinée de Jeanne d'Arc (1412-1431). Co-production franco-italienne.

1954 IL MAESTRO DI DON GIOVANNI (Le Maître de Don Juan)

(Crossed Swords)

Réal.: Milton Krinms et Vittorio Vassarotti.Int.: Gino Lollobrigida (Francesca), Errolt Flynn (Renzo), Roldano Lupi, Cesare Danova,Nadia Gray, Paola Mori.
Au duché de Sédona, aventures et rivalités amoureuses. Belles image,en couleurs de Jack Cardiff. Co-production italo-américaine.

GIOVANNA D'ARCO AL ROGO (Jeanne au bûcher)

Réal.: Roberto Rossellini. Int:Ingrid Bergman (Jeanne), Tullio Carminati, Myriam Pierazzini, Marcella Pobble.

Version filmée de l'oratorio d'Arthur Hongger.

GIULIETTA E ROMÉO (Roméo et Juliette)

Réal.: Renato Castellani. Int: Laurence Harvey (Roméo), Susan Shentall (Juliette), Flora Robson, Fiermonte, Nietta Zocchi, Bill Travers.

Adaptation de la pièce de Shakespeare : l'histoire tragique de Roméo et Juliette, dans la Vérone du début de la Renaissance.

LA TORRE DEL PLACERE.(la Tour de Nesles)

Réal:Abel Gance int:Silvana Pampanini (la Reine Marguerite), Pierre Brasseur (Buridan), Paul Guers (Gauthier), Lia Di Leo, Marcel Raine, Constant Remy.

Au début du Xve siècle, les nuits de débauche de la Reine Marguerite et de ses deux soeurs. Co-production franco-italienne. Sorti en Italie en 1957.

1955 IL MANTELLO ROSSO (Les Révoltés)

Réal.: Giorgio Maria Scotese.Int :Fausto Tozzi (Luca), Patricia Medinas (Saura), Jean Murat (le Gouverneur), Bruce Cabot (Damiro), Domenico Modugno.

Vengeance et aventures dans la Pise du début du XVIe siècle.Coproduction italo-française.

PRINCIPESSA DELLA CANARIE (La conquête héroïque)

Real : Paolo Moffa et Carlos Serrano de Osma. Int : Marcello Mastroianni (Don Diego). Silvana Pampanini (Almadena), Gustavo Rojo, José Maria Lido, Elvira Quintilla.

En 1450, un officier de la garnison espagnole des îles Canaries est partagé entre son devoir et son amour pour la princesse Almadean

CO-production italo-espagnole. Tourné en 1954.

IL CAVALLERE DALLA SPADA NERA (L'épée de la vengeance)

Réal : Ladislao Kish et Luigi Capuano. Int :Steve Barclay (Marco),Marina Betti (la Comtesse), Oteilo Toso, Fulvia Franco, Nerio Bernardi.

Un justicier masqué aide une Comtesse à se venger des assassins de son mari. Sorti en Italie en 1958.

ORLANDO E I PALADINI DI FRANCIA (Roland Prince Vaillant)

Réal : Pietro Francisci. Int : Rick Battaglia (Roland), Rosanna Schifano (Angélique), Fabrizio Mioni (Renaud), Lorella de Luca (Aude), Vittorio Sanipoli (Ganelon).

Inspirées du poème de l'Arioste 'Roland Furieux', les aventures héroïques des Paladins de Charlemagne. Sorti en Italie en 1958.

1957 LA GERUSALEMME LIBERATA (La muraille de feu)

Réal:Carlo Ludovico Bragaglia.Int : Francisco Rabal (Tancrede),Silva Koscina (Clorinde),Rick Battaglia (Renaud), Giana Canale(Armide), Phillippe Hersent, Carlo Tamberiani.

Aventures sentimentales et guerrières lors de la 1ère Croisade. D'après le poème du Tasse.

GIOVANNI DALLE BANDE NERE (Le Chevalier de la Violence)

Réal:Sergio Grieco. Int : Vittorio Gassman (Jean de Médicis, dit Giovanni dalle Bande Nere), Anna Maria Ferrero (Anna), Constance Smith (Emma), Philippe. Hersent, Gérard Landry.

Episodes de la vie de Jean de Médicis (1498 ?-1528).

NOTRE DAME DE PARIS

Réal : Jean Delannoy.Int : Anthony Quinn (Quasimodo), Gina Lollobrigida (Esméralda).

Adaptation du roman de Victor Hugo, situé dans le Paris du Xve siècle.Co-production franco-italienne.

1958 LA CONGIURA DEL BORGIA

Réal: Antonio Raccopi. Int: Frank Latimore(Guido di Belmonte), Constance Smith (Lucrece Borgia), Alberto Farnese, José Jaspe.

Complot contre César Borgia, fin du XVe siècle, sur le ton de la comédie.

PIA DE' TOLOMEI

Réal.: Sergio Grieco Int: Jacques Semas (Duccio), Ilaria Occhini (Pia de' Tolomei) Arnoldo Foà (Nello), Bella Darvi (Bice).

A Sienne, au XIVe siècle, à l'époque de la rivalité entre Guelfes et Gibelins, Pia de' Tolomei est marié malgré elle à Nello, un tyran gibelin, alors qu'elle aime Duccio, un jeune Guelfe.

IL CONTE DI MATERA (Sous les griffes du tyran)

Réal.: Luigi Capuano.. Int.: Giacomo Rossi Stuart (Paulo Bresci), Virna Lisi (Gisella), Otello Toso (Tramontana), Paul Müller, Wandisa Guida.

Au XVe siècle, lutte entre bons (Paulo Bresci) et méchants (Tramontana) pour le gouvernement de Matera.

1959 AMANTI DEL DESERTO (Le fils du Cheik)

Réal.: Fernando Cerchio.. Int.: Ricardo Montalban (le Prince Saïd), Carmen Sevilla (la Princesse Amina), Anna Maria Ferrero, Gino Servi, Franca Bettoja.

Aventures sentimentales et violentes situées près de Bagdad. Coproduction italo-espagnole, tournée en 1957.

? L'ACIERO NERO (L'Archer Noir)

Réal. : Piero Pierotti. Int.: Gérard Landry, Federica Ranchi, Erno Crisa, Fulvia Franco.

Les luttes pour débarrasser le pays du tyran qui l'opprime.

CAPITAN FUOCO (La Bêche noire de Robin des Bois)

Réal.: Carlo Campogalliani. Int.: Lex Barker (Robin), Rossana Rosy, Anna Maria Ferrero, Massimo Serrato, Dame Maggio, Paul Müller.

Robin des Bois lutte contre Edwards, baron de Surrey.

CATERINA SFORZA, LEONESSA DI ROMAGNA (Seule contre Borgia)

Réal.: Giorgio Chili. Int.: Virna Lisi (Catherine Sforza), Pierre Cressoy, Rick Battaglia, Albeno Farnese, Nerio Bernardi, Emo Crisa.

Catherine Sforza défend ses territoires contre les menées de César Borgia (fin XVe siècle).

IL CAVALIERE DEL CASTELLO MALEDETTO (Le Chevalier du Chateau Maudit)

Réal.: Mario Costa.. Int.: Massimo Serato (Ugone di Collefeltro), Irène Tunc (Fiamma), Luisella Boni (Isabella), Pierre Cressoy (Astolfo), Carlo Tamberlani.

Au XIIe siècle, en Italie, le méchant Ugone est défait par le Chevalier Noir.

LE NOTTI DI LUCREZO BORGIA (les nuits de Lugréce borgia)

Réal : Sergio Grieco.Int : Belinda Lee (Lucrece Borgia), Jacques Semas (Frederico delgi Alberici), Arnoldo Foà(Astor),Michèle Mercier(Diane D'Alva), Franco Fabrizi.

Frederico degli Alberici, entrée à la cour de César Borgia, fini par se révolte contre sa tyrannie.

IL REALI DI FRANCIA

Réal.: Mario Costa. Int. Rick Battaglia (Roland), Chelo Alonso(Suleima), Livio Lorenzon (Basiroc), Gérard Landry (Gontran), Liana Orfei, Luisella Boni.

Les exploits de Roland de Besançon pour sauver les princes Phippe et Marie, petits enfants du roi Louis VII, menacés par les Sarrasins, le traître Gontran, et les Maures de Basiroc.

SCIMITARRA DEL SARACENO (la vengeance du sarrasin)

Réal.: Piero Pierotti. Int.: Les Barker (Dragut), Chelo Alonso(Myriam), Massimo Serato (le capitaine Diègue), Craziella Granata (Blanche), Danièle Vargas, Luigi Tosi.

Au XVe siècle, dans la région de Rhodes, le capitaine Diègue réussit à vaincre le redoutable pirate Dragut.

SIGFRIDO

Réal.: Giacomo Gentilomo. Int : Sebastian Fische (Siegfried), Katherine Mayberg (Brunehilde), Ilaria Occhini (Krimilde), Rolf Tasma (Hagen).

Sans doute version filmée de l'opéra de Wagner.

IL TERRORE DEI BARBARI (La terreur des Barbares)

Réal.: Carlo Campogalliani. Int.: Steve Reeves (Emilien), Chelo Alonso (Landa), Giulia Rubini (Lydia), Bruce Cabot (Alboin), Andrea Checchi, Luciano Marin, Carla Calò.

En 568, dans le nord de l'Italie, Emilien dirige la révolte contre les Barbares envahisseurs. Il s'éprend de Landa, la fille d'un de leurs chefs.

1960 IL CAVALIERE DAI CENTO VOTI (Le retour de Robin des Bois)

Réal.: Pion Mercanti. Int. : Lex Barker (Massimo), Liana Orfei (Bianca), Livio Lorenzon (Fosco), Anny Alberti, Gérard Landry.

Le Chevalier Massimo d'Arce réussit à se débarrasser de son ennemi Fosco. Il est devenu Robin des Bois dans la version française.

LA FURIA DEI BARBARI

Réal.: Guido Malatesta. Int.: Edmond Purdom (Toryok), Rossana Podestà (Léonore), Livio Lorenzon (Kovo), Luciano Marin, Ljubica Jovic.

En 568, la défaite de Kovo, cruel et détesté de tous, face à Toryok, un seigneur Gépide.

LA NOTTE DEL GRANDE ASSALTO

Réal.: Giuseppe Maria Scotese, Louis Duchesne. Int.: Agnès Laurent (Isabelle), Fausto Tozzi (Zanco), Sergio Fantoni (Marco da Volterra), Kérima (Maya), Luisa Mattioli, Album Famese.

Marco aide sa tante Catherine Sforza à lutter contre César Borgia et son émissaire Zanco pour la possession du Comté de Fabi, dans les Apennins. Co-production italo-française.

LA REGINA DEI TARTARI (La Reine des Barbares)

Réal.: Sergio Grieco. Int.: Jacques Sernas (Malok), Chelo Alonso (Tania), Folco Lulli, Mario Petri, Philippe Hersent, Andréa Scotti..

Rivalités entre deux tribus tartares: les Balas, dirigés par Igor et Timeur et les Tartares Noirs. Ces derniers, dont le chef est Malok, sont vainqueurs.

I MONGOLI (Les Mongols)

Réal.: Leopoldo Savona, André de Toth. Int: Jack Palance (Ogotif), Anita Ekberg (Huluna), Antonella Lualdi (Amina), Franco Silva, Roldano Lupi, Gabriella Pallota, Pierre Cressoy, Gabriele Antonini.

En 1240, les Mongols de Gengis Khan et de son fils Ogotaï sont arrêtés aux portes de l'Europe par Etienne de Cracovie (Franco Silva)..

Co-production italo-française. Entre Savona et de Toth, il est difficile de savoir qui a réalisé le film. De plus (!), les séquences de bataille ont été dirigées par Riccardo Freda.

1961 ROBIN HOOD E I PIRATI (Robin des Bois et les pirates)

Réal. : Giorgio Simonelli. Int. : Lex Barker (Robin des Bois), Jackie Lane (Karen), Rossais Rory (Lizbeth), Maria Scaccia (Brooks).

Robin est en butte à des corsaires et au méchant seigneur Brooks.

GLI INVASORI (La ruée des Vikings)

Réal.: Maria Bava, Int. : Cameron Mitchell (Iron), Giorgio Ardisson (Erik, duc d'Elfort), Andrea Checchi (Gunnar), Françoise Christophe (la reine Alice d'Angleterre), Helen Kessler, Alice Kessler, Folco Lulli.

Au Xe siècle, rivalités entre Vikings et Anglais.

IL LADRO DI BAGDAD (Le voleur de Bagdad)

Réal. : Arthur Lubin.int: Stève Reeves (Karim), Georgia Moll (Amina), Armuro Dominici (Prince Osman), Edy Vessel, Georges Chamarat, Danièle Vargas.

Les aventures merveilleuses de Karim le voleur de Bagdad pour conquérir Amina la fille du sultan. Co-production italo-française.

LA RIVOLTA DEI MERCENARI (La révolte des mercenaires)

Réal. Piero Costa. Int. : Virginia Mayo (la duchesse Patrizia), Conrado Samartin (Lucio di Rialto), Livio Lorenzon (Keller), Susana Canales (katia), Carla Calò, John Kitzmiller.

Action et mélodrame à Venise, au XVe siècle (?). Co-production italo-espagnole.

ROSMUNDA E ALBOINO (Le glaive du conquérant)

Réal.: Carlo Campogalliani. Int.: Jack Palance (Alboïn), Eleonora Rossi-Drago (Rosemonde), Guy Madison (Armalchis); Calo d'Angelo (Falisque), Andrea Bosis, Edy Vessel, Vittorio Sanipoli.

L'histoire d'Alboïn, roi des Lombards, vainqueur des Gépides, puis occupant l'Italie du Nord et finalement assassiné par sa femme Rose monde en 572.

LE SETE SFIDE (Ivan le Conquérant)

Réal.: Primo Zeglio. Int.: Ed Fury (Ivan), Elaine Stewart (Tamisa), Furio Meniconi (Amok), Roldano Lupi (le Khan), Bella Cortez, Gabriele Antonini, Paola Barbara.

