

BIBLIOGRAPHIE

Le Moyen Âge au cinéma*

François Amy de la Bretèque publie aujourd'hui un gros ouvrage de 1 276 pages qui, s'il a tardé à venir à son terme, constitue un apport considérable tant pour l'histoire du cinéma des origines à nos jours que pour la connaissance de la littérature du Moyen Âge et de ses avatars. Cet ouvrage, qui a été soutenu comme thèse d'État, est le couronnement d'une quantité impressionnante d'articles, de communications et de conférences que l'A. a multipliés un peu partout, sans jamais oublier sa double qualification de spécialiste du cinéma et de médiéviste, en tenant compte de tout ce qui se fait en l'un et l'autre domaine. Bien plus, il avait déjà soutenu, en 1986, une très bonne thèse de troisième cycle sur *Le Lion dans l'art, la littérature et la civilisation du Moyen Âge*, à l'image de sa riche personnalité qui refuse de s'enfermer dans une spécialité. C'est, de surcroît, un précieux instrument de travail grâce à une table des matières détaillée, à une filmographie très bien faite et à une riche bibliographie, aux index des noms propres et des titres de films.

La force de ce travail vient en premier lieu de ce qu'il se fonde sur une bonne base méthodologique et critique : l'A., après réflexion et pour l'essentiel, a opté pour deux partis que d'ailleurs il ne suit pas aveuglément et qu'il utilise avec intelligence, sans jamais tomber dans l'abscons, en sorte que cet ouvrage est très agréable à lire. L'un de ces partis relève de la socio-critique, qui l'amène à indiquer ou à suggérer le substrat politique et social, tout en rappelant que « c'est toujours une instance collective et abstraite qui est concernée. À travers la production filmique, ce qui se dit, ce n'est pas le malaise d'un être, mais c'est la condition d'un groupe social ou, plus exactement, de l'instance-cinéma qui s'en fait le porte-parole. » Le texte de fiction historique se trouve au carrefour de deux séries de médiations, de deux axes, l'un vertical, qui est le niveau des inter-discours qui circulent dans la société de référence,

* François AMY DE LA BRETEQUE, *L'Imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, Champion, 2004 ; 1 vol., 1 276 p. (*Nouvelle Bibliothèque du Moyen Age*, 70). ISBN : 2-7453-1064-X. Prix : € 170,00.

l'autre, horizontal, qui est le niveau des intertextes agissant dans l'œuvre. L'autre parti ressortit au néostructuralisme et à la narratologie de G. Genette (*Figures III, Palimpsestes*), en particulier dans l'excellent chapitre III, *Poétique de l'anachronisme*, où Fr.D.L.B., aux distinctions de récits *prochroniques* (voyages dans le passé, comme dans *Un Américain à la cour du roi Arthur*, 1921 et 1948) et de récits *parachroniques* (voyages de gens du passé dans le futur ; cf. *Les Visiteurs* de Jean-Marie Poiré, 1993), a ajouté une troisième forme, celle des dissonances ponctuelles qu'il propose d'appeler *métachronisme* : ainsi, pour les armes, presque tous les films se livrent à un travail de synthèse. C'est encore G. Genette qu'il suit quand il étudie les continuations de Robin des bois, dont les unes sont *proleptiques* (= suites) et les autres *paraleptiques* (= compléments) et dont il nous procure une belle démonstration, en particulier à propos du film nostalgique de Richard Lester, *La Rose et la flèche* (1976), avec son héros vieilli, sa « guérilla gériatrique dans la forêt », ses scènes empruntées au western et son modèle latent, *Don Quichotte*.

Cet arsenal de définitions, cette rigueur dans le classement et la démonstration expliquent la netteté de la démarche qui se manifeste dès le début dans la constitution et la délimitation d'un corpus très large et représentatif : il s'agit de films commerciaux de fiction, tout au long du XX^e siècle, dont le thème est le « Moyen Âge central », celui de la féodalité, de la chevalerie, des châteaux forts et des cathédrales, avec un prolongement vers les XIV^e et XV^e siècles, sans jamais perdre de vue les deux objectifs essentiels : l'histoire du cinéma et celle de l'imaginaire.

