

Les solutions actuelles pour évoquer le Moyen Âge au cinéma depuis la « nouvelle histoire » et la « modernité cinématographique »

François AMY DE LA BRETÈQUE
Université Paul-Valéry Montpellier 3 Rirra21

Préambule

Cette journée du RMBLF s'intitule « *Le Moyen Âge dans les (nouveaux) médias* ». Je prends bonne note de la parenthèse car ce dont je vais parler, le cinéma, n'est plus et depuis longtemps un « *nouveau* » medium. A l'inverse, certains pensent même qu'il touche à la fin de sa carrière historique, qu'il se fond dans un conglomerat de médias audiovisuels et électroniques. Néanmoins tout le monde s'accorde sur la place centrale qu'il a occupée dans le paysage médiatique du xx^e siècle et qu'il conserve aujourd'hui encore largement cette valeur de référence. C'est au cinéma que s'élaborent et se fabriquent la plupart des modes de représentation collectifs.

Le Moyen Âge comme sujet de film est présent à toutes les étapes de l'histoire du cinéma, en particulier au moment où se met en place ce que nous appelons la « grande forme » c'est-à-dire : le montage narratif institutionnel, dans les années 1910/1920. [Ce qui le définit : mise en place de l'espace, action comme moteur du scénario, courbe allant vers un climax, récits alternés et/ou en analepse, découpage narratif, focalisation sur des personnages de premier plan]

Cette forme enjambe les décennies jusqu'au grand film hollywoodien des années 50.
Films : *Robin Hood* (Dwan /Fairbanks 1922) ; *The Crusaders* (DeMille 1935) En France : *Le Miracle des loups* (Raymond Bernard 1924) ; *La Vie merveilleuse de Jeanne d'Arc* (Gastyné 1928)

Le Moyen Âge est surtout concerné par le genre *Epic* : action concernant un vaste groupe humain mobilisé dans une entreprise collective : récit de fondation, de conquête, surtout. Quelques héros leaders. Question du pouvoir et de sa légitimité : il est d'origine transcendante mais doit être légitimé par le « peuple ». Trame sentimentale accrochée au fil narratif principal.

Le film historique fournit un champ d'expérimentation privilégié aux innovations techniques (couleurs, grand écran). Est-ce le « pittoresque » attaché à l'idée qu'on se fait du passé ? Les grands genres hollywoodiens épouseront tous le mouvement, mais le film historique est plus en avance que d'autres (western et surtout policier). Le passé est en couleurs et non pas en

noir et blanc comme on le dit souvent [Films : *Les Aventures de Robin des Bois* (Curtiz Keighley 1938) ; *Ivanhoé* (Thorpe 1952). ; *Les Chevaliers de la Table Ronde* (Thorpe 1953) ; *Le Cid* (Mann 1961)].

Moyen Âge et modernité

« Modernité » est un concept critique, élaboré par Bazin, formalisé par Deleuze et devenu depuis une doxa (cf Leutrat¹ et Ishagpour qui le résumant chacun) : Respect du réel. Opacité du monde. Refus de lui imposer un sens. On ne croit plus à l'innocence du récit, ni au « premier degré ». On est entré dans l'« ère du soupçon » (Nathalie Sarraute). Inscription de temps dans l'image (« l'Image-temps, l'image -cristal » de Deleuze²).

Mais il existe en fait d'autres formes et d'autres moments de la « modernité » au long de l'histoire du cinéma si on se réfère à la définition de Baudelaire, initiateur du concept (*Le Peintre de la vie moderne* 1863) « *la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, l'autre moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable* ». La modernité en ce sens est simplement conçue comme rupture avec le classicisme.

La première rupture du « cinéma moderne » : celle de l'après guerre. Deux cinéastes considérés comme représentatifs :

Welles : chez lui le sens n'est plus innocent. La réflexion remplace l'action. Ses films acquièrent une dimension de réflexivité : le film se fait à partir de tout le cinéma antérieur et pas seulement de la « réalité » (celle-ci est toujours médiatisée).