Deux chefs rivaux, Ivan le circasien et Amok le Kirghize, service de Gengis Khan, doivent répondre-à sept défis.

SPADE SENZA BANDIERE

Réal.: Carlo Veo Int.: Folco Lulli (Diego de Pianora), Leonora Ruffo (Gigliola), Claudio Gora (duc de Belvarco), Mara Berni, Gérard Landry, Piero Lullii, José Jaspe.

En 1330, dans une vallée des Apennins, Carlo puis sa femme Gigliola dirigent une troupe de bandits.

I TARTARI (Les Tartares)

Réal.: Richard Thorpe, Ferdinando Baldi. Int.: Victor Mature (Oleg), Orson Welles (Burundaï), Folco Lulli (Togrul), Liana Orfei (Helga), Bella Cortez (Samia), Luciano Marin, Arnaldo Foà, Furio Meniconi.

Dans la steppe russe, lutte entre les Tartares et les Vikings.

LA TRAGICA NOTTE DI ASSISI

Réal. Raffaello Pacini. Int.: Leda Negroni (Claire), Antonio Pierfederici (François), Evi Maltagliati (Ortolana), Carlo Giustini (Monaldo), Fedele Gentile.

Les religieuses d'Assise, conduites par Claire, sauvent la ville des envahisseurs sarrasins de Frédéric II. 1ère moitié du XIII^e siècle.

L'ULTIMO DEI VICHINGHI (Le dernier des Vikings)

Réal.: Giacomo Gentilomo. Int.: Cameron Mitchell (Harald) Edmund Purdom (Svène), Isabelle Corey (Hilde), Hélène Rémy, Aldo Bufi Landi, Andrea Aureli, Giorgio Ardisson, Carla Calò, Andrea Checchi.

Vers l'an 700, Harald se débarrasse de Svène, roi de Norvège, et reconstitue le royaume Viking. Co-production italo-française.

1962 MARCO POLO (Marco Polo)

Réal. Hugo Fregonese, Piero Pierotti. Int.: Rory Calhoun (Marco Polo), Yoko Tani (la princesse Amouray), Robert Hundar (Mongka), Camillo Pilotti (le Grand Khan), Pierre Cressoy (Cuday).

Les aventures de Marco Polo le Vénitien (1254.1324) en Chine.

LE MERAVIGLIE DI ALDINO (Les mille et une nuits)

Réal.: Henry Levin, Mario Bava. Int.: Donald O'Connor (Aladin), Noëlle Adam (Djalma), Vittorio de Sica (le génie), Mario Girotti (le prince Bussièrès), Alberto Farnese).

Les aventures d'Aladin, enfant pauvre de Bagdad (IX^e siècle), à qui une lampe magique apporte la fortune.

I NORMANNI (Les Vikings attaquent)

Réal. Giuseppe Vari. Int.: Cameron Mitchell (Wilfrid), Geneviève Grad (Suétane), Ettore Manni (Olivier), Philippe Hersent (Olaf), Franca Bettoja, Piero Lullii, Paul Müller.

En Angleterre, au IX^e siècle, luttes entre seigneurs, dont certains sont soutenus par des Normands.

THARUS FIGLIO DI ATTILA

Réal.: Roberto Montero. Int.: Jérôme Courtland, Lisa Gastoni, Mimmo Palmara.

Cette histoire de Tharus, fils d'Attila, se place dans la seconde moitié du Ve siècle.

1963 LA FRECCIA D'ORO ou L'ARCIERE DELLE MILLE E UNA NOTTE

Réal. : Antonio Margheriti. Int. : Tab Hunter (Hassan), Rossana Podestà (Yamila), Umberto Melnati (le Djinn), Renato Baldini, Mario Feliciani.

A Damas, Hassan renverse Baktiar, un gouverneur sanguinaire et usurpateur.

IL DUCA (CESAR BORGIA)

Réal: Pino Mercanti. int. : Cameron Mitchell (César Borgia), Gloria Milland (Catherine Sforza), Conrado Sammartin.

Vers 1500, la rivalité entre César Borgia et Catherine Sforza.

IL FORNARETTO DI VENEZIA (Le procès des Doges)

Réa. : Duccio Tessari. Int. : Jacques Perrin (Pierre, le petit boulanger), Enrico Maria Salerno (le Comte Barbo), Sylva Koscina (Clemenza Barbo), Michèle Morgan (Sofia Zeno), Stefania Sandrelli (la fiancée du petit boulanger), Gastone Moschin.

Pierre, un petit boulanger de Venise, est accusé à tort d'avoir assassiné un personnage important, Alvise Guoro. Début du XVIe siècle. Versions précédentes en 1939 et 1953. Co-production italo-française.

I LANCIERI NERI (Les lanciers noirs)

Réal. : Giacomo Gentilomo. Int. : Mel Ferrer (André), Yvonne Furneaux (Iassa), Leticia Roman (Mascha), Jean-Paul Claudio (Serge) Franco Silva, Annibale Nittchi.

En Pologne, au XIIIe siècle, rivalités guerrières et amoureuses entre deux frères, Serge et André.

LE SETTE FATICHE DI ALI BABA

Réal.: Emimmo Salvi. Int. : Rod Flash (Ali Baba), Bella Cortez (Lota), Furio Meniconi (Mustapha), Amedeo Trilli.

Ali Baba et la princesse Lota luttent victorieusement contre le traître Mustapha.

1967 MACISTE CONTRO I MONGOLI (Mariste contre les Mongols)

Réal. : Domenico Baeolla. Int. : Mark Forrest (Maciste), José Greci, Ken Clark, Maria Grazia Spina.

Les trois- fils de Gengis Khan, traîtres et pillards, sont remis à leur place par Maciste.

I PREDONI DELLA STEPPA (Le brigand de la steppe)

Réal : Amenigo Anton. Int. : Kirk Morris (Sandar-Khan), Ombretta Colli (Samira), Moira Orfei (Malina), Danièle Vargas (Altan-Khan), Ugo Sasso, Furio Meniconi.

Sandar-Khan épouse Samira, la fille d'un chef tartare, et devient à son tour chef des Tartares.

SFIDA AL RE DI CASTIGLIA (Les révoltés de Tolède)

Réal.:Ferdinando Baldi. Int.:Mark Damonn (le roi Pierre 1er), Rada Rassimov (Aldonza Coronel), Carlos Estrada (Diego), Maria Orsini (Maria Coronel). Co-production italo espagnole La vie et la mort de Pierre 1er, roi de Castille, dit "Pierre le Cruel" (1334-1369).

URSUS IL TERRORE DEI KIRGHISI (La terreur des Kirghiz)

Réal. : Anthony Dawson (Antonio Margheriti). Int.: Reg Park (Ursus), Mireille Granelli, Ettore Manni, Furio Meniconi, Maria Orsini.

Lutte entre Circasiens et Kirghiz.

I PIOMBI DI VENEZIA ou IL VENDICATORE MASCHERATO

Réal. : Pino Mercanti Int. : Guy Madison (Massimo Tiepolo), Lis Gastoni (Elena Gradenigo), Gastone Moschin (Pietro Gradenigo), Ingrid Schoeller, Jean Claudio.

A Venise, début XVIe siècle, Massimo Tiepolo prend la tête d'une révolte contre le doge Pietro Gradenigo.

GIULIETTA E ROMEO

Réal. Riccardo Freda. Int. : Geronimo Meynier (Roméo), Rosemarie Dexter (Juliette), Tony Soler (la nourrice), Carlos Estrada (Mercutio), José Marto.

Adaptation de la pièce de Shakespeare. Co-production Italo-espagnole.

GENOVEFFA DI BRABANTE

Réal. : Riccardo Freda, José Luis Monter. Int. : Maria J. Alfonso (Geneviève de Brabant), Alberto Lupo, Andrea Bosis, Antonella Della Porta.

Troisième version de la légende de Geneviève de Brabant. Les précédentes étaient de 1947 et 1952. Co-production Italo-espagnole.

1965 LE MERAVIGLIOSE AVVENTURE DI MARCO POLO (La fabuleuse aventure de Marra Polo)

Réal. : Denys de la Patellière, Noel Howard. Int. : Horst Buchhozz (Marco Polo), Anthony Quinn (Kublai Khan), Orson Welles, Ornar Sharif, Elsa Martinelli, Akim Tamiroff, Grégoire Aslan, Folco Lulli, Massimo Girotti, Robert Hossein.

Le voyage de Marco Polo à la cour du Mongol Kublai Khan, fin XIIIe siècle. Co-production/Egypte/France/Italie/Yougoslavie. Commencé en 1963 avec Christian-Jaque comme réalisateur.

LA RIVINCITA DI IVANHOE (La revanche d'Ivanhoe)

Réal. : Amerigo Anton. Int. : Clyde Rogers (Ivanhoe), Gilda Lausek (Rovéna), Andréa Aureli, Duilio Marzio, Furio Meniconi

Ivanhoé libère le peuple du joug de la famille des Hastings.

SINBAD CONTRO I SETTE SARACENI (Sinbad contre les sept sarrasins)

Réal. : Emimmo Salvi int. : Gordon Mitchell, Bella Cortez, Dan Harrison.

Sinbad défend le peuple contre les guerres d'omar.

I CENTO CAVALIERI (Le fils du Cid)

Réal. : Vittorio Cottafavi. Int. : Mark Damon (Fernand), Antonella Lualdi (Sancha).

Vers l'an mille, dans un village de Castille, cent chevaliers entraînent le peuple dans une révolte victorieuse contre les Maures. Coproduction italo-hispano-allemande.

ERIK IL VICHINGO (Erik le Viking)

Réal. : Mario Caiano. Int. : Gordon Mitchell, Giuliano Gemma, Elly Mc White, Elisa Montes, Alfio Caltabiano, Aldo Bufi Landi, Erno Crisa.

En 965, Erik le Viking aborde en Amérique du Nord et noue des liens avec les Indiens.

L'UOMO DI TOLEDO

réal. : Eugenio Martin. Int. : Stephen Forsythe (Miguel), Norma Bengel (Myriam), Ann Smyrner, Carl Mohner, Ivan Desny, Nerio Bernardini

Dans l'Espagne de Ferdinand V, fin XVe siècle, le chevalier Miguel brave mille dangers pour découvrir qui a assassiné le commandant de l'armée espagnole. Co-production italo-espagnole.

1966 L'ARMATA BRANCALEONE

real.: Mario Monicelli. Int.: Vittorio Gassman (Brancaleone), Catherinc Spaak (Matelda), Gian Maria Volonté (Teofilatto), Barbara Steele (Teodora), Folco Lulli, Maria Grazia Buccella, Enrico Maria Salerno, Carlo Pisacane.

Autour de l'an mille, un groupe d'aventuriers dépanaillés traverse l'Italie pour accomplir une mission héroïque.

RAFFICA DI COLTELLI (Duel au couteau)

Réal.: John Hold (Mario Bava). Int. : Cameron Mitchell (Rurik), Elissa Mitchell (Karen), Fausto Tozzi, Luciano Polletti, Giacomo Rossi Stuart.

Rivalités, vengeances, parmi les tribus vikings au VIIIe siècle.

L'UOMO CHE RIDE (L'Homme qui rit) (ou l'imposture des Borgia)

Réal. : Sergio Corbucci. Int. : Jean Sorel (Bello), L'aria Occhini (Dea), Edmund Purdom (César Borgia), Lisa Gastoni (Lucrece Borgia).

Libre adaptation du roman de Victor Hugo, Bello, affreusement défiguré dans un rictus

grimaçant, devient l'homme de confiance de César Borgia.

L'ARCIDIABOLO (Belfagor le Magnifique)

Réal. : Ettore Scola. Int.: Vittorio Gassman (Belfagor), Claudine Auger (Magdalena), Mickey Rooney (Adramélek), Ettore Manni (Giantigliazzo). Gabrielle Ferzetti (Laurent de Médicis, dit le Magnifique), Liana Orfei, Georgia Moll.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, Belfagor est envoyé par le Diable pour empêcher la réconciliation entre Florence et Rome.

1967 LA CINTURA DI CASTITA

Réal. : Pasquale Festa Campanile. Int. : Tony Curtis (Guerrand), Monica Vitti (Bouche d'Or), Ivo Garrani, Hugh Griffith, John Richardson, Nini Castelnovo, Leopoldo Trieste.

L'histoire d'une ceinture de chasteté (et de sa clé) que le noble Guerrand a imposée à sa femme avant de partir en guerre contre les Maures.

1968I DUE CROCIATI

Réal. : Giuseppe Orlandini. Int. : Franco Franchi (Franco Di Carrapipi), Ciccio Ingrassia (Ciccio VII/Ciccio VIII), Janet Agren (Clorinde de Braghelongue), Umberto D'Orsi, Marco Tulli, Fabio Testi,

Les aventures comiques de Franco et Ciccio aux Croisades.

LUCREZIA (Lucrèce, fille des Borgia)

Réal. : Osvaldo Civirani. Int. : Olinka Berova (Lucrèce Borgia), Lou Castel (César Borgia), Leon Askin (Alexandre VI), Gianni Garko (Fabrizio Aldobrandi).

Lucrèce Borgia tombe amoureuse de Fabrizio Aldobrandi, un des ennemis de sa famille. Elle est obligée de le quitter pour épouser Alphonse d'Aragon. Co-production Italo-autrichienne.

ROMEO E GIULIETTA (Roméo et Juliette)

Réal. : Franco Zeffirelli. Int. : Léonard Whiting (Roméo), Olivia Hussey (Juliette), Pat Heywood (la nourrice), Michael York (Tybald), John Mc Enery (Mercutio), Milo O'Shea, Robert Stephane.

Adaptation de la pièce de Shakespeare. Co-production Italo-Anglaise.

1969 IL CAVALIERE INESISTENTE

Réal. : Pino Zac. Int. : Han Ruziokova, Stefano Oppedisano, Evelina Vermigli-Gori.

Adaptation du roman d'Italo Calvino. Agilofé est un des fidèles chevaliers de Charlemagne, mais en réalité c'est une armure vide.

