Epopée et cinéma

Norris J. Lacy
Penn State University

This article discusses the crucial difficulty of defining epic in cinema and examines the divergence between the "grammar" of film and that of oral or written epics. A central section analyzes technical and other elements of Frank Cassenti's film *La chanson de Roland* (1978) and of Dani Kouyaté's film *Këita: l'héritage du griot* (1995, from Burkina Faso), while offering also a few remarks concerning *El Cid* (Anthony Mann, 1961). Noting that there have been surprisingly few cinematic adaptations of romance epics, the article reflects briefly on some of the reasons for this neglect.

Invité par la Société Rencesvals à faire cette conférence plénière, je me suis posé immédiatement deux questions.[1] La première est celle-ci : *pourquoi* le thème "épopée et cinéma" ? Y a-t-il des affinités naturelles entre les caractéristiques et les possibilités du cinéma et celles de la matière ou de la forme épique ? La question est fondamentale et j'espère pouvoir y apporter une réponse, aussi partielle qu'elle soit, au cours de mes remarques.[2]

Ma deuxième question, qui découle d'ailleurs de la première, est évidente, mais la réponse, si réponse il y a, ne l'est pas. Qu'est-ce qu'un film épique ? L'adjectif "épique" a-t-il le même sens dans un contexte cinématographique et dans une épopée traditionnelle, orale ou écrite ? Effectivement, bien que nous ne manquions pas de définitions du terme "film épique", aucune n'est suffisante. En voici deux, choisies plus ou moins au hasard.

Selon Matt Page, "an epic film is one that invests into its historical story myth, romance, meaning and magic (or miracles)". Malgré son manque de précision – "meaning" reste bien vague ! – cette formulation pourrait nous être utile, à condition qu'elle soit comprise comme un point de départ, comme l'énumération des composants en puissance plutôt que comme la liste des éléments essentiels. Ne pourrait-il pas y avoir de film épique sans amour (exception faite sans doute de l'amour de la patrie, du monarque ou de Dieu) ? Et pourquoi pas un film épique sans magie ou miracles ? Ce n'est nullement impossible. Remarquons également qu'il manque à cette définition toute mention d'un héros, et j'ajouterai donc à la liste dressée par Page la présence obligatoire d'un ou de plusieurs héros, historiques ou fictifs.

---

[1] Tout en abrégeant cette conférence, par la suppression non seulement de six extraits de films mais aussi de quelques analyses techniques, j'ai préféré retenir en général le style de la présentation orale.

[2] Je tiens à exprimer ici ma vive reconnaissance à William Kibler, Richard Neupert, Stéphanie Perrais et Juan Zarandona, qui m'ont tous fourni une aide précieuse d'ordre technologique, stylistique ou autre.

La définition donnée par Philip French est plus ample. Pour lui, un film épique doit comprendre au moins cinq éléments : spectacle; couleur et exotisme; sentiments nobles (religieux, patriotiques, héroïques ou moraux) ; musique renforçant ces sentiments; et, enfin, longueur. Mais Philip French, lui aussi, semble avoir oublié qu'une histoire héroïque exige un héros.

Etant donné la difficulté à définir le film épique, certains seront tentés de s'appuyer sur l'approche hollywoodienne, qui a l'avantage d'être extrêmement claire et simple. La publicité hollywoodienne voudrait qu'on considère comme épiques à peu près tous les films, quel que soit leur caractère fondamental, qui mettent en scène un nombre impressionnant de personnages, et qui se font remarquer par leur longueur. C'est justement cette question de longueur qui complique le problème, car ce critère sert à établir un faux lien de parenté entre, d'une part, le *Napoléon* d'Abel Gance (1927, neuf heures ou six heures, selon la version) ou certains films de D.W. Griffith et de Kurosawa, et d'autre part, ceux de Cecil B. DeMille aussi bien que des films plus récents tels que *La guerre des étoiles*, *Le parrain* ou la série de films qui n'en finit pas de porter à l'écran l'histoire du jeune Harry Potter. Et je vous rappelle aussi que tout récemment, on a qualifié d'épique le film *Batman*. J'avoue qu'il faudrait un esprit bien plus subtil que le mien pour découvrir la ressemblance entre *Napoléon* et *Batman*.