Chimes at Midnight (Falstaff) 1966, applique ces principes à un sujet médiéval pris dans Shakespeare. Opacité des situations et des personnages, dont on ne peut dire aisément s'ils sont bons ou mauvais ; ils sont plongés dans une réalité dont ils n'ont pas les clés. La caméra ne place pas les protagonistes au centre. Le cadre n'est plus fermé, il se fait erratique. Ainsi, l'épaisseur de l'histoire est rétablie avec l'opacité que la distance ajoute pour nous. C'est l'inverse de la simplification de l'histoire traditionnelle et du cinéma épique antérieur.

Rossellini : la caméra est là pour révéler le réel, l'au-delà des apparences. Chez lui aussi, opacité des êtres qu'on ne doit pas juger. si Rossellini ne démontre rien, c'est qu'il veut juste « montrer », si ses héros ne prouvent rien c'est qu'ils « agissent » (Rivette). Regard respectueux de son objet. Respect aussi de l'intégrité du monde (« *les choses sont là, pourquoi les manipuler ...* ») d'où préférence de Bazin pour la profondeur de champ et le plan séquence (vision d'ailleurs largement reconstruite par le critique). Réalisme « phénoménologique », description des « apparences ». Le néo-réalisme est une « position morale » par son « amour féroce de l'honnêteté » (Lattuada). Proposer des blocs de réalité avec lesquels le spectateur doit se construire son interprétation. La métaphore du gué de Bazin³.

Rossellini transpose ces principes à un sujet médiéval alors qu'on pensait que le néo-réalisme était voué à montrer la société contemporaine (d'où les accusations de trahison à son encontre) :

1 Jean-Louis Leutrat, *Le Cinéma en perspective : une histoire*, Nathan Université « 128 », 1992.

2 Gilles Deleuze, *Cinéma 1 et 2, L'Image mouvement, L'Image temps*, Les Éditions de Minuit, p. 198.

3 André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Editions du Cerf t.x, p. 31.

Francesco, Giugliare di Dio (Onze Fioretti de François d'Assise) (1950).

Les *Fioretti* sont effectivement des fragments épars d'une biographie légendaire, des anecdotes, des moments d'une vie. Dans le film, ni miracle, ni conflit majeur (sauf l'épisode du tyran Nicolas).

Les conditions de réalisation, avec de vrais franciscains, dans une vraie campagne, etc, sont essentielles mais ça n'explique pas tout. La mise en scène (si l'on peut dire) donne l'impression qu'on laisse agir les personnages devant la caméra.

Pourquoi le Moyen Âge ? « Mettre le passé au présent », cet aphorisme de Bresson pourrait aussi être celui de Roberto Rossellini. c.à.d. montrer l'événement « en train de se faire ». Mais le passé est aussi respecté dans sa distance incommensurable avec nous, en particulier au plan des « mentalités », alors nouvel objet en histoire⁴.

La deuxième rupture : les années 1960 à l'époque des nouvelles vagues

Le monde a perdu son sens depuis la guerre (Deleuze repris par Godard : l'ouverture des camps empêche définitivement l'innocence du regard et renvoie le cinéma à sa responsabilité). On ne peut donc plus proposer un monde fictionnel homogène. On doit rompre l'identification du spectateur à l'univers de la fiction et la participation affective. Déconstruction, réflexivité. Mais aussi priorité donnée à l'enregistrement du temps de la pensée, de la méditation, de la mémoire (et non plus à l'action). Resnais, Godard.

Les cinéastes de la nouvelle vague ne se sont pas intéressés au passé lointain (« historique ») et donc pas au Moyen Âge. Sauf Rohmer, mais on verra plus loin. Mais on peut leur associer leur maître, Robert Bresson.

Procès de Jeanne d'Arc (1962)

Bresson déclare « fuir le style historique comme la peste ». « J'ai fait en sorte que Jeanne soit aussi possible et vraisemblable – ou impossible et invraisemblable- qu'elle le fut alors ». Il dit avoir voulu la présenter « comme un personnage d'aujourd'hui ». D'où le choix de l'interprète, Florence Delay, jeune femme représentative des années 60.