? ISABELLA, DUCHESSA DEI DIAVOLI (Isabella, Duchesse du diable)

Réal. : Bruno Corbucci. Int. : Brigitte Skay (Isabella), Mimmo Palmara, Elina De Vitt, Renato Baldini, Tino Scotti.

La lutte d'Isabella contre le baron Von Nutter, assassin de ses parents. Co-production italo-allemande.

1970 BRANCALEONE AILE CROCIATE (Brancaleone sen va t-aux croisades)

Réal. : Mario Monicelli. Int.: Vittorio Gassman (Brancaleone), Sandro Don (Rozzone), Lino Toffolo, Remo Bonaroto, Paolo Villaggio, Luig Proietti, Stefania Sandrelli.

Brancaleone de Norcia et ses hommes, toujours dépenaillés, vont se battre en terre sainte.

IL MAGNIFICO ROBIN HOOD (Robin des Bois le Magnifique)

Réal.: Roberto B. Montero. Int.: George Martin, Sheyla Rosin.

Nouvelles aventures du célèbre héros anglais, l'époque où Richard Coeur de Lion est prisonnier en Allemagne. Co-production italo-espagnole.

ROBIN HOOD LINVINCIBLE ARCIERE

Réal. : José Luis Merino. Int.: C. Quiney, F. Polesello.

Même commentaire que pour le précédent. Co-production Italo-espagnole.

LARCIERE DI FUOCO (La grande chevauchée de Robin des Bois)

Réal. : Giorgio Ferroni. Int.: Giuliano Gemma, Mark Damon, Luis Davila, Silvia Dionisio, Pierre

Cressoy, Mario Adorf.

Même commentaire que pour le précédent. Co-production française.

IL DECAMERON (Le Decameron)

Réal. : Pier Paolo Pasolini. Int.: Franco Citti (Ciappelletto), Ninetto Davoli (Andreuccio da Perugia), Angela Luce (Peronella), Pier Paolo Pasolini (Giotto), Guido Alberti, Silvana Mangano.

Adaptation de neuf contes du Decameron de Boccace. Unité assurée par la présence du peintre Giotto (début du XIVe siècle).

LA SPADA NORMANNA (Le retour d'Ivanhoé)

Réal. : Roberto Mauri. Int.: Mark Damon (Ivanhoé), Aveline Federica (Kitty), Luis Davila, Manuel Zarzo.

Ivanhoé sauve la fille du roi Henry. Angleterre, XIesiècle.

1972 BOCCACCIO

Réal.: Bruno Corbucci Int.: Enrico Montesano, Alighiero Noschese, Pippo Franco, Isabeila Biagini, Silva Koscina, Pascale Petit, Bernard Blier, Raymond Buisnières.

A Florence, en 1340, les farces de deux amis, Buffalmacco et Bruno.

UNA CAVALLA TUTTA NUDA

Réal. : Franco Rossetti Int. : Don Backy, Barbara Bouchet, Renzo Montagnani, Carla Romanelli, Leopoldo Trieste.

Le Voyage de Folcacchi et Gulfardo, envoyés pour présenter les requêtes du village auprès de l'évêque de Volterra.

FRATELLO SOLE, SORELLA LUNA (François et le chemin du soleil)

Réal : Franco Zeffirelli. Int.: Graham Faulkner (François), Judi Bowker (Claire), Leigh Lawson (Bernardo), Valentina Cortese (la mère de François), Alec Guinness (le Pape Innocent III), Adolfo Celi, John Sharp.

Comment François, jeune paysan d'Assise, découvre la beauté de la nature, la voie de la vérité, et trouve le soutien du pape Innocent III pour fonder son ordre. Co-production italo-anglaise.

JUS PRIMAE NOCTIS

Réal.: Pasquale Festa Campanile. Int. : Lando Buzzanca, Renzo Montagnani, Marilù Tolo, Paolo Stoppa.

Aribert veut rétablir parmi ses vassaux les lois anciennes, et notamment le "droit de cuissage".

IL PRODE ANSELMO

Réal.: Bruno Corbucci. Int.: Alighiero Noschese, Enrico Montesano, Marie Sophie, Mario Carotenuto, Renzo Montagnani.

La rivalité tragi-comique entre Anselme de Mongibello et le capitaine germanique Othon Buldohfen.

RACCONTI DI CANTERBURY (Les Contes de Canterbury)

Réal. : Pier Paolo Pasolini. Int.: Hugh Griffith (Sir Janvier), Laura Betti (la veuve), Ninetto Davoli (Peterkin), Franco Citti (le diable), Joséphine Chaplin (May), Pier Paolo Pasolini (Chaucer).

Huit contes adaptés à l'oeuvre de Geoffrey Chaucer, sorte de chronique sociale de l'Angleterre de la fin du XIVe siècle. Co-production italo-anglaise.

Pour mémoire, les films érotiques exploitant le succès du DECAMERON et les CONTES DE CANTERBURY de Pasolini : LE CALDE NOTTI DEL DECAMERON (Réal: G.P. Callegani), IL DECAMERONE NERO (Réal. : P. Vivarelli), DECAMERON N°2 (Réal. : M. Gerrini), DECAMERON PROHIBISSIMO (Réal: F. Martinetti), DECAMERONE PROHIBISSIMO (Réal: F. Martinetti), DECAMERON 300 (Réal. : M. Stefani), DECAMEROTICUS (Réal. : P.G. Ferretti), L'ULTIMO DECAMERONE (Réal. : I. Alfaro), GLI ALTRI RACCONTI DI CANTERBURY (Réal.: M. Guernini), CANTERBURY PROIBITO (Réal.: I. Alfaro).

1973 CANTERBURY N°2 (Réal.: J. Shadow).

1974 ORLANDO FURIOSO

Réal.: Luca Ronconi. Int.: Massino Foschi, Edmonda Aldini, Peter Chatel, Ettore Manni, Silvia Dionisio, Spiros Focas, Ottavia Piccolo, Mani Angela Melato, Marilù Tolo.

Adaptation pour la télévision (et version réduite pour le cinéma) du spectacle monté en 1969, d'après le poème héroï-comique de l'Arioste.

FLAVIA LA MONACA MUSULMANA (Flavia la Défroquée)

Réal.: Gianfranco Mingozzi. Int.: Florinda Bolkan (Flavia), Maria Casarès (soeur Agathe), Claudio Cassinelli, Anthony Corlan, Diego Michelotti, Launa De Marchi, Spiros Focas.

Vers 1400, dans les Pouilles, Flavia subit la loi de son père et d'une société chrétienne qui dénie aux femmes toute autonomie.

IL FIORE DELLE MILLE E UNA NOTTE (Le mille et une nuits)

Réal.: Pier Paolo Pasolini. Int.: Ninetto Devoli (Aziz), Franco Merli (Nur-ed.Din), Franco Citti (le génie), Inès Pellegrini (Zarnurrud), Tessa Bouché (Aziza).

Adaptation du recueil anonyme de nouvelles, et portant le même titre.

ROBIN HOOD, FRECCE, FAGIOLI E KARATE

Réal.: Tonino Ricci. Int.: Alan Steel, Victoria Abril, Pino Ferrana, Ria De Simone, Chris Huerta.

Pour lutter contre le baron de Nottingham, Robin des Bois utilise le karaté qu'il a appris des chinois. Co-production italo-espagnole.

1979 TURI I PALADINI

Réal.: Angelo D'Alessandro. Int.: Riccardo Cucciola, Rocco Aloisi, Claudio Baturi, Rosalino Cellamare, Mirella D'Angelo.

L'histoire d'un enfant aux prises avec le monde magique du théâtre des "Pupi", théâtre de marionnettes racontant les aventures des paladins du cycle carolingien.

La "Lignée"

Sort-on vraiment jamais du Moyen-Age ?

Armures, forteresses, vassalerie, exploits, courtoisie, servage, féodalité et violence ont marqué si durablement l'esprit occidental, qu'il projette dans le champ imaginaire des récits qu'il invente aujourd'hui ces mythes et ces images mentales d'autrefois.

Soit dans un futur lointain, menaçant ou idyllique, illustrant l'idée que le passé est toujours devant nous. Soit dans une préhistoire indéterminée, dans un ailleurs situé peut-être sur d'autres continents ou d'autres planètes.

Science-Fiction ou Heroic Fantasy réactivant les images d'un Moyen Age éternel et fantasmatique.

La chevalerie dans les étoiles

Les thèmes chevaleresques dans la trilogie de George Lucas

Renée HEIN, Catherine SAISSET

La guerre des étoiles **G. Lucas** 1977
L'empire contre attaque **Irving Keshner** 1980.
Le retour du Jedi **Richard Marquand** 1983.

La trilogie spatiale de Georges Luxas transpose ouvertement dans l'univers du "space-opéra" les personnages et les structures narratives du cycle de la Table Ronde.

Cette constatation n'est pas très originale : de l'aveu de l'auteur lui-même, la ressemblance n'est pas fortuite. Mais il est intéressant de noter que ces films ont pulvérisé les records au box-office... ceci expliquerait-il cela ? Les structures narratives venues du Moyen âge sont peut-être encore les plus opérantes dans l'imaginaire de nos contemporains...

Ce texte se propose, modestement, d'explorer un peu ces rapprochements. :, (1)

La guerre des étoiles

Dans une lointaine galaxie, un tyran ("l'Empereur") a pris le pouvoir et supprimé la démocratie. Les démocrates se rebellent à l'appel d'une princesse (Leia Organa) et fondent une Alliance.

Un vieux sage détenteur de la "Force", dernier survivant de l'ordre des chevaliers Jedi (Obi Wan Kenobi), sort de sa retraite et convainc un jeune fermier (Luke Skywalker), de la planète Tatooine, de partir à travers l'espace renverser la dictature.

Les héros quittent la planète, accompagnés de deux robots anthropoïdes (6P.O et D2 R2) et de l'aventurier Yan Solo. Ils rencontrent l'Etoile de Mort ou règne le sinistre Darth Vader (ou Dark Vador, selon les doublages), lieutenant de l'Empereur. Au cours d'un duel au sabre électronique contre ce dernier, Ben meurt, mais sa voix continue à conseiller les héros qui parviennent à faire exploser l'Etoile et sont accueillis en triomphe sur la planète de la Princesse.

L'Empire contre attaque

A la suite d'une contre-attaque, les Rebelles ont dû se réfugier sur une planète de glace. Darth Vader, qui n'est pas mort, parvient à les en déloger : ils doivent partir en deux groupes.

A bord du "Millenium Falcon", vaisseau bricolé par Yan Solo, la princesse, les robots et un être thériomorphe (Chiktabbab) se mettent sous la protection d'un aventurier (Lando Carlissian) qui finalement les trahit et les livre à Darth Vader.

Pendant ce temps, Luke, à l'appel du fantôme de Ben, se rend sur une autre planète pour apprendre les secrets de la Force sous la direction du vieux maître Jedi Yodda (une sorte de gnome).

Son initiation finie, il entend l'appel de ses amis, mais doit affronter Darth Vader qui lui apprend qu'il est son père... Gravement blessé à la main, Luke est sauvé in-extremis, tandis que Yan Solo est remis, "congelé", à des chasseurs de prime.

Le retour du Jedi

L'Empereur ordonne la construction d'une nouvelle Etoile de la Mort, dix fois plus importante que la première. Les deux robots, puis la princesse Leia, Luke enfin se rendent sur la planète Tatooine pour délivrer Yan Solo, congelé dans une stèle de carbone. Ils affrontent divers monstres visqueux (jabb le Hurt) ou carnivores, qu'ils parviennent à neutraliser avec l'aide de Lande Carlissian qui, ainsi,

se rachète. Luke se rend alors auprès de Yoda qui va mourir. La voix de Ben lui révèle que la princesse Leia est en réalité sa sœur...

La flotte rebelle attaque l'Etoile de la Mort. Il faut d'abord détruire un "bouclier magnétique" installé sur un petit satellite : les héros sont aidés dans cette entreprise par de petites créatures sympathiques (les Ewoks) proches des Hobbits du Seigneur de Anneaux. Luke se rend alors lui-même sur l'Etoile. Il livre duel à son père, pour la 2e fois, et parvient à le terrasser sous les yeux de l'empereur. Enfin par un retournement spectaculaire, Darth Vader précipite son maître dans le vide avant de succomber à son tour.

Le Graal et la Force

La structure de ces récits est des plus simples. Elle fonctionne par relances et emboîtements : on sait que **G. Lucas** a prévu trois trilogies, dont l'achèvement complet devrait nous conduire aux environs de l'an 2000... Cependant la trilogie actuelle est construite autour d'un double fil conducteur, une double Quête :

- celle de Luire Skywalker, à la recherche de la Force ;
- celle de l'alliance rebelle, qui cherche à réinstaller la République et donc à détruire l'Empire.

A partir de Retour du Jedi, Luke ayant acquis la Force, les deux Quêtes n'en font qu'une : la Force, de fin, est devenue un moyen. C'est là une différence d'importance avec le Graal, qui, lui, reste une fin en soi. (2)

Les Chevaliers intersidéraux

Le héros de la trilogie, Luke, tiré de sa ferme natale et de son anonymat pour devenir l'Elu, est un composé d'Arthur et de Perceval.

D'Arthur, il a la naissance cachée et l'enfance secrète. Comme Arthur, il a été recueilli par un père nourricier à la disparition d'un père guerrier- Son père nourricier mort (sa ferme a été brûlée par des sauvages, comme dans un western), il reçoit l'éducation d'un père spirituel (Obiwan). Ces trois "pères" lui confèrent l'investiture des trois "fonctions", telles qu'elles ont été définies par **G. Dumézil**.. Comme Arthur, enfin, Luke possède l'arme sacrée, le sabre-laser des chevaliers Jedi (celui de son père mort) qui lui donnera la force et la victoire. Ce sabre est le répondeur d'Excalibur, l'épée des rois telle qu'elle a été redéfinie par **Boorman**, car il faut rappeler que cette fonction n'existait pas dans les textes originaux : or ce sabre devient si important qu'il prend la vedette sur les affiches du troisième film.