Et Hollywood, bien entendu, considère comme épiques la plupart des films qui ont pour sujet le roi Arthur. En fait, si nous en croyons la publicité, même le film arthurien de 2004 intitulé *Le roi Arthur*, est "épique", sans doute parce qu'Antoine Fuqua a réussi à étirer le film jusqu'à deux heures et demie par le simple recyclage de scènes de batailles à la fois violentes et soporifiques. Et quant au film récent du *Da Vinci Code*, un blogueur perspicace le décrit comme "un non-événement de proportions épiques" ("The *Da Vinci* movie").

Il est évident que les films qui sont véritablement épiques présentent une certaine ampleur : nous aurions certes du mal à concevoir un court métrage épique. Pourtant il serait inapproprié de confondre la longueur qui permet d'élaborer sur l'écran une vision épique, et la longueur due à un simple manque de discipline de la part du scénariste, du réalisateur ou de l'éditeur.

Je ne pourrais pas formuler, moi non plus, de définition englobante du film épique, mais je me permettrai de signaler et de commenter brièvement quelques idées qui pourront nous être utiles. Les deux ingrédients absolument indispensables au film épique comme à l'épopée (orale ou écrite) semblent être d'une part l'omniprésence d'une menace grave et d'autre part un ou plusieurs héros passant par de rudes épreuves, relevant le défi soit pour des raisons morales ou patriotiques, soit par simple nécessité. Comme je l'ai mentionné précédemment, les dimensions de l'épopée, c'est-à-dire le nombre important de personnages, le nombre et la longueur des batailles, etc., constituent autant de propriétés secondaires de l'épopée plutôt que ses conditions primordiales. C'est là une leçon que certains cinéastes, surtout américains, apprennent avec difficulté, préférant suivre une formule traditionnelle : prenez un conflit quelconque, ajoutez des centaines sinon des milliers de personnages et un budget colossal – et le résultat, projeté sur un écran panoramique, est par définition une épopée. Mais pour ne pas condamner exclusivement les Américains, ajoutons qu'une lecture récente de bon nombre d'articles et de comptes-rendus français, italiens, et autres, révèle que

l'adjectif "épique" s'y trouve avec une régularité presque prévisible. Compte tenu de tous les titres que j'ai déjà mentionnés, il est évident que soit le terme "film épique" est indéfinissable, soit il y a autant de définitions qu'il y a de personnes qui le définissent. Passons donc pour l'instant.

* * *

Il va sans dire que toute forme littéraire ou artistique possède sa propre "grammaire" dont la nature se distingue de celle des autres formes de communication. C'est un principe qui est souvent invoqué par certains critiques qui voudraient démontrer, par exemple, que le cinéma est loin d'être un sous-genre du théâtre. Nous devrions remarquer en passant que le rapport entre cinéma et théâtre est beaucoup moins proche que celui qui existe entre cinéma et littérature narrative, l'explication étant que l'auteur narratif et le cinéaste profitent de certaines ressources dont ne dispose pas le metteur en scène de théâtre. Modifier l'angle de prise de vues, effectuer un mouvement panoramique de la caméra, varier la profondeur de champ afin de mettre en relief un personnage ou un objet, ce ne sont là que quelques-unes des techniques cinématographiques qui ont leur contrepartie dans la littérature non-théâtrale.