Revendication de l'anachronisme volontaire. « Certains objets, son lit, ses godillots, appartiennent à notre époque je les ai placés là, volontairement, au risque de choquer ». « En tournant, j'ai voulu des anachronismes constants » (cette dernière formule à propos de son *Lancelot*). Exemple : la plaque d'égout au moment de l'exécution.

Autre choix très visible = la fragmentation (opposée à la globalité du cinéma classique surtout quand il s'agit de spectacle historique). Elle prend le sens d'une synecdoque. « J'ai conservé peu de Moyen Âge » dit Bresson[<].

Dans le même sens, l'usage du hors champ. Les soldats, la foule à l'exécution (Bresson utilise beaucoup la bande son). Les portes récurrentes : ce qu'il y a à voir est derrière, le spectateur n'y a pas accès. Le mystère de Jeanne reste un mystère.

⁴ Je renvoie à mon livre : *Le Moyen Age au cinéma, parcours historique et artistique*, Armand Colin, 2015, p. 99-100.

Pour exemple de ce sens du mystère : L'exécution. Jeanne disparaît dans le raccord (comme le personnage de *L'Avventura*). Le poteau vide. Les pigeons, image polysémique dont on n'impose pas le sens (comme le vautour de la fin de *Lancelot*).

Le contexte : Jeanne est une résistante, d'où l'importance du texte. Opposée à celle de Dreyer qui est une victime.

Il y aurait aussi **Pasolini** et **Tarkovski** à évoquer

Dans le même temps a lieu : **La révolution de la nouvelle histoire.**

Le « discours de l'histoire » se développe parallèlement à l'évolution des formes cinématographiques mais il ne faut pas croire qu'il n'y ait aucun contact entre les deux univers. Même si les gens de cinéma n'étaient pas forcément très au fait des évolutions de la science historique, ils étaient moins ignorants qu'on ne le croit. Cf la présence de *conseillers historiques* sur les tournages (le P Doncoeur sur le *Joan of Arc de Fleming* en 1948, de Pierre Champion sur celui de Dreyer en 1928, de Camille Vergniol sur celui de Gastyne en 1928, de Camille Julian sur *Le Miracle des loups* en 1924 voir la thèse de Priska Morrissey⁵), et même l'existence de départements spécialisés dans les studios américains.

Les modèles historiographiques dominants peuvent se reconnaître dans les productions filmiques de chaque époque. Au début du siècle le modèle de Langlois et Seignobos (en France), la recherche des origines de la nation, le goût de l'événement et de l'histoire dynastique et politique (ex *Le Miracle des loups* de Raymond Bernard). Le Moyen Âge pour toutes les nations, américaine y compris, est le lieu où l'on cherche à enraciner le récit national.

Depuis le milieu du XX^e siècle, la notion d'événement a éclaté et l'histoire événementielle s'est effondrée. L'histoire-problème s'intéresse aux processus, aux structures sociales, institutionnelles, économiques. La « longue durée ». L'histoire quantitative et statistique. L'histoire des mentalités et des représentations, voie la plus novatrice de ces dernières décennies.

La brillante « école française » des années 1970. L'influence du marxisme, l'attention portée aux infrastructures plutôt qu'aux épiphénomènes, l'attention dirigée vers les oubliés et les silencieux de l'histoire. Ses grands succès médiatiques arrivent dans les années 1970 : *Le Dimanche de Bouvines*, *L'An Mil*, *Montaillou village occitan*, *Les Intellectuels au Moyen Âge* ... Des historiens français s'impliquent dans les réalisations filmiques de cette décennie : Duby avec Jancso, Duby avec JD de la Rochefoucault, Duneton avec Tavernier, Le Goff avec Annaud...et réciproquement les historiens se font les défenseurs de l'approche historique proposée par certains films : Le Goff défend *La Passion Béatrice*. (en revanche il arrive le contraire ; le même Le Goff est très insatisfait de sa collaboration avec Annaud et en désaccord avec la lecture de Chrétien de Troyes par Rohmer).