D'autre part, Luke ressemble à Perceval, à la fois par son statut initial et par son rôle de principal acteur de la Quête. C'est au départ un jeune homme naïf, ignorant tout du monde extérieur, comme Perceval qui fut élevé par sa mère au fond d'une forêt dans l'ignorance des armes. Son nom, Skywalker (qui parcourt le ciel) - à rapprocher de Perceval (qui traverse la vallée)... - Seules, les dimensions de l'espace à maîtriser ont changé, indiquent qu'il est prédestiné à être un chevalier "errant". Tous deux doivent suivre un parcours initiatique, passant par des épreuves ("mort" provisoire de Luke sur la planète gelée ; et, à l'issue du combat contre Vader, mutilation de sa main). Tous deux enfin s'arrêtent au milieu de leur parcours pour perfectionner leur enseignement spirituel (Perceval chez l'ermite, Luke chez Yoda).

Cependant Luke, ici possède un double féminin, La **princesse Leia**. Leurs noms ont une parenté phonétique qui est déjà un indice. Puis l'on apprend qu'ils sont jumeaux. Tous deux enfin possèdent la Force. Mais Leia n'est pas qu'une inspiratrice, elle agit, elle répare le Millennium Condor, elle tue Jabba le Huit... Les femmes sont plus actives ici que chez **Spielberg**.. Ce personnage se métamorphose d'ailleurs en cours de récit : d'objet (qu'il faut délivrer), elle devient sujet de l'action à mesure qu'elle échappe au désir de Luke. Toutefois le coup de théâtre par lequel on apprend qu'elle est la propre sœur de Luke paraît assez "téléphoné" : il apparaît comme une solution, probablement choisie en cours de route par les scénaristes pour dénouer la rivalité insoluble des deux amis, Luke et Yan. Désormais, celui-ci a le champ libre. Mais, par un effet rétroactif pervers, il se trouve qu'on est passé ainsi à deux doigts de l'inceste... Ainsi retrouve-t-on, par un chemin imprévu, un grand thème du cycle arthurien (cf. la naissance de Mordret, engendré par une propre soeur d'Arthur).

Ben obiwan Kenobi est un ancien chevalier Jedi, qui possède encore, dans sa retraite, la Force et la sagesse. Son apparence et son premier domicile le font ressembler à quelque sorcier du désert, quelque vieux chef indien initiateur: c'était déjà un aspect de Merlin, retiré dans sa grotte ("esplumer").

Après la mort de Ben, c'est Yoda qui se substitue à lui pour la formation de Luke. Ce gnome, nous dit-on, avait jadis formé Ben dont il est, en fait, une sorte de double ou de substitut.

Ces deux personnages sont donc à rapprocher de **Merlin**. Bien qu'ils ne disposent pas du pouvoir prophétique qui caractérisait l'Enchanteur, ils naviguent dans la parapsychologie, bien dans le goût du jour (hypnose, pénétration des esprits, télépathie). Ajoutons-y les arts martiaux, une des marques de l'influence japonaise sur ces films.

Yan Solo : son nom sonne comme "le Solitaire". De fait, ce personnage apparaît d'abord comme une importation américaine dans le mythe : c'est le baroudeur solitaire, le cow-boy venu de loin, intégré presque malgré lui à l'action ; comme lui, il fait la rencontre d'une femme dont il s'éprend, lui imperméable jusque là à l'amour (individualiste au départ, ce personnage évolue jusqu'à la fin de la trilogie il prend conscience de la solidarité communautaire.

Cependant le nom "Yan Solo" est en homophonie évidente avec **Lancelot**. Comme le plus parfait des chevaliers, il doit tomber amoureux de la "reine"... Leia, dans le 2ème volet qui occupe un instant la place de Guenièvre, puisqu'on la croit fiancée à Luc.

Les deux robots véhiculent la plus grande part du comique de la trilogie. Ils jouent le rôle, nécessaire dans tout récit d'aventures, de l'auxiliaire, du compagnon fidèle du héros.

Quant à Chiktabbab, être poilu, introduit dans la série la mode des "peluches" qui va déferler sur tout le cinéma américain contemporain - il remplace les nombreux animaux fidèles qu'on trouve dans bien des récits,

y compris le roman courtois. Sa face féline et sa crinière pourraient même, si l'on veut, évoquer le lion fidèle d'Yvain...

Dark Vather, chevalier Jedi failli, qui a jadis trahi le père de Luke et épousé le côté négatif de la Force, est un personnage luciférien. Ange déchu, il a été conçu surtout pour incarner la soif de pouvoir. C'est le côté diabolique du chevalier initié, dont Ben Kenobi est la face claire. Son nom en fait littéralement la face obscure du Père.

Toutefois, ce personnage est "récupéré" in-extremis, par un happy end, qu'on peut juger assez artificiel, mais qui est inscrit dans la logique d'un personnage "merlinien" : Merlin aussi, né du Mal, s'est ensuite tourné vers Dieu ; il est le symétrique inverse de son père Lucifer.

Aussi, il fallait un autre personnage pour incarner sans nuances le côté négatif de la Force, et c'est l'Empereur quasi-divinité, dont on ne voit jamais la face, comme dans le Magicien d'Oz, qui assume ce rôle. Mais cette dichotomie entre deux aspects du Mal vient de l'univers de l'Heroic Fantasy et particulièrement du Seigneur des Anneaux, où s'opposent Saroumane, l'ange déchu, et Sauron, le Dieu du Mal.

Quoiqu'il n'y ait aucune référence à une quelconque religion, et qu'il n'y ait explicitement aucun dieu dans ce monde, l'univers de Star Wars est donc expressément manichéen ; avec cette nuance, comme chez **Robert de Buron**, que le Mal est quand même soumis ontologiquement au Bien. La correspondance n'est donc pas - heureusement - juxtaliénaire entre le mythe de départ et la trilogie filmée. On n'en finirait pas de recenser d'autres sources d'inspiration. Toutefois, les grandes lignes narratives du cycle de la Table Ronde sont bien présentes dans la saga.

UN ESPACE MANICHEEN

L'espace dans lequel évoluent les personnages se rattache au merveilleux, en ce sens que tout y est possible. Nous sommes ici dans une autre galaxie, dans un autre temps, dans une autre logique, à laquelle le spectateur adhère d'entrée ce qui définit, on le sait, le merveilleux, par opposition au fantastique.

L'univers manichéen défini ci-dessus permet une double transgression des règles de la logique : soit par la magie blanche (Ben), soit par la magie noire (**Darth Vather**), **distinction qui remonte à la démonologie médiévale.(3)**

Ce manichéisme prête évidemment le flanc à des interprétations idéologiques. Le caractère massif de l'Empire et de sa technologie, les armes, les uniformes, évoquent surtout l'Allemagne nazie. C'est trop évident pour qu'il soit utile d'insister.

Mais on peut penser aussi à la guerre froide ou à la division du monde contemporain en deux blocs impériaux. A travers cette saga, l'occident démocratique (Alliance = OTAN ?) peut se reconforter dans sa lutte contre le "totalitarisme".

LE SCIENTISME ET L'IRRATIONNEL

L'univers de Star Wars place sa récupération du mythe sous un double signe contradictoire.

Ainsi, certains thèmes médiévaux sont filtrés et recyclés par la Science : c'est le côté explicitement "Science Fiction".

Yan Solo congelé dans un bloc de carbone "modernise" la prison de verre de Merlin. Montures, armures, casques, quoique à la pointe de la technologie, offrent d'évidentes ressemblances avec l'univers de la chevalerie. Quelques contaminations leur donnent même un côté "samourai", à la suite du succès de Kagemusha peut-être... Il est vrai que l'Heroic Fantasy est syncrétique par essence. Cependant, moins superficiellement, des ressemblances sont à chercher dans un goût certain pour le rituel, les cérémonies (notamment à la fin du premier volet), qui peuvent rapprocher cet univers de la société féodale - telle du moins qu'on l'imagine.

Mais la veine ésotérique est plus importante.

Le nom des initiateurs, leurs méthodes, sont marqués d'un évident orientalisme. Concentration sur soi, équilibre, patience, développement de son corps, doivent au yoga (cf. le nom de Yoda) ou au zen plus qu'à la chevalerie médiévale. La recherche d'un contact avec une Force universelle offre quelques relents de bouddhisme.

Plusieurs mortels sont en contact avec cette Force, à la différence du Graal, qu'il n'était donné qu'à un seul de contempler.

Le Graal était rédempteur de l'Humanité. La quête de la Force, même si elle a des objectifs communautaires, est beaucoup plus personnelle, individualiste. Quant à la conquête du pouvoir de l'Empire, elle est donnée comme une fin en soi : aucune justification, aucun "message". La finalité initiale de l'Alliance elle-même, sauver un monde en perdition, s'estompe au fil des épisodes.

Le mysticisme de Star Wars n'est donc qu'une apparence. Aucune transcendance spirituelle n'anime la saga. En cela, on s'éloigne définitivement du Graal. Les traces religieuses elles-mêmes sont rares : il faut chercher à la loupe pour déceler quelques reliquats de christianisme, quoique le comportement de certains personnages ou le contenu de certains épisodes en soient sans doute imprégnés de façon diffuse. Ainsi du repentir de **Darth Vather** ou de celui de **Lando Carlissian**. Ou encore de l'évocation de cette sorte de Paradis, lieu de la Force où se rejoignent les chevaliers après la mort et d'où ils peuvent parler aux vivants. Mais ce dernier motif est plus celtique ou germanique que proprement chrétien.

L'univers de cette saga est en fait fortement matérialiste, comme toute l'Heroic Fantasy. Il n'en est pas moins marqué par une forte inquiétude en face de la mort, caractéristique de la société occidentale contemporaine.

Les films de G. Lucas constituent une pâture de choix pour les psychanalystes de tout poil. On n'a pas manqué, et on ne manquera pas d'éclairer la saga sous cet angle. Il est vrai que le conflit oedipien (Luke/Vather) et l'inceste (Luke/Leia) sont tout le moteur de l'action qui avance par coups de théâtre dont le plus frappant a déjà été signalé (les incertitudes amoureuses de Leia). Les mutations psychologiques des personnages, se font par brusques renversements, sans motivation ni explication : c'est en cela sans doute qu'il s'agit d'un cinéma profondément "enfantin".

R.H. & C.S.

- 1 Ce texte résulte d'un séminaire de maîtrise (Université de Montpellier, 1983-1984).. **F. de la Bretèque** qui le dirigeait, en a assuré la synthèse. Outre les films, il s'appuie sur les trois "novélisations" parues respectivement aux éditions Presse-Pocket, en livre de Poche et aux Presses de la Cité.
- 2 "La Force entoure chacun de nous. Certains hommes croient qu'elle dirige notre action, et non l'inverse. La connaissance de la Force et la façon de la manipuler était ce qui donnait aux Jedis leur pouvoir particulier". (La guerre

des étoiles). Cette croyance dans une Force diffuse à travers la création est un des grands thèmes de l'Héroïc Fantasy.

3 Norman Cohn : Démolatrie et Sorcellerie au Moyen Age.

Moyen Age ou Heroic Fantasy ?

Philippe BORDES

« - Qu'y a-t-il de mieux dans la vie ?
- L'immense steppe, un rapide coursier, des
faucons à ton poing et le vent dans tes
cheveux.
Faux ! Conan, qu'y a-t-il de mieux dans la vie ?
-
Ecraser ses ennemis, les voir mourir devant soi,
et entendre les lamentations de leurs femmes !
Acclamations ». (1)

« Mais je voudrais vous parler à présent d'un
Moyen Age (. ..) qui fonctionne comme une
mythologie (..) qui simplement se situe "bien
loin dans le temps" et assez obscur pour qu'on
y projette librement ses fantasmes présents, en
leur donnant consistance de l'épaisseur d'un
passé ». (2)

LE MONDE

Dire que le monde de l'Heroic Fantasy (HF) s'inspire largement de celui du Moyen Age (le long Moyen Age, du 4e au 16e siècle environ) ne devrait étonner personne. Cette période médiévale, et en particulier le Moyen Age central (10e au 14e siècle), fut dans la réalité une époque de contradictions. Prolongement de l'Antiquité et ouverture sur notre monde moderne, semblables en bien des points. Mélange surprenant d'un haut degré de civilisation (arts, idéal courtois, code chevaleresque) et de brutalité extrême (loi du talion, persistance de la mentalité guerrière, fanatisme des croisades). Une époque qui consacre le sculpteur, le poète, à l'égal du combattant, où se mêlèrent les noms de Giotto di Bondone, Hardradi le Viking, Dante et Gengis Khan.

De tout cela l'HF semble n'avoir retenu que le côté brutal, le côté obscur, oubliant (méprisant ?) les apports bénéfiques. Son univers ne repose plus en effet que sur un seul système de valeur, un rapport de force du type Guerrier contre Guerrier, intervenant à tous les niveaux, entre les hommes, entre l'homme et la femme, et jusque dans les relations entre les hommes et les dieux. "Car à personne, personne en ce monde tu ne dois te fier. Ni aux hommes, ni aux femmes, ni aux bêtes... A ceci (l'épée) tu dois te fier". (1) Les Lois de l'Acier régiront chaque acte, chaque attitude, détermineront le rôle, la place de chacun de ces êtres et leur code moral : "Il commença à prendre conscience de son sens des valeurs au combat!" (1).