Cette netteté convainc, car elle prend appui sur une culture et une documentation d'une exceptionnelle richesse, témoignant d'une curiosité toujours à l'affût dans les domaines les plus divers (histoire, critique, méthodologie, esthétique...). Aux livres et aux articles dont le nombre est impressionnant s'ajoutent des mémoires d'étudiants et des témoignages inédits comme ceux de Bertrand Tavernier et de Juan-Luis Buñuel. Sans doute sera-t-il possible, s'agissant de la littérature du Moyen Âge, d'élargir ou d'actualiser, ici ou là, l'information, par exemple sur le graal (sur l'inachèvement du *Conte du graal*, sur la triple initiation du héros, sur la christianisation progressive du graal qui empêche d'adhérer au jugement fort sévère de G. Genette sur la fin du film de Rohmer) ou encore sur les fabliaux, dont la documentation est archaïque tant pour les études que pour les éditions, et en particulier sur le public de ces textes divers. Mais on ne peut qu'admirer l'objectivité de notre A. qui est à même d'apprécier des œuvres très différentes, ainsi sur Jeanne d'Arc (de Marco de Gastyne à Dreyer, à Bresson et à Rossellini, et au très beau *Début* de Gleb Panfilov, 1970) et d'accorder une place et de fines analyses à des œuvres désuètes ou secondaires comme le *Du Guesclin* de Latour (1948) ou *Ademai au Moyen Âge* (1935) tout en enrichissant notre lecture de grands films tels qu'*Excalibur* (1981) dont il a bien décelé l'influence des préraphaélites et l'intertexte tristanien, et qui, se situant en un lieu intermédiaire entre le romanesque du « second degré », style *First Knight* (1995), et la transgression complète des codes des films de chevalerie, conduisant à autre chose, nous procure la réalisation la plus complexe du personnage de Lancelot, chevalier du deuxième âge, ou encore *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Richard Thorpe (1953), dans lequel prédominent, en surface, les connotations britanniques, mais dont le référentiel, au niveau profond, est l'Amérique : les chevaliers constituent par métonymie une figuration de la société démocratique américaine tout entière. Quant au *Prince Vaillant* d'Henry Hathaway (1954), il propose, sur un schéma

initiatique très marqué, un rêve de justice féodale qui se caractérise par l'absence de tout intermédiaire. La salle de la Table Ronde fonctionne aussi, sur un plan symbolique, comme le lieu de la révélation de la vérité et, à l'issue du trajet initiatique, c'est le lieu de l'épiphanie du héros.

L'honnêteté intellectuelle de notre A., qui explique les vastes dimensions du livre, se manifeste constamment, par exemple quand il signale les rares films qu'il n'a pu voir, ou quand il évite un manichéisme simpliste qui opposerait, à propos de la croisade, une version *rose*, celle du cinéma primitif (*La Jérusalem délivrée*, de Guazzoni, 1911-1917) ou classique hollywoodien (*Les Croisades*, de C.B. de Mille, 1935 ; *Richard Cœur de lion* de D. Butler, 1954) à une version *noire*, qui correspondrait à l'âge moderne, à la maturité du cinéma (*La Passion Béatrice* de Bertrand Tavernier, 1987 ; *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman, 1957). Il montre l'importance de certains films, comme le *Parsifal* de Syberberg (1982) qui, par un retour à l'opéra de Wagner, est un *Parsifal* post-hitlérien et postchrétien : ce film de la réunification, tout en revenant à Méliès et à Fritz Lang, explore des voies nouvelles, celle de la profondeur conférée à l'image par la musique, celles des techniques modernes d'incrustation et de superposition qui donnent un statut nouveau au visuel chargé de présenter désormais des « inventions » pour l'œil.