Mais où situer l'épopée, surtout l'épopée orale, par rapport au cinéma ? En fait, je suis persuadé que le cinéma a la capacité d'être le médium idéal pour la réalisation de l'épopée. Certes, la transposition d'un genre vers un autre est toujours problématique, créant et exploitant inévitablement ce qu'Eisenstein appelle le "polygenrisme" (Taylor, *The Eisenstein Collection*, p. 324). Non seulement tout acte de composition exige une combinaison de formes d'expression empruntées à des sources diverses, mais un genre est inévitablement transformé quand un texte narratif, par exemple, est filmé : il ne peut pas y avoir de transfert "pur" de la page à l'écran ou du texte parlé à l'écran. Pourtant, malgré les complications du polygenrisme, il n'en reste pas moins que l'épopée et le cinéma ont de multiples points communs. Par exemple, la technique et les effets du montage, c'est-à-dire de la juxtaposition d'images sans subordination et souvent sans explication, s'apparentent évidemment à la parataxe, acceptée, comme tout le monde le sait, comme un élément typique de beaucoup d'épopées et surtout, selon Auerbach, de *La chanson de Roland* (*Mimesis*, pp. 83-117).

Du point de vue technique, il y a des méthodes et approches qui semblent caractéristiques de la conception cinématographique de l'épopée. Ces techniques comprennent par exemple certains placements de la caméra et certains angles de prise de vue. Il est essentiel de souligner le fait que, tout comme le cinéma a sa propre grammaire, le sous-genre du film épique possède également la sienne, laquelle, tout en excluant certains éléments de la grammaire filmique en général, en développe d'autres, notamment ceux qui relèvent de l'art visuel.

Il y a très longtemps, j'ai publié un court article sur l'art visuel de *La chanson de Roland*, version d'Oxford. C'était en 1972, mais je crois toujours, *mutatis mutandis*, en l'hypothèse que j'y ai émise. A propos de la littérature orale généralement et de *La chanson de Roland* en particulier, j'avais suggéré que, paradoxalement ou pas, l'oralité d'un texte fait appel non à l'oreille mais plutôt à l'oeil. En d'autres termes,

celui qui voudrait transmettre avec succès une œuvre orale profite inévitablement de toute une gamme de ressources visuelles. Il suffit de mentionner très rapidement quelques courts exemples, dont le premier, d'ordre technique, est à la fois essentiel et simple. Il va de soi que la grammaire du film épique semble imposer un aspect particulier du montage : l'alternance du plan général ou panoramique (qui englobe un groupe de personnages sinon toute une armée) avec le cadrage rapproché (ou le gros plan), où nous ne voyons que la tête d'un personnage ou au maximum son corps depuis la taille ou la poitrine jusqu'à la tête. Le seul aspect frappant de cette alternance est qu'elle exclut généralement ce qu'on appelle le plan américain – des personnages présentés des cuisses à la tête. Ceci ne doit pas surprendre, car le film épique traduit tour à tour les grandes lignes de l'action et l'effet de la crise sur un ou plusieurs personnages.

Evidemment, quand il s'agit d'une bataille, d'autres méthodes cinématographiques sont pratiquement de rigueur. Je pense surtout au montage accéléré et alterné, seule façon d'évoquer non seulement la vitesse mais surtout la simultanéité des actions. C'est là une méthode utilisée dans tous les films épiques pratiquement sans exception, mais également dans *La chanson de Roland*, où elle traduit la confusion qui règne pendant la guerre.

Jusqu'ici, rien de surprenant. Cependant, *La chanson de Roland* a recours à une technique bien plus remarquable et, dirait-on presque, cinématographique. D'abord, le narrateur, par un processus de sélection, se fixe sur plusieurs luttes individuelles – entre Roland et son adversaire, puis entre Olivier et le sien, etc. – avant d'annoncer que "la bataille est merveilleuse et commune," élargissant ainsi le cadre afin de montrer tout le champ de bataille.

Dans ces scènes de bataille, le narrateur profite pleinement de sa maîtrise de l'art visuel. Non seulement il modifie l'angle de sa "caméra orale" (si je puis dire) afin d'isoler deux combattants (un chrétien et un païen), mais il dissèque ou fragmente la conclusion de chaque lutte, créant ainsi un effet extrêmement avancé : le ralenti. Rappelons que dans ces batailles, le texte nous fait regarder la lance qui pénètre d'abord le haubert, puis la peau, puis l'os, et ensuite la colonne vertébrale, sortant enfin du dos de l'ennemi et l'abattant mort sur la terre. Evidemment le ralenti s'emploie également dans de nombreux films épiques, mais moins fréquemment lors de la lutte elle-même que pendant la ruée des chevaux, se soldant souvent par le choc de la lance contre l'écu.