Un monde PHYSIQUE, où l'individu se mettra en valeur par son potentiel destructeur et non ses facultés créatrices et intellectuelles, où l'homme survivra grâce à sa vitalité, à ses instincts ancestraux, animaux. Un monde impitoyable, à la mesure de la formidable énergie de ceux qui le peuplent, de la sauvagerie de leurs impulsions. "Je vis, je brûle de l'ardeur de vivre, j'aime, je tue et je suis satisfait !" rugit Conan le Cimmérien par l'intermédiaire de son chroniqueur **Robert Erwin Howard**. (4)

Tel est le cadre de l'Heroic Fantasy : Un univers que suffirait à définir en fin de compte cette seule phrase de Kull, le Roi Barbare : "Par cette hache, je règne !" (5)

LA FEMME

"Je suis Bêlit, reine de la Côte Noire... Je suis reine par le feu, l'acier et le massacre... sois mon roi !" (4). Notre héroïne est une guerrière. Point d'exception : pour se distinguer la femme devra être en mesure de rivaliser sur le plan physique avec ses adversaires mâles. Elle les égalera, les surpassera même. Parfois grâce à un certain pouvoir (magie), mais le plus souvent carrément, par les armes. L'héroïne se révélera par et à travers le combat (Valéria de Conan le Barbare ; Sorcière de L'archer et la sorcière ; Princesse de Dar l'Invincible ; Bradamante et Marfisa du Choix des seigneurs ; Zula de Conan le Destructeur ; peut être bientôt Red Sonja...). Ainsi se dessine un personnage hybride par rapport à la tradition romanesque médiévale, en quelque sorte mi-homme mi-femme, alternant avec le héros les situations de dominant/dominé, androgyne dans ses attitudes mais aussi

quelquefois dans son apparence (Valérian/Valériane : Le dragon du lac de feu ; Marfisa et Bradamante entièrement masquées par leur armure). Une conception somme toute moderne... en fait très moderne si l'on évoque Ripley (Alien) dans sa combinaison neutre ou son scaphandre-armure blanc, arpentant les coursives du Nostromo, un lance flamme entre les mains, et ses relations avec son supérieur hiérarchique, Dallas (6). Aboutissement de tout ceci : une femme, Zula est nommée Capitaine de la Garde dans Conan le Destructeur ! Mieux, Hundra (Hundra), Taarna (Métal Hurlant) reçoivent le rôle principal de leur film. Pas de doute, l'HF porte haut le flambeau de la "libération" féminine, du droit à l'égalité.

"Les hommes semblent avoir un faible pour les guerrières..." fait donc remarquer ingénument la princesse Jehnna (7). Les hommes je ne saurais dire, mais l'HF incontestablement. Et cela est si vrai que tout personnage féminin qui ne sera pas décrit comme une véritable combattante et à qui l'on voudra pourtant donner une certaine importance, sera automatiquement présenté à un moment ou à un autre comme capable de riposter physiquement à une agression physique (les princesses de L'épée sauvage et du Choix des seigneurs, et Angélica).

La dame fragile ? Une esclave, quel que soit son rang, un personnage ballotté par les événements, subissant le bon vouloir de ceux qui l'entourent. Parfois un simple ornement (la princesse de Conan le Barbare, qui entretient beaucoup de ressemblance, finalement, avec le personnage de la demoiselle en détresse (Ivanhoë, Robin des Bois...) dans la tradition médiévale hollywoodienne. A ceci près que, privé de la considération artificielle dont l'avait doté le genre précédent (et avant lui les littératures courtoises puis romantiques), ce personnage n'assume dans l'HF qu'un rôle secondaire. Il y a donc une différence de conception du rôle, du personnage même de la femme, une différence de mentalité. L' HF, comme pour ses dieux, refait de la femme un être véritablement physique, non plus un idéal, mais l'objet d'un désir charnel autant (plus...) que spirituel, tout autant d'ailleurs que l'homme l'est pour celle-ci (Conan en particulier) (8). Par voie de conséquence, les relations amoureuses qui vont unir ces êtres tiendront davantage du combat par leur caractère impulsif, bref et passionné, que de l'idylle éthérée (Conan le Barbare, L'Épée sauvage...). Cela marque encore une rupture avec l'ambiance courtoise, pour retrouver celle, plus matérialiste, des Contes des Mille et une Nuits ou de certains péplums (9).

LE CHEVALIER

« Les louanges de Dieu sont dans leurs bouches, les épées à double tranchant dans leurs mains ». De cet être ambigu l'Heroic Fantasy n'aura conservé à nouveau que l'épée à double tranchant. On ne trouve plus le chevalier qui se réclamait d'un Dieu ou d'une Terre, le Roi, combattant l'Infidèle, le Chaos, pour préserver la paix du Christ et de ses sujets. Ces motivations sont remplacées par d'autres, beaucoup plus simples, plus matérielles, plus égoïstes peut-être. Nos héros ? "Des pillards, des brigands et assassins" (Press book de Conan le Barbare), des mercenaires (L'épée sauvage ; Conan) se battant pour l'argent, pour le lit d'une femme qu'ils abandonneront aussitôt après. On ne trouve même plus cet amour profond, sans parler d'idéal courtois, qui minimisait les fautes d'un Lancelot ou d'un "Seigneur de la guerre", peut être simplement parce qu'il n'y a pas dans l'HF de faute à compenser, mais des hommes, des femmes qui ne doivent de compte qu'à eux-mêmes. Ils sont donc des êtres sans faux-fuyants, sans faux-semblants. Le Cid grâciant ses adversaires vaincus cède le pas à Conan le Barbare, le Destructeur, qui savoure l'agonie de son ennemi empalé et s'acharne sur les autres, emporté par sa fureur, jusqu'à ce qu'ils s'écroulent définitivement, les frappant encore lorsqu'ils sont à terre. Prince "Vaillant" trouve face à lui Hawk "the Slayer" : Hawk le Tueur, l'Assassin, étrange qualificatif pour un héros...

La différence ne s'arrête pas là. Par rapport au héros moyenâgeux qui est le plus souvent (toujours ?) un noble, un puissant de naissance, nos héros sont des gens du peuple, mais surtout apparaissent comme des arrivistes, des "self-made-men" : "Conan deviendra roi de ses propres mains !" (1). Attitude typiquement américaine pour un produit presque exclusivement Made in USA.

Toutes ces modifications vont bien sûr entraîner quelques changements au niveau de l'action. Plutôt que des "mouvements de foule, des sièges de châteaux, des tournois..." nous trouverons des actions limitées à trois ou quatre personnes, des actions de commando (camouflage de Conan le Barbare), des coups de mains, des "casses" dont les bénéficiaires ne seront pas vraiment les pauvres gens mais plutôt les aubergistes. Car le héros n'est plus le porte-parole d'un groupe, "le prince redresseur de tort au service des peuples menacés par la barbarie" ni "le maquisard... assurant par sa lutte clandestine la continuité du pouvoir légitime..." (10). "Menace de la barbarie", "pouvoir légitime",

ces mots n'ont plus de raison d'être. Si par hasard il y a "histoire de révolte" il n'y a plus de fidélité. Les héritiers légitimes refusent le trône (L'épée sauvage Dar l'Invincible), les tyrannies sont renversées pour de l'argent, pour les attraits d'une femme, par vengeance, et les tyrans chassés par des usurpateurs (Osric l'Usurpateur : Conan le Barbare). Le héros ne représente rien, il n'y a aucune solution de remplacement après lui, aucun "Roi", juste une autre tyrannie (cf. en particulier Le dragon du lac de feu, où la tyrannie du dragon laisse la place à celle politico-religieuse du roi).

Apparemment donc, au-delà d'une rupture avec le Moyen Age et ses archétypes, l'HF apparaît comme un renversement du code des valeurs tel que nous le connaissions et le définissions. Un phénomène que nous retrouvons dans un grand nombre de productions actuelles : Rambo ("Maintenant il se bat pour sa propre vie !") ; Mad Max ("... mais toi tu restes dehors, avec les bêtes ! ") ou encore New York 1997 (Snake Plissken détruisant la bande audio qui aurait permis de sauver le monde de la ruine). Un terme revient sans cesse pour qualifier de tels individus : BARBARE. Conan, Talon (L'épée sauvage), des barbares, certes, mais pas n'importe quels barbares. Mais... "ceci est une autre histoire..." (1).

L'ADOUBEMENT

Car notre intérêt va se porter pour le moment sur la manière dont ces héros vont être consacrés, sur leur arrivée au "pouvoir". Conan le Barbare, l'Épée sauvage, Dar l'Invincible, Hawk the Stayer, l'Archer et la Sorcière, sont les récits d'un parcours initiatique qui conduira l'individu, enfant ou jeune-homme, à la condition d'adulte à part entière. Un cheminement que l'on pourrait aisément assimiler à l'apprentissage du chevalier, du moins au niveau des exploits guerriers, base des deux systèmes, car il n'y a pas dans l'HF l'équivalent de l'enseignement du "savoir-vivre féodal". Quant à la cérémonie de consécration, de passage, l'adoubement pour le chevalier, là encore les Temps Modernes ont frappé. Certes dans les deux cas le passage est assuré par le Père/Suzerain. Mais...

Toutes les productions pré-citées (avec quelques réserves en ce qui concerne L'archer et la sorcière), décrivent l'assouvissement d'une vengeance personnelle. Le fils venge la mort de son père (de sang ou adoptif). Coutume ancestrale, devoir filial, - respect du patriarche ? En fait, une fois le père vengé le fils est totalement libre, il peut à présent s'épanouir, devenir "lui-même". Il n'existe plus à travers cette chaîne qui le liait à son père, mais par ses propres pulsions, ses propres désirs. Tous les héros des réalisations précédentes sont en fin de compte des êtres négatifs. Ils ne deviendront positifs qu'après la vengeance, c'est-à-dire la disparition totale et définitive du père. Ceci est particulièrement apparent dans Conan le Barbare. Conan dans un premier temps brise l'épée de son père grâce à sa propre épée, puis, dans un second temps, tranche la tête de Thulsa Doom, son père spirituel, à l'aide précisément des débris de l'épée de son véritable père, pour enfin se débarrasser d'abord de la tête puis de l'épée dans un geste significatif. Le règne du fils commence. Un cérémonial détourné par la pensée moderne (voir également Le retour de Jedi).

Deux remarques à ce propos. La première c'est que ce n'est pas un Roi, un prêtre ou un suzerain quelconque qui mettra fin à cette initiation, mais l'individu lui-même par son dernier coup d'épée (self-made-men). Enfin et surtout, l'on peut essayer d'assimiler le cheminement initiatique de "l'apprentissage-adoubement" à celui constitué par le couple "épreuves-vengeance". Mais les finalités en sont par contre totalement différentes, pour ne pas dire carrément opposées. Le chevalier, lors de cette cérémonie, prête un serment d'allégeance, donc reconnaît l'autorité sur laquelle est fondée sa société. Il entre dans un système aux liens nombreux et sacrés ("droits et devoirs"), et en reçoit les attributs (heaume, écu, armes = moyens d'identification). Le chevalier/ individu se fond dans un groupe.

Le héros d'HF au contraire s'est totalement libéré ! Liberté : le mot clef de ces récits d'H.F. Celle-ci passe par le refus de toute autorité y compris celle des dieux, de tout lien (pas d'amour de longue durée mais des aventures). Conan n'hésite pas à quitter Valéria pour partir à la recherche de Thulsa Doom (1). Le même Conan abandonnera ses compagnons à la fin de Conan le Destructeur, préférant comme Talon (L'Épée sauvage) l'Aventure aux bras de sa princesse. L'individu devient prépondérant par rapport au groupe.

DIVERSITE (DEVIATION ?) DE L'HEROIC FANTASY

Nous devons en effet reconnaître que le chevalier, fidèle à son roi, à sa dame, est lui aussi présent dans l'HF : Le choix des seigneurs, Excalibur. Guenièvre (dans Excalibur) est loin d'être une guerrière, elle n'en est pas moins héroïne. Quant à Galen (Le dragon du lac de feu) ou à l'archer de

L'archer et la sorcière ce ne sont pas précisément ce que l'on peut appeler des barbares musclés et impitoyables- Peut-on pour autant considérer comme faux ce qui vient d'être écrit ? Faux, non, mais schématique, trop schématique pour un genre qui plus que tout autre est le domaine de l'imagination. Et s'il est vrai que le Barbare, musclé, impitoyable, peut apparaître comme LE personnage d'HF, son héros "fétiche", limiter l'HF à ce seul barbare serait un peu simpliste.

Ainsi, alors que ce qui a été dit jusque là s'applique à des films tels que les Conan ou L'épée sauvage (disons provisoirement l'HF barbare), Dar l'Invincible marque déjà une transition vers un autre type d'HF représenté par exemple par Le seigneur des anneaux. Une Hernie Fantasy dans laquelle le groupe retrouve sa prépondérance sur l'individu, le combat de celui-ci ayant pour véritable enjeu la sauvegarde du monde, de la société "civilisée" menacée par les Ténèbres du Chaos, bref la lutte éternelle entre les forces du Bien et les hordes du Mal (L'Archer et la sorcière, Tygra, Krull...). L'histoire des hommes plutôt que les aventures d'un homme (Excalibur).

Ce changement d'optique va s'accompagner, pour le personnage principal, d'un retour à des valeurs plus proches des qualités inhérentes au héros moyenâgeux vu par le cinéma hollywoodien (magnanimité, désintéressement dans le cas de l'Archer, de Galen...) (11).

Même remarque, plus nuancée toutefois, pour son entourage : le précepteur retrouve son importance (Le dragon du lac de feu, L'Archer et la sorcière, Krull...)(12), parfois on ramène l'héroïne à un caractère passif (Krull). L'édification de l'individu en tant que héros sera alors autant, sinon davantage, le fait de ses qualités morales que de ses exploits physiques. Il en est ainsi d'Arthur (Excalibur), de Galen ou des Hobbits (Le seigneur des anneaux). A propos de ceux-là, nous pourrions parler de courage, une notion qui semble quelque peu dépassée dans le cas de Conan, Dans L'Archer et la sorcière la notion de vengeance personnelle est totalement bannie pour ne laisser subsister que la mission de libération du monde. L'accent est mis sur le côté justicier du personnage. Nous avons donc là une catégorie de héros plus conventionnels, pleins de fougue, altruistes, généreux, parfois maladroits. Ils se trouvent être aussi, étrangement, des nobles (princes ou rois : L'Archer et la sorcière, Krull..). Des héros au travers desquels nous retrouvons toute une tradition médiévale hollywoodienne apparemment difficile à oublier (sur ce plan, Krull n'a rien à envier à Robin des Bois, ni L'Archer et la sorcière à Prince Vaillant, ou inversement...)