D'autre part, ce grand livre insiste sur certains aspects qui en font la force, et tout d'abord son A. est très attentif à la chronologie, ou plutôt à la périodisation : « Il faut historiciser. Ces divers discours sur la civilisation médiévale ont pu cohabiter en un même moment, ils ne se réalisent pas ensemble et à la fois dans les discours filmiques. Il y a aussi des dominantes qui permettent d'ébaucher une périodisation. » D'un côté, Fr.D.L.B. refuse un parcours purement chronologique. Ainsi, pour étudier les films consacrés à Jeanne d'Arc dont il examine les principaux modèles formels (narration en tableaux autonomes avec Méliès, fresque épique avec Cecil B. de Mille, Marco de Gastyne, Gustav Usicky, chronique avec Jacques Rivette, modèle concentré ou tragique avec Dreyer et Bresson, retour au modèle primitif avec Rossellini, fidèle à l'oratorio de Claudel et Honegger, mise en abyme de la vie de Jeanne avec *le Début* de Gleb Panfilov), les énoncés narratifs essentiels, les 17 stations de la geste johannique, de l'état de la France à la glorification-canonisation de la sainte, et les figures d'actrices qui ont incarné l'héroïne, avec en particulier Simone Genevois dont la prestation (1929) a été injustement oubliée, alors que « c'est l'une des plus belles Jeanne d'Arc de l'écran. » En revanche, à partir des éléments constitutifs de la légende de Tristan, il convient de distinguer trois périodes : la première, qui va de 1910 à 1943, comporte les films d'Albert Capellani (1909-1911), d'Ugo Falena (1911), de Maurice Mariaud (1920) et *l'Éternel Retour* de Jean Delannoy (1943) ; la deuxième, de 1943 à 1973, ne compte aucun film ; la troisième, avec les films d'Yvan Lagrange, *Tristan et Iseult* (1973) et de Louis Grospierre, *Connemara* (1990), témoignent d'une régression de plus en plus « barbare » qu'on retrouve dans *l'heroïc fantasy* et la fiction historique des années 1990, comme *La Passion Béatrice* de Bertrand Tavernier ou *Braveheart* de Mel Gibson.

Dans le même temps, une place particulière est faite à l'intertextualité, sur laquelle l'A. nous procure d'importante et neuves réflexions dont il faudra tenir compte, et qui peut être visible, par exemple dans *La Roue* d'Abel Gance (1924), où se décèlent en filigrane *le Roman de la rose* (le film s'appela d'abord *la Rose du rail*) et *Notre-Dame de Paris*, ou au contraire discrète : *l'Éternel Retour* apparaît comme l'hypotexte du *Diable au corps*.

Fr.D.L.B. a eu raison d'attirer l'attention sur le rôle majeur, fécondant, de certains auteurs. De Walter Scott, tout d'abord, pour la figure plutôt sombre de Louis XI (mais dans *Quentin Durward* de Richard Thorpe, 1955, le roi est plus sympathique dans sa redoutable habileté politique et son apparente bonté : faut-il l'expliquer par la composition de l'acteur Robert Morley et par une vision conforme à l'Amérique de 1955, qui « devait aimer se projeter dans cet imaginaire de la diplomatie, lassée qu'elle était des stratèges va-t'en guerre et de la réputation de naïveté qu'on lui faisait sur la scène internationale » ? Mais aussi importance de Shakespeare, pour la typologie des rois et des princes (Richard III ou la spirale du pouvoir personnel, Falstaff ou l'homme ordinaire, Henry V ou la rédemption par l'exercice modéré du pouvoir absolu...), de Cervantès dans *la Rose et la flèche* de Richard Lester (1976), le film parodique de la geste robinesque, ou encore de Wagner, « intertexte obligatoire » pour *Parsifal* et *Tristan et Isolde*. Il consacre tout un chapitre, qui est très bon, aux modélisations externes : roman historique, modèle didactique scolaire, roman gothique, opéra, opérette et comédie musicale, peinture d'histoire du XIX^e siècle et peinture préraphaélite, formes populaires comme la bibliothèque bleue française, la bande dessinée et le théâtre de marionnettes dans le cinéma italien... à quoi il eût fallu peut-être ajouter le discours des historiens du XX^e siècle.