* * *

Passons maintenant au film, réalisé par Frank Cassenti, de *La chanson de Roland* (1978), avec Klaus Kinski et Dominique Sanda entre autres.[3] C'est un film que peu de gens semblent avoir vu, même, paraît-il, en France. Ce qu'il y a de plus original dans le film est sa structure de base. Un groupe de pèlerins –

[3] Dans cet article, je discute principalement les trois films suivants : *La chanson de Roland* (dir. Frank Cassenti, 1978) ; *El Cid* (dir. Anthony Mann, 1961) ; *Keïta : l'héritage du griot* (dir. Dani Kouyaté, 1995). Il y a un certain nombre de films que je mentionne en passant, sans détails, mais voir la note suivante.

"modernes," c'est à dire issus d'un Moyen Age plus tardif, utilisé comme le temps "réel" du film – sont en route pour St-Jacques de Compostelle et vont se divertir ou s'inspirer en jouant, épisode par épisode, *La chanson de Roland* (version d'Oxford, bien entendu). Nous voici donc revenus à la célèbre formule de Joseph Bédier : "au commencement était la route."

La présentation de l'histoire de Roland à Roncevaux constitue une trame temporelle secondaire, et nous suivons ainsi à l'écran deux histoires juxtaposées : celle vécue par les pèlerins et celle vécue par Roland, racontée et dramatisée en même temps par les mêmes comédiens. Mais de plus, à certains moments, des pèlerins racontent encore d'autres histoires, entraînant conséquemment l'auditoire dans une série de narrations imbriquées les unes dans les autres.

La plupart des comédiens jouent plusieurs rôles. Le plus souvent le rôle d'un pèlerin se double de celui d'un chevalier chrétien ou païen. Un des pèlerins joue d'ailleurs trois rôles, ceux de Charlemagne, de Marsile, et de... Turold. Dans ce double schéma temporel, l'influence du *Roland* sur les acteurs-pèlerins finit par effacer partiellement les limites distinctives entre le pèlerinage et la performance de l'épopée. Cependant, la façon dont ceci se réalise pourra surprendre.

J'ai parlé de temps "réel" (celui du pèlerinage), mais en fait "réel" n'est pas le mot juste, car Cassenti utilise un certain nombre d'effets artistiques et techniques pour nous rappeler fréquemment que même le pèlerinage est un artifice. Ce que nous voyons sur l'écran représente un double ou encore un triple recul par rapport au réel. Parlons plutôt de temporalités première et seconde. Le pèlerinage est un artifice cinématographique qui comprend des moments de transition où l'on commence à *raconter* l'histoire de Roland, récit qui cède, parfois très vite, à une *représentation* dramatique et "pseudo-réelle" de l'épopée.

Au fur et à mesure que nous avançons dans le film, l'artifice de ces transitions entre les deux temporalités devient de plus en plus flagrant, créant ainsi une distance croissante entre nous, les spectateurs, et le spectacle, dont l'auteur serait Turold. Pourtant, le contraire n'est pas toujours vrai, car à certains moments, un événement brise, sans transition aucune, la "fiction" de l'épopée. La technique n'est pas constante. Parfois, le drame est abordé par la voie la plus directe et la plus naturelle: une dame demande tout simplement, "Pourquoi ne pas jouer une chanson de geste ?" Cette scène sert de clôture à un dîner au cours duquel on parle de tout et de rien. Mais à la fin de la même scène, l'homme qui joue Ganelon, incapable de continuer la performance, sort brusquement de son rôle, brisant l'artifice théâtral et nous plongeant à nouveau dans le monde des pèlerins.