Ce courant représente en quelque sorte une contre-révolution par rapport à l'HF barbare : le rétablissement de la domination de l'intellect sur le muscle, la revalorisation d'une certaine éthique morale. Le héros n'est plus fondamentalement un guerrier, mais plutôt un homme contraint de se battre. Ceci apparaît déjà chez Dar, présenté au départ comme un paysan tranquille et honnête qui n'a rien à voir avec Conan qui ne trouve de plaisir que "dans la folie ardente des batailles"... La magie va parfois contribuer à ce changement d'ambiance de façon assez insidieuse puisque l'arme magique, dans un environnement incontestablement fait pour des êtres hors du commun, permettra à des individus somme toute moyens - physiquement parlant - de s'imposer à des adversaires (hommes ou animaux) qui leur sont supérieurs dans le combat (lutte entre Galen et le Capitaine de la garde dans Le dragon du lac de feu, duel Arthur-Lancelot dans Excalibur) et de pouvoir devenir des héros, eux aussi. Le fait que l'arme magique nécessite bien souvent de la part de son détenteur la Pureté de l'âme et de l'esprit ne fait qu'accroître cette démarche. C'est un détournement ! "Dieu a fait les hommes..." la magie les a rendu égaux (13).

Une certaine stagnation pourrait donc apparaître à ce niveau vis à vis de la cinématographie hollywoodienne des années 50. Toutefois, s'il est vrai que parmi ces personnages certains sont véritablement des fantômes du passé (le prince de Krull, L'Archer), il est tout aussi indubitable que d'autres par contre ont considérablement progressé. Leurs qualités sont tempérées, contre-balançées par ce que le cinéma "médiéval" considérait il y a peu de temps encore comme des défauts inavouables : "violence, passions, incapacités, stupidité..." (18). Ainsi Lancelot, impitoyable, s'apprête à achever son ancien compagnon, Gauvain, parce que celui-ci met son amour en danger ; Arthur, aveuglé par sa folie guerrière, n'hésite pas à faire appel au pouvoir sacré de son épée dans le seul but d'emporter la victoire sur... un adversaire "qui ne vous a rien fait" (Excalibur) ; les chevaliers du Choix des seigneurs se massacrent en se frappant dans le dos ou s'affrontent en nombre inégal - sans aller jusqu'à Lancelot fou-furieux des Monthy Pyton dans Sacré Graal. Ces individus sont déjà beaucoup plus ambigus. "Lancelot est un héros sans tempête intérieure. Lorsqu'il fait face à une émotion, il ne peut qu'échouer" (14). Cet échec se traduit par le rejet puéril de tout ce qui se rattache à sa faute, la lui remémore. Les croisades (16) mais surtout par Le seigneur de la guerre (un chevalier tourmenté

par son désir et son **droit de cuissage**) et La rose et la flèche avaient amorcé ce type d'approche du héros.

Car nous devons voir dans cette évolution une répercussion logique des courants qui ont traversé le cinéma des années 60-70 : la négation de certaines valeurs traditionnelles - ici, dans les limites de la chevalerie, la volonté de ne pas se borner à la grandeur des mythes mais d'envisager également leur décadence, la recherche du réalisme bien souvent synonyme d'accroissement de la violence, enfin et surtout le désir "d'humaniser" le héros. Faiblesses et tourments de la nature humaine... Finalement, l'HF, par sa modernité, a rapproché la conception américaine du chevalier de la vision que donnait de lui le roman médiéval européen (La Mort le Roi Artu par exemple), allant même souvent plus loin pour plonger peut-être dans ce qui fut sa réalité (16).

Cette humanisation du héros ne concerne pas que le chevalier, elle va se retrouver dans tous les styles d'HF et dans tout le cinéma d'aventure d'ailleurs, principalement sous la forme d'une vulnérabilité physique, parfois morale. Conan passé à tabac, Dar... l'Invincible pleurant parce que son père le repousse, mais aussi Rambo qui "craque" nerveusement, Mad Max, Snake Plissken ou même Indiana Jones, sont comme Arthur des héros des années 80, redevables pour certains côtés de leur personnage à la longue génération de ce que l'on nomma des anti-héros. Ces êtres ne sont plus monolithiques, au contraire, par exemple, de Talon (L'épée sauvage) qui est, à ce point de vue, le plus pur exemple du héros des années 50 (dans le film médiéval, de cape et d'épée ou péplum). Un héros bondissant, invincible, dont la défaite ne sert qu'à mettre en valeur davantage la force et non à lui conférer une dimension plus humaine. Talon crucifié arrachera de lui-même ses clous puis s'en ira aussitôt massacrer ses ennemis. Conan ne devra sa délivrance qu'à ses amis, sa survie à l'intervention des dieux (Conan le Barbare). Ceci illustre une évolution de la notion de héros en général. La valeur d'Arthur, de Lancelot, vient du fait que ces hommes sont capables de transcender leur nature, surmontant leurs erreurs, leurs faiblesses. Nous admirerons Conan, au-delà de sa force physique, pour sa volonté farouche de survivre, de vaincre. (17)

Nous ne pouvons donc isoler un type unique d'évolution qui serait spécifique d'un type de personnage (comme aurait pu l'être par exemple celle qui a induit le passage du héros/chevalier au héros/barbare), mais nous observons plutôt différents éléments d'évolution (négation, humanisation...) qui ont plus ou moins touché différents types de personnages, engendrant des figures nouvelles ou modifiées (femme, barbare, chevalier...) par rapport au cinéma moyenâgeux. Première conséquence : une très grande variété de définition et d'interprétation, de chaque rôle. Par exemple, le barbare : du Conan de **John Milius** à Dar l'Invincible en passant par L'Épée sauvage/Conan le Destructeur, on rencontre trois conceptions relativement différentes du même personnage. D'où, la difficulté d'une analyse thématique de ce genre.

LES COURANTS DE L'HF

Assurément l'HF regroupe des genres différents, très différents. Pour des raisons de commodité, une distinction a été faite jusqu'ici entre ce que j'ai appelé HF "Barbare" et le reste. Le reste ?

Pratiquement tout permet de séparer Conan le Destructeur d'Excalibur par exemple. L'un prône le physique, l'action ("Assez parlé !"...) (7), l'individualisme, etc... l'autre relève d'une certaine sagesse : "La volonté de vaincre contient plus d'élévation que la victoire elle-même". (18), et par ses structures ouvre la voie au Fantastique Médiéval. Est-ce suffisant pour considérer qu'il existe un courant "barbare" et un courant "médiéval" caractérisés et définis par ces extrêmes ? Oui, en ce sens que, dans le premier, nous pouvons effectivement ranger - à des titres divers - l'Épée sauvage, Conan le Barbare ; dans le second : Le choix des seigneurs et probablement Merlin and the sword, Sword of the valiant.

Mais tout ceci doit être pris avec une extrême prudence, car sorti de ces quelques titres, les courants se mélangent, les dominantes s'estompent, les intentions deviennent plus floues. Il suffit pour s'en convaincre de reprendre les exemples utilisés pour les divers chapitres de ce texte. Dar, nous l'avons vu, se présente déjà comme un intermédiaire. Que dite de L'Archer et la sorcière ? Dans ce film d'ambiance plutôt "barbare", est mis en scène ni héros médiéval à l'"ancienne mode" (personnalité - motivations), associé à un second rôle barbare typique (voleur, joueur...) ? Un barbare qui, remarquons-le, s'il est assez bon pour aider le héros, ne l'est plus suffisamment pour avoir le "droit" de manier l'arc magique... Est-ce là une manière détournée de mettre en avant la valeur, morale de l'individu, ce retournement déjà évoqué du concept barbare ? Une hésitation entre deux

choix possibles ? Un compromis ? Ou plus simplement une autre façon d'appréhender un univers qui n'a pas de règles précises ? Un univers barbare qui ne serait pas celui de Conan, et où les héros ne seraient pas forcément grands ni musclés (Le seigneur des anneaux, Le dragon du lac de feu, Tygra...) (19).

Continuons. Les personnages féminins du Choix des seigneurs, hormis Angélica, ne sont pas vraiment caractéristiques d'un courant médiéval. Ce film, d'autre part, malgré sa fin empreinte de sagesse et de pacifisme, insiste sur la valeur guerrière de l'individu ; aspect que nous retrouvons dans Excalibur, au travers de Lancelot. Dans le même ordre d'idée, l'HF "barbare", au-delà des apparences, n'est pas toujours aussi dépourvue de structures "médiévales" hollywoodiennes que je l'ai laissé supposer. Les héros, présentés comme des gens du peuple, sont la plupart du temps des nobles (princes déchus : L'épée sauvage, Dar l'Invincible). Nous devons également reconnaître que la révolte de L'épée sauvage, sous ses motivations premières (vengeance/désir), est en fin de compte un acte tout à fait légitime puisqu'il restitue le pouvoir aux chefs "légaux" (un aspect plus accentué encore dans Dar l'Invincible, qui est un barbare/paladin). Le personnage même du barbare est à prendre avec certaines réserves (voir chapitre La barbarie selon Conan)... (20).

L'HF est un monde fantasmagorique, un univers aux inspirations aussi nombreuses que diverses (Mythologies, Légendes, Histoire, Contes de Fée, etc...) D'où sa diversité, ses fluctuations, ses ambiguïtés, ses ambivalences. Que faut-il admirer ? Faut-il préférer la valeur morale de l'individu à l'aura mystique du guerrier ? Les deux choix sont-ils inconciliables ? L'HF balance entre ces deux extrêmes, peut-être comme le Moyen Age balançait entre la brutalité (chevalerie profane) et de plus nobles aspirations (chevalerie céleste) en ne donnant pas de réponse, ou plutôt des réponses : l'individu décide. Donc, potentiellement, il y aura autant de combinaisons, autant d'univers possibles qu'il y a d'individus. (21)

De fait, les différents courants qui sillonnent l'HF, des courants pourtant bien réels (individualiste "barbare", altruiste, médiéval, "historico-mythologique", etc) ne pourront être définis, voire opposés, que dans leurs grandes lignes.

On pourra qualifier Conan le Barbare de "Mongol/ byzantin ou nordique-oriental", Excalibur d'"occidental-germanique" (22) ou "germano-celtique" (14). La séparation de l'HF en un genre "barbare" et un genre "médiéval" se fait certainement davantage par l'esthétique que par la thématique. Là aussi les échanges, les interpénétrations, sont nombreux (certains costumes et décors de L'épée sauvage en particulier) ; des intermédiaires existent (Le dragon de feu). Comment pourrait-il en être autrement vu le genre auquel nous nous intéressons ? Mais en règle générale les dominantes restent assez fortes pour nous permettre d'identifier telle ou telle conception : "Barbare" : Conan le Barbare, L'Épée sauvage, Dar l'Invincible, Conan le Destructeur... ; "Médiéval" : Hawk the Slayer, Excalibur, Le choix des seigneurs... Costumes, armes, architectures, arts, coutumes, civilisation : l'environnement médiéval (23) repose sur une assise connue, presque conventionnelle, un cadre dans lequel seront introduites différentes variations. Excalibur en est l'exemple parfait. Le film de **John Boorman** représente à ce titre la frontière presque idéale entre l'HF et le Moyen Age, les Moyens Ages devrais je dire. Il mêle l'imagerie moyenâgeuse traditionnelle, ou du moins hollywoodienne (banquets, tournoi, personnages féminins, exploits d'Arthur s'élançant sur son adversaire du haut des murailles du château assiégé...) au Moyen Age "moderne" (réalisme du tournoi dans la forêt, des armures souillées, violence des combats de groupe, par opposition aux duels plus "acrobatiques", évolution de certains caractères...), et introduit en outre l'imaginaire de l'HF (24), et donc son merveilleux (Camelot aux remparts d'Or et d'Argent, armure immaculée de Lancelot, luminosité verte d'Excalibur ...). Un monde à la fois réaliste et féérique, mais encadré par des données pré-établies qui sont responsables de la tonalité médiévale du film. L'univers "barbare" ignore ces règles et se présente sous un aspect plus cosmopolite : c'est un vaste brassage de cultures, de races, un monde carrefour d'où émergera en particulier un goût très prononcé pour les civilisations orientales au sens large du terme : Moyen Age, Extrême Orient, toujours synonyme d'exotisme apparemment.

Ceci n'est qu'un aperçu. Entrer dans les détails serait trop long. Car, même si l'un des univers peut paraître plus limité que l'autre, nous devons voir dans chacun le réceptacle privilégié des influences les plus diverses, à tel point que nous assisterons parfois à des modulations assez surprenantes : mélange de barbarie et de technologie futuriste (Les sorciers de la guerre, Taarna/Métal Hurlant...) ou du Moyen Age et de Science-Fiction (Krull). Mais on trouve aussi des conceptions totalement différentes (DarkCrystal).

Avant de clore ce chapitre, je voudrais profiter de ce développement esthétique pour m'attarder, l'espace de quelques lignes, sur un aspect précis de l'influence orientale : l'intrusion des arts martiaux

dans ce genre de cinéma. La façon de combattre de Conan surtout mais aussi de Dar, de certains personnages du Choix des seigneurs (prince Maure) est très différente de celle des chevaliers d'Excalibur et des films médiévaux en général, ou du barbare-de l'Épée sauvage par le choix des attitudes, des positions de garde, des instants de défi (de recueillement), par les danses de l'acier, elle renvoie au rituel directement issu des traditions guerrières chinoises et surtout japonaises (Kendo). Outre sa beauté formelle, cette conception, confrontée au contexte médiéval ou barbare, singularise le personnage, sous-entendant une manière d'être portée par cette manière de combattre, héritage de l'image philosophico-guerrière du Samouraï. Voilà un élément fondamental dans l'édification de la mystique du guerrier : l'avènement du "Swordfighter". (25)

A PROPOS DE QUELQUES MYTHES : L'ARME

« Alors l'épée et la hache rythmaient de leurs chants funestes mais étincelant le cours du Destin ».