Ces recherches nous permettent aussi de distinguer des parentés – entre *Jeanne d'Arc* de Fleming (1948) et *Les Chevaliers de la Table ronde* de Thorpe (1953) ; entre *La Pucelle d'Orléans* de Gustav Ucicky (1935) et *Les Deux Rois* de Hans Steinhoff (1935) ; entre le cycle restreint d'Ivanhoé et celui, volumineux, de Robin des bois, assimilables par bien des traits structurels communs d'origine scottienne (deux camps ; un personnage médiateur ; conflit politique et social, conflit amoureux ; deux motifs-cadres : trahison et usurpation ; fonctions immuables des personnages ; roi-chevalier et homme du peuple, héros de l'âge démocratique). Mais les différences sont tout aussi intéressantes. C'est ainsi que le personnage de Gauvain est un séducteur et un esprit positif dans la tradition anglaise (*Le Prince Vaillant*, d'Henry Hathaway, 1954), tandis qu'il est ambigu et négatif dans *Perceval le Gallois* de Rohmer (1978) et *Excalibur* de Boorman ; d'un autre côté, il est réexaminé par Bresson qui fait de lui le fidèle compagnon de Lancelot, le dernier représentant de l'idéalisme disparu, le délégué du narrateur à l'intérieur de la fiction, un conciliateur et un admirateur silencieux de la reine, occupant un pôle symétrique à celui de Guenièvre par rapport à Lancelot. Fr.D.L.B. est très habile à démêler le jeu des intertextes, et en particulier les influences réciproques d'un mythe à l'autre (Robin des bois et Guillaume Tell) ou entre deux personnages, comme Gringore et Villon.

Un autre aspect de ce travail est singulièrement stimulant : la recherche de l'arrière-plan social et politique des films, étudiés souvent dans leur environnement idéologique. C'est sans doute ce qui sera le plus discuté. Témoin ce qui est écrit sur *Le Miracle des loups* d'André Hunebelle (1961), avec les cavalcades et escalades de Jean Marais. Fr.D.L.B. est prudent : « On est tenté d'y voir, un peu vite peut-être, la marque de l'optimisme renouvelé de la France gaulliste naissante. » C'est plutôt une sorte de surenchère sur les films de cape et d'épée, en contrepoint de la Nouvelle Vague, voire en opposition. Mais bien des remarques sont à retenir : sur la *Jeanne d'Arc* de Cecil B. de Mille (1917), un plaidoyer pour l'intervention américaine dans la première guerre mondiale et un moyen d'y préparer les esprits (de même que *le Miracle des loups* de Raymond Bernard (1924), qui oppose Louis XI à Charles le Téméraire, a une intention

nationaliste ouvertement affichée) ; sur *Le Cid* d'Anthony Mann (1960), qui n'est pas seulement le champion de la chrétienté humiliée et menacée, mais incarne le respect des valeurs éthiques universelles (tolérance, générosité) et la fidélité à l'engagement de l'amitié et de l'honneur ; sur *Le Prince Vaillant* (1954) et l'obsession du traître de l'intérieur en pleine chasse aux sorcières ; sur Azeem, le Maure de *Robin des bois, prince des voleurs* (1991) qui fait passer un message « politiquement correct » contre la discrimination, comme dans les téléfilms policiers américains avec leurs tandems Blanc-Noir. L'on pourrait facilement multiplier les exemples.

D'une manière générale, l'examen de très nombreux films tend à être exhaustif, si bien que ce livre est une mine d'informations, ou à tout le moins signale des pistes de recherche, par exemple sur les couleurs, les emblèmes et les acteurs : Simone Genevois, en Jeanne d'Arc (1928), jouit de l'aura de la jeune fille moderne et saine ; Douglas Fairbanks amène à rapprocher Robin et Zorro ; Robert Taylor, le Lancelot des *Chevaliers de la Table ronde*, apporte avec lui sa maturité et tout un riche arrière-plan de personnages de westerns et de films d'aventures qu'il avait incarnés.