La transition la plus remarquable de la temporalité première (le pèlerinage) à la seconde s'accomplit à l'aide d'un artifice multiple. Il y a d'abord une image qui ressemble à une miniature de manuscrit ou plutôt à un portrait dans un vitrail ; et nous voyons ensuite ce qui pourrait être littéralement le bord physique de la pellicule révélé par un volet (anglais "wipe") et suivi d'une ouverture en fondu ("fade in").

J'ai signalé surtout le rapport ou la transition entre les étapes du pèlerinage et les événements, vécus par Roland, qui s'étaient déroulés sur cette même route. Mais petit à petit, le spectateur perçoit une influence double et réciproque : la situation des pèlerins modifie certains aspects de leur interprétation du *Roland*, tandis que celle-ci pèse, parfois lourdement, sur la sensibilité et sur le comportement des pèlerins. On est

tenté de se demander si Cassenti n'avait pas lu Bédier, pour qui, dans la chanson de geste, le personnage principal est souvent le chemin même de Saint-Jacques.

* * *

Ne voulant pas me limiter au cinéma francophone, j'ajouterai une remarque sur un film consacré à la légende du Cid (avant d'aborder un film africain que je discuterai plus amplement). En fait, il existe au moins quatre films qui mettent en scène la légende du Cid, mais le seul qui soit facilement trouvable est le film américain d'Anthony Mann (avec Charlton Heston et Sophia Loren).[4] Celui-ci est un excellent exemple de la conception hollywoodienne de l'épopée : vues panoramiques d'un paysage spectaculaire, couleurs vives, batailles de longue durée, amour tragique, etc. Du point de vue purement technique, le film est également révélateur, exploitant, peut-être trop souvent, une méthode utilisée fréquemment dans les films épiques (westerns et autres) : la prise de vue en contre-plongée, où la caméra est située plus bas que le sujet, de sorte que l'on ne voit même pas l'horizon. Non seulement un personnage (en l'occurrence, Charlton Heston) semble plus grand qu'il ne l'est en réalité, mais c'est un angle qui est censé mettre en relief le caractère héroïque du personnage. Nous pourrions même l'appeler avec justesse la prise de vue épique.

Martin Scorsese, responsable de la restauration du film, le classe parmi les meilleurs films épiques qui aient jamais été tournés. Moins enthousiaste que Scorsese, je dirais toutefois que c'est un excellent exemple de l'épopée vue dans l'optique hollywoodienne des années cinquante et soixante.

* * *

Je vous propose maintenant d'explorer brièvement un film fascinant qui a pour titre *Keïta : l'héritage du griot*, réalisé par Dani Kouyaté. Datant de 1995 et présenté moitié en français, moitié en dioula (parlé au Mali, au Burkina Faso et ailleurs en Afrique de l'Ouest), ce film reprend l'histoire de Soundjata (ou Soundiata) Keïta, empereur du Mali au treizième siècle et héros d'une épopée traditionnelle d'Afrique occidentale. Depuis des siècles, des générations de griots (c'est-à-dire de conteurs ou "jongleurs" de l'Afrique de l'Ouest) ont raconté cette épopée, qui se termine par la mort de Soundjata. (Cependant, selon certaines versions de l'histoire, il ne meurt pas mais se métamorphose en hippopotame...)

Le film trace l'histoire politique et culturelle du futur empire du Mali, et nous montre la naissance et la jeunesse de Soundjata. Sa naissance n'est pas facile, la grossesse de sa pauvre mère ayant duré dix-huit mois

[4] Parmi les trois autres, il y a notamment un film parodique d'Angelino Fons, *El Cid Cabreador* (1983). À ma connaissance, la seule façon de voir ce film est de faire notre propre pèlerinage, non à St-Jacques de Compostelle, mais à la Filmoteca Nacional à Madrid. Le deuxième, qui date de 2003, est un dessin animé, *El Cid, la leyenda*, réalisé par José Pozo. Ce film généralement très apprécié – il a gagné plusieurs prix – est toujours disponible en principe (en format PAL), mais il semble être introuvable à présent. Et il existe aussi un quatrième film, qui se trouve être pornographique.