Il existe une difficulté de nature pour un moyen d'expression comme le cinéma à rendre compte de ces changements et aborder ces sujets. Néanmoins, on y rencontre des tentatives pour respecter les mentalités, donner à comprendre qu'elles sont différentes des nôtres. L'impact de l'école dite des *Annales* (Bloch et Febvre 1929) se repère sur les scénarios des films : le premier mouvement de réécriture consiste en une démythification de la

5 Priska Morrissey, *Historiens et cinéastes, rencontre de deux écritures*, L'Harmattan, 2004.

représentation traditionnelle, un intérêt tourné vers les gens du peuple, les acteurs oubliés de l'histoire.

Mais ces changements n'affectent que les contenus, ils ne remettent pas en question la forme cinématographique. Ils se coulent dans le cinéma classique – compte tenu bien sûr de l'évolution des techniques et du style cinématographique propre à chaque réalisateur. Il y a donc contradiction épistémologique entre la forme (de notre époque) et le sujet (qu'on s'efforce de remettre dans son époque).

Ces films visent toujours plus ou moins à rendre comparable le Moyen Âge et notre temps, à suggérer des équivalences. C'est ce que Andrew Elliott a nommé la « représentation paradigmatique horizontale » : on emprunte tout un univers au Moyen Age et on le coule dans des formes familières⁶. On rapproche les sujets des films des préoccupations de la société actuelle. C'est un mouvement normal pour une œuvre de fiction, il n'y a pas à s'en offusquer. Exemples : *Le Moine et la sorcière* (Suzanne Schiffman 1987) qui doit beaucoup au livre de Jean-Claude Schmitt *Le Saint lévrier* mais développe tout un propos féministe et écologique; *La Passion Béatrice* (Bertrand Tavernier 1987) qui présente la petite noblesse pendant la guerre de Cent Ans et suggère un parallèle avec les guerres d'usure modernes ni épiques ni brillantes ; *La Chanson de Roland* (Frank Cassenti 1978) qui vulgarise la théorie de Bédier sur la naissance des chansons de geste et montre à la lecture de la lutte des classes un groupe de pèlerins qui se fait décimer sur la route, dans une version marxisante (que beaucoup ont jugée caricaturale) comme le faisait le film américain *Promenade avec l'amour et la mort* (John Huston 1968) .

Une autre voie « moderne » pour évoquer le Moyen Âge au cinéma : les choix radicaux. L'étrangeté frontale⁷

Il faut rappeler d'abord que le cinéma courant continue en parallèle avec ses formes classiques. Et je laisserai de côté toute une autre direction qu'explore beaucoup le cinéma contemporain, celle de la fantasy, depuis *Excalibur* (1981), mode qui est sans doute dominante de nos jours dans l'approche du Moyen Âge. Mais je ne peux tout dire et je me concentre sur la « modernité » cinématographique.

Si on simplifie on peut ramener la question de l'évocation du Moyen Âge dans les fictions à deux mouvements contraires :

- Ramener le passé vers nous, le rendre « compréhensible, familier », en ne changeant que les décors et les costumes et en gardant tout le reste : formes du récit, langue, mentalités - comme disait Barthes. C'est la solution majoritairement adoptée. Nous l'avons déjà abordée avec les films « d'historiens » de la partie précédente
- Aller vers le passé, souligner les écarts, l'exotisme, prendre acte de cette distance ; au risque d'être incompréhensible ? Risque assumé en se fondant sur l'idée que le public est apte à comprendre l'Autre et surtout, en postulant que les caractères esthétiques, moraux et autres apportés du Moyen Âge sont susceptibles de revivifier l'art moderne⁸.