Dans l'environnement de l'HF l'arme représente la seule véritable source de puissance, plus que l'or, peut-être plus que la force physique elle-même. Conan le Barbare exalte cette notion (26). Rien d'étonnant alors à ce que l'on accorde tant d'importance à des armes exceptionnelles, des armes qui vont accompagner l'homme tout au long de ses épreuves, se fondre avec son personnage pour faire partie intégrante de son histoire, de sa destinée. C'est un des poncifs de l'HF, dit-on.

C'est vrai. Mais c'est aussi un héritage direct du Moyen Âge, de sa réalité, de ses Chansons de geste et de récits bien plus anciens encore. Déjà, à propos de cette littérature il avait été écrit : « ... la vitalité du mythe relatif ad-miraculeux forgerment de l'acier reste assez active pour arriver jusqu'aux "romances" carolingiens du XVI^e siècle ». (27) Du XVI^e siècle seulement ?

Il est toujours difficile de déterminer dans quelle mesure la réalité a pu interférer avec l'imaginaire, quels éléments ont donné naissance aux légendes. Probablement, à la base de ce mythe, doit-on voir l'intérêt que le combattant médiéval portait à son équipement. Ce dernier constituait une question de vie ou de mort, bien sûr, mais pas uniquement cela, il était aussi un témoin de la situation socioéconomique de son possesseur "l'épée... dont le pommeau précieusement ouvragé était un infaillible signe extérieur de richesse" (28), comme le furent la cotte de mailles, puis l'armure : vanité humaine, égale en tout temps.

Réalité transformée, embellie par l'imagination des poètes-guerriers, des troubadours et trouvères et enfin des scénaristes ? L'arme devient alors plus qu'un simple amalgame de bois et de métal, aussi précieux soit-il. Une aura mystique l'entoure et sa nature "extraordinaire" va se répercuter sur celui qui la détient, contribuer à conférer à cet être le statut de Héros, concourir à l'édification de son mythe. L'épée devient un sceptre, symbole de la valeur exceptionnelle de l'individu et non plus seulement de sa richesse ; plus encore, une formidable symbiose. L'homme anime l'acier et celui-ci en retour lui communique sa puissance, le pouvoir de son tranchant.

Il en va ainsi, des récits mythologiques Celtiques (Cadwalbolg ou Caletfwlch, ancêtre d'Excalibur), Nordiques (Mjöllnir, le marteau de Thor) ou Germaniques (Gram, l'épée de Siegfried dans la légende de Nibelungen), des Sagas Nordiques et des Chansons de Geste (Durendal, Hauteclère de la Chanson de Roland). Dans la lignée d'armes si prestigieuses, on peut citer les glaives de Conan, de Dar, l'épée de Hawk, l'arc de l'Archer, la lance de Galen (Le dragon du lac de feu), le talisman étoilé de Krull, etc... et bien sûr Excalibur. Une ligne directe conduit des poètes Celtiques à **John Boorman...**

La vitalité de ce mythe se retrouve dans les variantes qu'il nous propose.

Le glaive de Conan n'est pas à proprement parler doté de vertus surnaturelles, pas plus que celui de Talon, ou de Dar. C'est seulement "une arme si merveilleusement forgée". Néanmoins une arme hors du commun parce que "si merveilleusement forgée", à l'instar de Gram, l'épée capable de fendre la pierre. De telles armes contribuent à faire de leurs détenteurs des êtres exceptionnels, des héros entre les héros, mais en leur conservant toute leur dimension humaine. En ce sens, ils ne sont "ni des dieux, ni des géants... mais de simples hommes" (1).

A l'opposé, Excalibur, dont la démarche est assez bien analysée par une citation extraite d'une étude sur... la Chanson de Geste : nous pourrions dire en effet qu'Excalibur se distingue de Conan "... par sa conception du héros comme un être en partie irréel, soit en faisant de lui un personnage

surhumain, soit en se bornant à donner à son bras et à son épée des vertus surnaturelles dans la bataille" (29). N'est-ce pas cela que l'on trouve lorsque Mordred tranche d'un seul coup d'épée la jambe de son adversaire, et qu'il est seul - hormis Excalibur - à réaliser une telle prouesse ? Quant à Arthur : « Je ne suis pas né pour vivre une vie d'homme mais pour être le tissu de la mémoire du Futur » (30)... Arthur échappe en partie (au monde) des mortels..." (18)

Le film de **John Boorman** introduit une autre fonction de l'arme magique. Celle-ci désignera fréquemment, au-delà du statut de héros, le caractère sacré de l'individu, le Roi, l'Elu (L'archer et la sorcière, Krull...) (31). La symbiose, qui n'était que métaphorique, devient alors réalité : "Une épée forgée par un Dieu, force vive d'un Roi" (30).

Une seule et même main engendre l'homme et l'acier. Arthur naît au monde par Excalibur, renonce à sa fonction de Roi/Héros en renonçant à celle-ci ("Le Roi sans épée, la Terre sans Roi !" (30) et Excalibur disparaît avec Arthur.

Les mythes se sont confondus, les destinées étroitement liées : « Un jour un roi viendra, et l'épée surgira à nouveau ». Ce roi annoncé par Arthur, n'est-ce pas Arthur lui-même ? (30).

De la même façon Durendal disparaîtra à la mort de Roland. La réalité est-elle à nouveau sublimée ? Ne peut-on en effet deviner ici une réminiscence de ces temps où le guerrier était enseveli, incinéré, avec ses biens les plus précieux et en particulier ses armes ? Poncifs ou tradition ? (32)

LE DRAGON

Etrangement, à l'inverse du mythe de l'arme, celui du Dragon n'aura que peu inspiré les cinéastes du Moyen Age. Ajoutons Jack le tueur de géants, l'Épée enchantée et Jabberwocky aux différentes versions des Nibelungen (épisode Siegfried/Dragon) et nous aurons, je crois, fait le tour d'une filmographie bien maigre pour un (autre) élément aussi important de la tradition médiévale. La raison probable de cette désaffection tient à ce qu'un aspect fantastique s'accorde mal aux préoccupations plus rationalistes des réalisations anciennes.

Le dragon du lac de feu renoue avec cette tradition, en puisant bon nombre de ses structures dans le légendaire médiéval et plus exactement dans le mythe de St Georges et du Dragon (tirage au sort, fille du roi, etc...) Une différence - de taille - intervient pourtant au niveau des adversaires, et par conséquent, dans la finalité du propos. Ce n'est plus un saint qui triomphera de la Bête mais un sorcier, son égal devant le christianisme. Bien sûr, ce christianisme s'arrangera pour sortir vainqueur de l'affaire, comme il a toujours su - historiquement - détourner à son profit les coutumes et croyances païennes. Mais pour celui qui sait, le spectateur, privilégié, la religion du Dieu unique n'a pas le beau rôle. Son représentant (premier prêtre) est impitoyablement grillé, au sens propre et au sens figuré du terme, par le Dragon, comme le sera quelques siècles plus tard (quelques années avant...) le pasteur de La guerre des mondes par les engins de mort des envahisseurs martiens. La version donnée **par Byron Haskin** a beau pencher du côté de l'hommage rendu au courage du croyant ("Ce qu'il tente est admirable !" dit de lui le héros du film), l'une et l'autre séquences n'en aboutissent pas moins à la démonstration de l'inutilité, de l'impuissance de la croix et de la Foi face à la violence déchaînée. La chute du Dragon dans le film de **Barwood et Robbins** n'est donc pas précisément la "victoire de la vérité sur l'erreur" qui sous-tend la légende chrétienne. Le mensonge triompherait plutôt, transformant un animal en Symbole (scène finale). Peut-être avons-nous là la chance d'observer la naissance d'un mythe.

Éliminées les arrières pensées religieuses, reste la version laïque de la lutte homme/dragon : l'Épreuve. Un moyen pour Galen, comme il le fut pour Siegfried, de prouver sa vaillance, et, à l'instar des héros cinématographiques cités - Jack, chevaliers de l'Épée enchantée ou de La belle au bois dormant-, une occasion de conquérir le cœur de sa compagne.

« Le dragon, c'est le Grand Tout. Au niveau mythologique, le Dragon combine les quatre éléments : il émerge de l'eau, il crache le feu, il vole, etc... C'est une puissance énorme... Dans l'histoire, il aide Arthur à devenir roi, et le symbole, lui-même, d'une civilisation » (18).

La conception de John **Boorman** est, nous le constatons, quelque peu différente. Nous retrouvons plus ou moins dans ses propos la vision d'un dragon bienveillant, protecteur des cités, apparue aux alentours du XII^e siècle (en France). Plus ou moins seulement, car la conception d'Excalibur n'est pas aussi manichéenne. Le Dragon, à l'image de la Nature, se situe au-dessus du Bien et du Mal. Il n'est pas plus une figure bienfaitrice que malveillante. De l'avis du réalisateur, le Dragon représente ces "forces élémentales" que l'homme manipule sans connaître leur véritable pouvoir, s'émerveillant de leurs possibilités ; des forces qui peuvent s'avérer terriblement négatives, destructrices, selon leur utilisation (Merlin/Morgane).

Globalement opposés au départ, Excalibur et Le dragon du lac de feu se rejoignent dans leur démarche (Excalibur/ Merlin /Arthur contre Mordred ; Amulette/Ulrich/Galen contre Dragon) et dans leur conclusion ils décrivent la fin d'une époque.

Dans les deux cas, la disparition du Dragon sera le symbole d'un basculement : directement, dans le film de **J. Boorman**, où le Dragon est la base même d'un type de civilisation. Merlin, Excalibur, sont, à des titres divers, étroitement liés à celui-ci, et c'est à travers eux que nous percevrons cette disparition. Plus qu'un symbole, il s'établit entre l'époque et le Dragon des relations de type cause à effet. Le cheminement du Dragon du lac de feu est moins direct. L'exemple de Dark Crystal me donne envie d'interpréter l'animal et le magicien comme les deux facettes d'un même concept, facettes dont la fusion entraînerait ici la destruction et non une renaissance. Mais ce serait là faire preuve du manichéisme que nous avons repoussé quelques lignes auparavant, et qui n'est pas du tout apparent dans l'ensemble du film. On voit face à face seulement un animal, mais le plus redoutable des prédateurs, et un homme, mais un sorcier. L'un et l'autre prennent valeur de symbole par le fait qu'ils sont les derniers représentants de leur race, d'un type de civilisation.

Notons que cette idée de "naissance d'un nouvel ordre" fait aussi partie du mythe chrétien du Dragon, à cette différence près que, même si le film de **Barwood et Robbins** présente la fin du Dragon comme une délivrance, les deux productions insistent plutôt sur l'achèvement que sur la naissance. Les pertes sont immenses, et l'horizon semble bien vide, à l'image de Perceval, seul sur la grève, regardant s'éloigner la nef qui emporte son roi (30). "C'est la disparition de sa mentalité magique", selon l'expression de **J. Boorman**. En ce qui nous concerne, nous y voyons plus que cela : la fin de l'Heroic Fantasy et le début du Moyen Age...

LA BARBARIE SELON CONAN

« Il restait immobile tel une silhouette gigantesque plongée dans ses rêves de massacres et de destruction... ».

La barbarie : un sillon rouge qui unit l'Antiquité (La chute de l'empire romain) au Moyen Age proprement dit (Le seigneur de la guerre). Longtemps elle représenta les hordes du mal assoiffées de sang et de dévastation, auxquelles devait se mesurer le Héros; le sauveur. Souvent aussi, elle fut un prétexte à l'apparition de la violence ou de l'érotisme. Puis, au fil d'œuvres plus ou moins ambiguës (Les Vikings, Les Drakkars, La flèche noire, Gengis Khan, etc...), le cinéma a emboîté le pas des historiens, des archéologues, des philosophes, et a progressivement révisé sa conception de la barbarie, réhabilitation dont les exemples les plus récents, probablement les plus marquants aussi, sont, côté oriental : la série télévisée Marco Polo (les Mongols) et, côté occidental : la production islandaise Utlaginn (Outlaw - The saga of Gisli, August Gudmundsson, 1981). Barbare : se définit comme "Etranger qui appartient à une autre civilisation" et non plus comme "qui est sans loi, ni civilisation, cruel, inhumain".

Dans ce cadre, l'HF marque, non pas l'avènement, mais la consécration du barbare en tant que héros de fiction à part entière. Le personnage se voit enfin débarrassé de la présence d'un "rôle de rattrapage", ou d'un éventuel prétexte historique.

«... le barbare est l'image même de l'homme, de son attitude face à la vie et au monde. Des brutes en apparences, qui recèlent en réalité une grande noblesse et une générosité comme il s'en trouve rarement. Ces personnages sont plus proches de la vie et du monde que bien des "civilisés". Ils sont en accord avec le monde physique et ses lois implacables. Ils possèdent leur code d'honneur propre, même rudimentaire, sont sans inhibitions et libres, alors que la civilisation est restrictive... » (33)

Deux éléments me semblent particulièrement intéressants dans ce portrait du héros littéraire de **R.E. Howard**, réalisé par **F. Truchaud** dans l'une de ses préfaces.

Premièrement : l'aspect chevaleresque du barbare, ce terme est utilisé par **Howard** lui-même pour qualifier ses héros ; cette expression pourtant ne me plaît guère, en raisons de ses connotations. Du héros chrétien par excellence, Conan ne possède ni la serviabilité, ni la magnanimité, ni surtout l'humilité. Mais il est généreux, loyal. S'il reste un être fondamentalement brutal, impulsif, un homme d'action avant tout, le barbare n'est pas stupide, loin de là. Conan fait la preuve de sa finesse d'esprit lorsqu'il sourit des mises en boîtes de ses compagnons (35). Il fera preuve également, à sa manière, du respect envers les femmes (scène de la geôle dans le film de **Milius**). Conan n'agressera jamais, ni ne tolèrera qu'on agresse une femme. Enorme divergence avec Les Vikings de **R. Fleischer** par exemple.