selon certains, sept ans selon d'autres. Le petit, qui en fait n'est plus très petit, annonce sa propre naissance, criant "Maman, je suis prêt à sortir!" Et il sort, mais, alors qu'un devin avait prédit pour le garçon un futur exceptionnel, il est incapable de parler (à part son cri prénatal) ou de se tenir debout. Le roi du Sosso, craignant la famille de Soundjata, tue les onze frères de celui-ci mais épargne Soundjata, croyant que le pauvre garçon va bientôt mourir. Mais, quelques années plus tard, Soundjata est miraculeusement guéri. (Le film s'arrête là alors que l'épopée traditionnelle poursuit l'histoire du jeune homme jusqu'à sa mort.) Exilé plus tard (également pendant sept ans), Soundjata finit par détruire l'armée du roi de Sosso, remportant sa victoire décisive à Karina en 1235. Ainsi il se venge du massacre de sa famille et unifie son pays, connu désormais comme l'empire du Mali.

Cette histoire et le film de Kouyaté nous intéressent pour plusieurs raisons. Il s'agit tout d'abord d'une épopée traditionnelle et francophone (ou à moitié francophone : les personnages parlent français à l'école et à la maison, tandis que le récit du griot se fait en dioula), et c'est une histoire de miracles, de prédictions, et surtout des efforts extraordinaires d'un jeune homme destiné à sauver son royaume. De surcroît, il y est question d'oralité et de griots – de "jongleurs" comme je l'ai dit – transmetteurs de sagesse et de connaissances, qui assurent, jusqu'à nos jours, la continuité des mythes et des récits traditionnels.

Enfin, le film éveille notre intérêt surtout par le fait que, tout comme *La chanson de Roland* de Cassenti, il y a une juxtaposition de deux schémas temporels. Dans un temps qui est le nôtre, un griot qui a pour nom Djéliba révèle à un jeune garçon, Mabo Keïta, la vie et les exploits de Soundjata au treizième siècle. Conséquemment, le récit du griot, comme celui des pèlerins de Cassenti, se transforme en dramatisation mais sans le "trucage" (si je puis dire) du film français de Cassenti. Le but du cinéaste est double et paradoxal : il explore le conflit entre les valeurs traditionnelles et celles du monde contemporain tout en insistant sur l'idée que la rupture temporelle n'est qu'apparente. Ce conflit semble être accentué par le phénomène linguistique, le français et le dioula représentant deux cultures divergentes. Mais au fond, il y a continuité plutôt que rupture. Le garçon, ayant appris quelques détails du mythe de Soundjata, néglige ses devoirs et passe son temps à rêver. La question se pose de savoir ce qui est le plus important : apprendre par coeur et répéter à l'école des détails de la découverte de l'Amérique, par exemple, ou comprendre les traditions et l'héritage de son propre pays en puisant dans la mémoire collective d'un peuple ? Remarquons également que le garçon, devenant lui-même une sorte de griot, commence à dire à ses amis l'histoire que lui raconte Djéliba. Et à la fin du film, Mabo rencontre un personnage (le chasseur) qui figurait également dans le récit du griot ; ce chasseur est le seul personnage qui apparaisse dans les deux histoires, servant ainsi de lien matériel entre le passé et le présent.

Malheureusement, nous ne pourrons pas discuter ce film en détail, mais je vous assure qu'il est fortement recommandable, tant pour ses valeurs cinématographiques que pour la matière épique qui le constitue.

* * *

Les films dont nous avons discuté – et tous ceux dont nous pourrions discuter si nous avions le temps – se divisent nettement en plusieurs catégories. De tous les films qualifiés d'épiques, seuls deux groupes retiennent ici notre intérêt. Premièrement, il y a les films basés sur une épopée connue, orale ou autre, depuis le *Nibelungenlied* de Fritz Lang (1924) jusqu'à l'*Odyssée* (série télévisée, 1997), l'*Iliade* (l'on pense par exemple à *Troie*, 2004), plusieurs *Beowulf* (notamment celui de 1999 avec Christopher Lambert) et d'autres, y compris évidemment les épopées bibliques.