⁶ Andrew B. Elliott, *Remaking the Middle Ages : The Methods of Cinema and History in Portraying the Medieval World*, Jefferson & London, Mc Farland & Cie, 2011

⁷ (formule de François Géré)

⁸ Ce sont en gros les deux typologies de Andrew B Elliott : la « représentation paradigmatique horizontale » et la « récréation iconique verticale ».

- J'y ajoute une voie moyenne, celle qui consiste à emprunter au Moyen Âge des fragments de médiévalité, des « sèmes » isolés qui surgissent dans la diégèse comme un substrat oublié ou un inconscient.
Modèle = **Fisher King** (Gilliam 1991)

La modernité se situe dans la deuxième voie (recréation iconique verticale) mais il y a plusieurs manières de répondre à cette exigence. L'antithèse Rohmer / Bresson peut faire office de paradigme.

Rohmer : *Perceval le Gallois* (1978)

Le cinéaste, médiéviste de formation initiale, adopte une position « archéologique » Elle consiste en un emprunt iconographique global : il place ses personnages dans un espace et un univers représentatif décalqué de celui des miniatures de l'époque romane. « L'espace en rond ». Le théâtre médiéval, ses *mansions*.

Il s'adresse directement à la matière littéraire médiévale, le texte de Chrétien de Troyes est respecté à la lettre (adapté légèrement par lui-même). Celui des dialogues mais aussi celui du récit, dit soit par des musiciens (= reconstituer les conditions supposées de réception), soit par les personnages qui parlent d'eux-mêmes à la 3^{ème} personne (= procédé de distanciation caractéristique de la modernité) Il pousse à l'extrême les voix off de Truffaut ou Godard et de ses propres films.

Il donne néanmoins son interprétation d'un texte vieux de huit siècles et abondamment commenté en raison de son inachèvement et de son mystère. C'est la Passion qui conclut le film. Il donne acte qu'il propose une lecture et non une restitution brute.

Jacques Le Goff a discuté ces choix sur les arguments suivants :

L'anachronisme référentiel : un décor roman pour un roman écrit fin XII^e siècle ;

Un Perceval qui tourne en rond n'est pas fidèle au mouvement en avant des héros des romans de chevalerie médiévaux ; La christianisation finale est une extrapolation puisque de toute façon le roman de Chrétien est inachevé (cette christianisation sera l'œuvre de ses continuateurs).

J'ajoute pour ma part la contradiction ontologique qui résiste entre l'espace de représentation médiéval et celui de la *camera obscura*, basé sur la *perspectiva artificialis*. Même la caméra de Rohmer ne peut y échapper, fût-ce par le subterfuge d'un décor de plateau. Mais on doit saluer la beauté plastique et la modestie de l'approche.

Bresson : *Lancelot du Lac* (sorti en 1974)

Ce film tombait à contrecourant de la production du cinéma d'auteur en France dans les années 70. Mais il coïncide avec le nouvel intérêt pour les études médiévales. Chrétien de Troyes est l'objet de recherches fondamentales à cette époque (Dragonetti, ...)

R Bresson retourne lui aussi aux sources littéraires médiévales : *La Mort le roi Artu* (XIII^e siècle^o) qui décrit le monde après le Graal, le déclin de la cour d'Arthur, gangrenée par les amours de Lancelot et Guenièvre ; la révolte de Mordred, fils adultérin du roi, la bataille de Salesbière, la disparition du corps du roi. Bresson ne retient pas ce dernier épisode.

Des intertextes modernes interfèrent : les poèmes de Tennysson et le roman de Gracq (1948). « Une situation, celle des chevaliers qui rentrent au château d'Arthur sans le Graal, c'est-à-

dire l'Absolu, Dieu ». Le Graal, montré sur la première image, est le grand absent du film, « un reflet sans cesse derrière l'horizon projeté par un astre qui vient de se coucher » (Julien Gracq).

Bresson abordait le mythe après avoir abordé l'histoire (Procès de Jeanne d'Arc). Mais il adopte le même principe = faire des personnages des héros de notre temps. Les acteurs (Luc Simon, Humbert Balsan) ont l'aspect des hommes de notre époque. Le tandem Lancelot / Gauvain est au centre du film. Le désenchantement s'oppose à un reste de conviction. Pureté et idéalisme de Gauvain. « seul survivant de la Quête au milieu du naufrage » (Gracq).