Encore que ce qui est bon pour un Conan, ne l'est plus tout à fait pour l'autre. La reprise de **R. Fleischer** est sur ce point pleinement fidèle - même plus que fidèle - à la vision de **R. Howard**. Pour le personnage de **John Milius**, il en va tout autrement. Comment oublier en effet l'image rouge du Cimmérien, ivre de carnage, massacrant dans sa frénésie guerrière tout ce qui se trouve à portée de son épée, homme ou femme (scènes de l'Arène et de la Chambre des orgies) (36). De fait, la personnalité de Conan diffère passablement de celles des deux autres. Moins hâbleur, moins expansif, taciturne, ténébreux par moment, c'est surtout un personnage moins entier, "une personnalité complexe, pleine de nuances dans ses qualités et ses défauts" (37)

En cela le Conan de **J. Milius** n'est ni un inverse, ni un intermédiaire, mais un personnage à part entière. Plutôt que le renversement du code des valeurs annoncé, il introduit un autre code de valeurs, peut-être plus païen que chrétien. Car s'il y a bien dans son personnage une réaction, contre notre monde, ses hypocrisies, ses absurdités, cette réaction se traduit par la réapparition - idéalisée - d'une figure connue, puisée dans notre passé : le Viking. Hollywood, grande bâtisseuse de mythes, a retrouvé à travers cette HF l'image du Guerrier/Héros de certaines sagas nordiques (comme Conan le Barbare retrouve les couleurs sombres, le ton épique et dépouillé de ces mêmes sagas guerrières) : des personnages physiques mais non dépourvus de valeur morale, bien au contraire, seulement trop souvent emportés, dominés par leur soif d'aventure, de bravoure et parfois de pouvoir. Des aventuriers qui influencèrent sur le destin de l'Europe et s'y découpèrent des royaumes au fil de leurs épées. "Conan deviendra roi de ses propres mains !". Conan est l'exaltation de ce modèle Viking.

Le deuxième sujet d'intérêt dans le portrait de **F. Truchaud** est la volonté d'opposer barbare et "civilisé". "Tout dans Conan est très instinctif et très animal... sa façon de se déplacer, de courir, de bondir..." Le barbare apparaît comme l'expression de la Nature. "C'est un être humain qui se comporte avec une certaine animalité..." (36), un homme qui serait resté en contact étroit et permanent avec celle-ci, avec ses valeurs.

Cet aspect se retrouvera de façon étonnante dans Rambo (oppositions Shériff/Ville - Rambo/Forêt), dans Zardoz et son héros barbare Zed, et même dans Excalibur. Bien sûr, il n'est plus là question de barbarie, « Perceval n'est pas un être "sauvage", mais un homme "naturel" qui a le sens du bien et du mal » (37). Personnage somme toute identique au Siegfried de la Légende des Nibelungen qui grandit dans les bois. On a là deux façons d'aborder un même thème. Quel que soit le cas, ces individus ont ceci de supérieur que leurs réactions (générosité ou violence) sont "Naturelles", découlent de l'essence même de la Création. Elles constituent des valeurs que la civilisation a estompées, effacées. « Moins l'homme était conscient, plus il était uni à la Nature et à ses forces magiques. Le prix à payer pour sortir de l'inconscience, c'est la perte de l'harmonie » (**J.Boorman** - 15) : l'harmonie spirituelle pour Perceval, harmonie physique pour le barbare. « Ce n'était pas seulement un barbare et un sauvage ; il faisait partie de cette sauvagerie, était inséparable des éléments indomptés de la vie..." (38)

Pourtant, à la différence de Perceval, de Siegfried ou du Conan de **Robert Howard**, celui de **J. Milius** et surtout Rambo, Zed, ne sont pas des personnages directement issus de la Nature, mais en partie engendrés par la "civilisation". Il s'agit donc d'une barbarie (re)créée dans les brouillards de celle-ci (esclavage, jeux de cirque, VietNam...) S'ils restent indirectement les hérauts de la Nature, c'est donc au "Civilisé" que ces barbares doivent d'être ce qu'ils sont, doivent leur retour aux valeurs Naturelles, une certaine forme de pureté, de justice (39).

«... Le Viking se détache sur le fond d'une période trouble et peu glorieuse avec une vigueur intrépide, presque pure » (28).

Conan, Rambo, sont les vikings du XX^e siècle. Leur puissance physique, leur énergie vitale, les placent au-dessus des lois, au-delà du bien et du mal.

"La présence tranquillisante de ce sauvage (Queequeg) m'avait libéré. Il était là, et son indifférence même parlait d'une nature dans laquelle n'existait aucune hypocrisie civilisée...(40).

Et encore :

« La barbarie est l'état naturel de l'espèce humaine... la civilisation n'est pas naturelle. Elle résulte d'une fantaisie de la vie. Et la barbarie finit toujours par triompher » (**R.E. Howard** - 41).

« Je suis contre toute forme de gouvernement... Je suis d'accord avec Robert Howard qui préférerait la barbarie » (**J. Milius** - 22)

Conan illustre ce triomphe de la barbarie sur la civilisation que représente dans le film la secte de Thulsa Doom, avec sa hiérarchie, son pouvoir établi, son immobilisme. Une civilisation qui n'a que peu d'emprise, sinon aucune, sur le Cimmérien. Le guerrier ne s'est pas laissé corrompre par l'enseignement qu'il a reçu dans sa geôle, mais l'a utilisé, semble-t-il, à accroître encore son potentiel destructeur : « ... mais toujours demeuraient en lui les lois de l'acier... »

Lorsque l'acier se révèle plus fort que la chair, le héros triomphe sur la civilisation.

On retrouve ici la notion de liberté totale sur laquelle est fondée l'HF, ce désir de supprimer tout lien, de voir encore à propos de son film : "C'est le triomphe absolu de la volonté et de la liberté...", "j'ai voulu montrer comment un homme pouvait être libre face à lui-même et face aux autres". Le stade ultime de la liberté est peut-être de se débarrasser de son dieu. Ne peut-on deviner en effet derrière cette lutte entre deux formes de vie (barbarie/civilisation), et découlant de celle-ci, le désir de se libérer d'un certain type de religion, d'un dieu omniprésent, supposé maintenir l'homme dans le "droit chemin", diriger chacun de ses actes, du jour au matin, depuis la naissance et par delà la mort même ? Thulsa Doom en est un exemple.

Conan n'attend rien de son dieu. Sa forme de religion c'est celle de l'individualisme.

Conan ouvre la voie et la montre aux autres. En ce sens nous pouvons le considérer comme un nouveau messie, un messie de la Barbarie, d'une barbarie synonyme de liberté, d'une certaine pureté et peut-être de justice (42). Ainsi la dernière image du bras du guerrier tendu vers la princesse prosternée à ses pieds (1) en évoque irrésistiblement une autre, peinte en d'autres temps sur le plafond de la Chapelle Sixtine.

P.B.

- 1 Conan le Barbare, Conan the Barbarian, **John Milius**, 1982.
- 2 **Georges Duby**, Dialogue avec Guy Lardreau, Flammarion, Paris, 1980.
- 3 L'HF étant un genre cinématographique presque exclusivement américain (directement ou indirectement), cette question a été envisagée dans la lignée du cinéma médiéval hollywoodien et non européen, ce dernier reposant sur des bases assez différentes.
- 4 **Robert Erwin Howard**, La reine de la Côte Noire, in Conan le Cimmérien, éd. J.C.. Lattès, Titres SF, Paris 1982.
- 5 **R.E. Howard**, Par cette hache je règne !, in Kull le Roi Barbare, éd; Neo, Paris, 1983.
- 6 Une conception très moderne ou...très ancienne, voir la place de la femme dans certaines civilisations passées, en particulier chez les peuples scandinaves de la période "Viking".
- 7 Conan le Destructeur-Conan the Destroyer **Richard Fleischer**, 1984.
- 8 Notons que ce désir charnel est la plupart du temps dans le film médiéval le fait du "méchant", à moins qu'il ne constitue la faute du chevalier.
- 9 Péplums où l'on retrouve occasionnellement cette conception de la femme guerrière. Une figure également présente dans le Western (Johnny Guitard), genre très proche de l'HF par plus d'un côté.
- 10 Voir article **M.Oms** : Des yankees à la cour du roi Arthur, dans ce numéro.
- 11 Réutilisation du terme "Slayers" dans Krull, mais pour désigner cette fois-ci les troupes de la Bête, les vilains...
- 12 Le précepteur apparaît finalement comme un des rôles types de l'HF, et non du cinéma médiéval.
- 13 Réplique du barbare : Conquest de **Lucio Fulci** (Italie) où le héros barbare survit, le "gentil" étant tué malgré son arc magique.
- 14 Interview de **John Boorman**, Télérama n° 1637, 27 mai 1981.
- 15 Les croisades, The Crusades, **Cecil B. De Mille**, 1935.
- 16 Ainsi, dans le récit de **Chrétien de Troyes** Lancelot épargne Gauvain "car il est trop prud'homme" ; dans Excalibur dernier ne devra sa survie qu'à la défaillance physique de Lancelot.
- 17 Le Corsais de **R. Fleischer** nous apparaît au contraire comme un héros plus proche de Talon, existant davantage, à l'imitation des héros des péplums, par sa musculature que par ses sentiments.
- 18 Interview de **J. Boorman**, L'Encran Fantastique n° 19.
- 19 Il y a néanmoins dans le premier et le dernier de ces exemples un personnage grand et musclé...

- 20 Deux remarques s'inscrivant dans ce chapitre : la première concerne Conan le Barbare. Pas d'amour profond avais-je dit... Mais les relations de Conan et Valéria, sont en deçà de leur soudaineté et de leur brièveté, empreintes d'un romantisme digne des plus belles traditions lyriques, médiévales : "Tous les dieux ne pourront nous séparer..." Hawk enfin. Tout "slayet" qu'il soit celui-ci ne possède pas la barbarie que pourrait sous-entendre son qualificatif. En fait un personnage bien proche de Robin des bois, mais du Robin de **Walter Scott** (impitoyable envers ses ennemis...) plus que de ses successeurs hollywoodiens.
- 21 Détourné, une façon d'adapter le film à tous les publics.
- 22 Interview de **John Milles**, Métal Hurlant, n°spécial Conan.
- 23 Le terme médiéval entend ici le Moyen Age central.
- 24 L'action n'est située ni dans le temps ("les âges sombres"), ni dans l'espace (seule référence : le Duc de Cornouailles) ; omniprésence de la magie ; existence d'êtres hybrides (les humanoïdes de l'armée de Mordred -gros plans dans le passage en revue avant la bataille finale - des créatures assez semblables aux Orques du Seigneur des anneaux) etc...
- 25 Allusion bien sûr au tireur d'élite, au "Gunfighter" du Western, Un personnage qui n'a pas son équivalent dans le cinéma médiéval.
- 26 Conan, délivré de son esclavage, ne sera véritablement un homme libre qu'au moment où il trouvera et détiendra l'épée atlante, qui lui permettra de briser définitivement ses fers et d'affronter les loups : une règle qui s'étend au-delà de la mort. La momie du roi s'effritera à l'instant où Conan lui dérobera son épée.
- 27 La chanson de Roland et la tradition épique des Francs, **Ramon Menendez Pidal**, éd.A. et J. Picard et Cie.
- 28 Les Vikings, **Frédéric Durand**, Coll. Que Sais-je ?
- 29 "...l'épopée française se distingue de l'espagnole par..." (29).
- 30 Excalibur, **John Boorman**, 1981.
- 31 Extrême : dans certains cas l'Elu aura le droit, le pouvoir de manier l'arme. Corrélativement, celle-ci permettra d'identifier le Mal (Le seigneur des anneaux...)
- 32 Par tout cela, par son atmosphère plus ou moins fantastique (nous le verrons également dans le cas du Dragon), L'HF se place, me semble-t-il, comme le successeur, la continuation de l'épopée médiévale.
- 33 **François Truchaud**, préface, in Conan le Flibustier, éd.J.C. Lattès, Titres S.I., Paris, 1982.
- 34 L'évolution de Conan, dans le film de **J.Milius**, est particulièrement intéressante à suivre au travers de ses attitudes dans ce genre de situations..
- 35 De nombreux plans ont été coupés lors du montage final, en particulier les scènes de combat contre des femmes (voir Cinéfantastique, vol 12, n° 2/vol 12 n° 3). A ce propos, nous constaterons que le Conan de **R. Fleischer** a quant à lui considérablement perdu de sa sauvagerie initiale. Nous touchons là un problème général, ce que **J..P. Putters** (Mari Movies n° 33) appelle la "réduction du personnage à des normes hollywoodiennes et grand public". Nous avons déjà observé ceci à propos des courants de l'HF. Ce genre est encore, dans sa majorité, tenu par une certaine morale. Un barbare c'est bien ; mais un barbare justicier, c'est mieux.
- 36 Interview d'**Arnold Schwarzenegger**, Ecran Fantastique n° 48.
- 37 Interview de **Paul Geoffrey** (Perceval dans Excalibur), Ecran Fantastique n° 20.
- 38 **R.E. Howard**, Le colosse noir, in Conan le Flibustier, éd. J.C. Lattès, Titres S.F., Paris, 1982.
- 39 "L'homme recèle en lui-même les éléments de sa perte et de sa rédemption". Deux mises au point toutefois. La barbarie de Conan est réelle avant sa mise en esclavage. Plus que véritablement engendrée, sa barbarie est donc renforcée/modulée par la "civilisation". Zardoz ensuite. Les habitants du Vortex (ou du moins Arthur Frayn) croient avoir créé Zed, mais se rendent compte finalement qu'eux mêmes ont été les jouets d'une force supérieure : "La Nature l'avait donc créé pour qu'il détruise ce lieu" (Zardoz, **J. Boorman** en collaboration avec **B. Stair**, éd. Seghers, 1974). Une morale qui pourrait bien s'appliquer à Rambo ou Conan le Barbare...
- 40 **Herman Melville**, Moby Dick, éd. Le Livre de Poche, Paris, 1965.
- 41 **R.E. Howard**, Au-delà de la Rivière Noire, in Conan le Guerrier, éd. J.C. Lattès, Titres S.F., Paris, 1982.
- 42 "Derrière Rambo semble se profiler la silhouette d'un Dieu purificateur, venu faire payer à l'Amérique son insouciance et son refus des responsabilités", voir article de **Nicolas Boukrief**, **Starfix n° 2**.