La richesse de cet ouvrage est tout aussi considérable par les idées qu'il développe : le cinéma prolonge la tradition populaire et orale ; le Moyen Âge, dans les films, est senti comme une vaste période plate et homogène ; il a été utilisé pour exprimer les identités nationales ; les rois par excellence sont des rois anglais, sous l'influence probable de Shakespeare. Considérable aussi par les questions qu'il pose : pourquoi, par exemple, privilégier parmi les guerres médiévales la guerre de Cent Ans ? Sans doute parce que c'est le moment particulier où des populations innocentes et sans défense sont livrées à la cruauté de chefs de guerre et de bandes armées sans foi ni loi ; c'est l'archétype d'un âge décadent dans lequel l'autorité de l'État s'est dissoute, le retour à une organisation tribale qui semble toujours menacer les sociétés évoluées. Mais la guerre de Cent Ans est aussi l'archétype d'une guerre de libération et le mythe d'une guerre interminable. D'autre part, Azincourt incarne la bataille médiévale ; sans doute est-ce dû à la consécration du théâtre shakespearien. En revanche, on peut continuer à s'interroger sur certaines lacunes dans la production cinématographique. Pas de film sur la grande jacquerie du XIV^e siècle, sur le personnage du goliard, la prise de Constantinople en 1203-1204 lors de la quatrième croisade. Ce dernier cas est troublant dans la mesure où des érudits avaient donné, à la fin du XIX^e siècle, des traductions des chroniques de Villehardouin et Clari, et que des auteurs comme Jules Lemaître, s'y étaient intéressés. En effet, J. Lemaître, qui avait écrit le scénario du *Retour d'Ulysse* réalisé en 1908 par André Calmettes, publia en 1924 un ouvrage intitulé *En marge des vieux livres*, dont l'un des contes, « En marge de Villehardouin », traite « D'un chevalier franc et d'une dame de Constantinople. »

L'auteur projette beaucoup de clarté dans une matière surabondante et complexe en établissant de fécondes distinctions et des classements opératoires (sur les trois aspects de l'histoire selon Nietzsche et Deleuze ; sur les personnages dans le roman historique : personnage d'Histoire, personnage de chronique, personnage fictif, personnage mythique), en définissant les genres (film de chevalerie et fresque épique...) et les sous-genres, comme l'*heroïc fantasy*, florissant dans le cinéma américain des années 60 et 70, où l'imaginaire est baigné de magie (*L'Épée enchantée*, 1962), ou la *Sword and sorcery*, jonction du film de chevalerie et du film d'horreur sur la sorcellerie qui fleurit dans les années 80 ; en mettant au jour les thèmes narratifs (trahison, usurpation, conflit familial...), les idéologèmes (chevalerie, féodalité,

conflit entre pouvoir temporel et pouvoir spirituel), les topoi (bal, banquet, bataille, combat singulier, bûcher, cortège, numéro de jongleur, siège...) et les iconogrammes. Il nous aide à revisiter les grands mythes médiévaux, à enrichir notre lecture de films marquants comme les *Nibelungen* de Fritz Lang (1923-1924), modèle de référence pour la mise en images du Moyen Âge en général, lui-même fondé sur deux modèles, la grande forme épique et la mise en scène monumentale de l'opéra, ou les *Onze Fioretti de François d'Assise* de Rossellini (1950), – chronique néo-réaliste, devenue l'intertexte incontournable dès qu'il s'agit de François, à la fois pensée d'un bonheur lointain qui a été perdu et actualisation du message franciscain, « l'une des plus éclatantes réussites », qui fait éclater le modèle hagiographique aussi bien que biographique –, à en découvrir d'autres, tels que *Le Voyage étranger* de Serge Roulet (1992), adaptation de *La Vie de saint Alexis*, à en réhabiliter certains : je pense à *Ivanhoé* d'Herbert Brenon (1913), bonne synthèse des traditions américaine et européenne et réponse aux premiers films historiques italiens, aux deux versions de *la Jérusalem délivrée* d'Enrico Guazzoni (1911 et 1918), qui est une entrée remarquable dans le grand spectacle à sujet médiéval qui préfère la légende au réalisme historique, et un retour spontané à l'imaginaire épique, ou encore à *François d'Assise* de Michael Curtiz (1961) qui mériterait une réévaluation à l'aune de l'histoire.

En conclusion, on ne peut être qu'admiratif devant un ouvrage d'une ampleur exceptionnelle par le nombre de films dont il a tenu compte (285) et par les idées, souvent neuves, qu'il apporte sur les mythes médiévaux, sur la rémanence du Moyen Âge au XX^e siècle, sur la culture populaire, sur l'histoire du cinéma... Il procure, en outre, le cadre nécessaire pour de nombreuses monographies, ouvrant de précieuses et fécondes pistes de recherche. De tout cela, Fr.D.L.B. mérite d'être chaleureusement félicité et remercié.