Le couple Lancelot /Guenièvre reproduit celui de « Tristan et Yseult sans le philtre ». plus de désir du côté de l'homme. Volonté farouche du côté féminin. Problèmes d'un couple moderne.

Au centre du film de Bresson : un tournoi auquel Lancelot, comme dans la tradition, participe incognito et triomphe de tous. Radical dans son filmage, antithèse absolue des tournois des grands films de chevalerie (Ivanhoé).

Son pendant à la fin du film = la bataille dans la forêt, la déconfiture des chevaliers. Les choix esthétiques peuvent être ainsi résumés : la métonymie généralisée ; le montage très sec créant un rythme, et même une héraldique (on parle d'un jeu d'échecs) ; le hors champ ; le poids concret de la bande sonore.

« De la fragmentation » dans *Notes sur le cinématographe* théorise ces choix. « Voir les êtres et les choses dans leurs parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance »⁹.

Bresson fait ces choix dans tous ses films et pas seulement dans ses films « historiques ». Mais dans ce cas particulier ils ont un sens supplémentaire : on ne cherche pas à « reconstituer » la globalité d'un monde disparu et inaccessible. On lui emprunte des « iconogrammes », des signes comme la coupe et la lance. C'est la voie de la « *recréation iconique verticale* » définie par Elliott.

Ce réalisme de l'image lui permet d'atteindre un réalisme historique sans égal. « Le CINEMA puise dans un fonds commun. Le Cinématographe fait un voyage de découverte sur une planète inconnue » (Robert Bresson)

La lignée Bresson est sans doute la plus féconde dans la perspective qui nous occupe si je la définis par la création iconique verticale et la fragmentation (ce qui est sans doute un peu réducteur aux yeux des spécialistes de cinéma).

Serge Roulet (qui fut son assistant) : *Alexis ou le voyage étranger* (1991) ; Joan Cesar Monteiro : *Silvestre* (1992) ; Eugène Green : *Le Monde vivant* (2003) ...

La lignée Rohmer reste aussi une référence pour les jeunes cinéastes, si je la définis par la création globale d'une iconographie inactuelle et le choix du légendaire.

Marie-Christine Questrebert : *La Chambre obscure* (2000) ; Hubert Viel : *Les Filles au Moyen Âge* (2015) .

Leçons à tirer de ce dernier film pour un état des lieux (en France tout au moins) :

⁹ Robert Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard / NRF 1975 p. 95.

Devant l'impossibilité d'accéder « directement » à un Moyen Âge crédible, on passe par des médiatisations et des médiateurs (un conteur par exemple) qui le tiennent à distance. D'où que la « naïveté » apparente n'en est pas une tant que ça. Le légendaire, le littéraire, le conte sont les vecteurs d'accès les plus immédiats. Le minimalisme esthétique vaut mieux que l'étalage des moyens (cf blockbusters comme *Chevalier*). Au passage le noir et blanc se trouve réhabilité.

Conclusion

Comment se fait-il qu'on trouve le Moyen Âge si régulièrement chez des cinéastes réflexifs et à des moments où on s'interroge sur le renouvellement des formes ? Ma réponse serait que cette conjonction s'explique par la nature « moderne » de l'image et de la narration médiévales¹⁰ :

- Pas de soumission à l'imitation, à la mimesis ;
- Puissance de l'image à laquelle on prête un arrière-plan (« les choses qui sont derrière les choses ») ;
- Traits communs avec les avant-gardes artistiques du xx^e siècle : refus de la perspective linéaire, frontalité (Bresson disait « filmer tout face » car la frontalité engage l'être), temps synthétique, absence de dictature de l'action.

10 Jean Wirth, *L'Image médiévale, Naissance et développement VI^e-XV^e siècle*, Méridiens / Klincksieck, 1989