Mais c'est la deuxième catégorie qui nous intéresse plus particulièrement, car il s'agit là du nombre extrêmement restreint d'épopées romanes portées à l'écran. A ma connaissance, le film de Frank Cassenti est le seul à dramatiser *La chanson de Roland*. *Le Cid*, par contraste, est assez bien représenté au cinéma, avec les quatre films (dont un porno) que j'ai mentionnés. En italien nous avons entre autres un *Orlando furioso* (dir. Luca Ronconi, 1975 ; cinq épisodes) et le film de Carlo Bragaglia, *Gerusalemme liberata* (1957). Il existe également d'autres films dont le héros figure dans certaines chansons de geste. On pense immédiatement à Saladin, sujet de plusieurs films, dont le plus célèbre est sans doute le film égyptien du même nom : le *Saladin* de Yousef Shahin[5] (1963).

Bien qu'il soit certain que j'ignore l'existence de certains films appartenant à cette catégorie, toujours est-il qu'il nous manque des versions cinématographiques de la plupart des poèmes épiques en langues romanes, pour la très bonne raison que ces histoires sont mal connues, voire entièrement inconnues du grand public. A l'évidence, les cinéastes vont consacrer peu de films à des sujets considérés comme obscurs et à des personnages dont le nom même n'est guère reconnaissable. Bref, nous avons du travail à faire.

* * *

Avant de conclure, j'aimerais revenir une dernière fois sur le problème des définitions. J'ai déjà mentionné l'ampleur des films épiques, mais ajoutons que leur longueur est sans aucun doute moins importante que leur ampleur historique. C'est-à-dire qu'une épopée tend à élargir la perspective temporelle en s'inscrivant, implicitement ou explicitement, dans une progression d'événements dont les actions du héros ne constituent qu'une étape essentielle et parfois définitive. Et inversement cette expansion de la perspective temporelle sert à approfondir et à augmenter la force dramatique ou morale des exploits du héros (d'où, en partie, la constitution de cycles épiques). Par exemple, l'importance et le pathos des événements à Roncevaux seraient diminués si *La chanson de Roland* les avait présentés comme une séquence close, isolée de leur contexte historique, nationaliste, et religieux. Mais leur réintégration au sein de l'histoire d'une guerre de sept ans, suivie de la victoire finalement remportée par Charlemagne, concentre sur la bataille même toute la signification attribuée à la lutte épique entre Chrétiens et païens. Autrement dit, les exploits de tel ou tel héros représentent soit la conclusion soit la continuation d'un schéma historique dont la signification et les

[5] Le nom de ce cinéaste s'écrit aussi Youssef Chahine.

dimensions débordent largement du cadre physique du texte et peuvent même prendre l'envergure d'un mythe.

De même, les films authentiquement épiques, eux aussi, présentent l'action principale comme un élément d'une progression ou d'une continuité. Par exemple, bien que le film de Kouyaté se termine par la guérison de Soundjata, cet événement, ne laissant aucun doute sur le destin merveilleux du jeune homme, serait la fin du récit mais en quelque sorte le début de l'histoire.

Dans d'autres films, le ou les personnages principaux d'un film ont une "backstory" (et le "cinéologisme" n'est pas de moi !) – une backstory qui permet de comprendre le contexte historique dont les épisodes du film ne seraient qu'un reflet condensé. Le résultat est une expansion psychologique où les actions dramatisées renvoient aux événements précédant le film ou préfigurent ce qui est à venir. En bref, disons que la longueur du film épique – et le minimum, dans le système américain du moins, semble être de 150 minutes, à quelques exceptions près – se justifie dans les cas où elle permet de transmettre le contexte aussi bien que les événements compris dans le scénario. Par contre, si le désir du cinéaste est simplement de "tourner un film épique", le résultat sera trop souvent une création gonflée et fastidieuse.

Nous pouvons terminer, en fin de compte, par une observation des plus simples : un film authentiquement épique consiste moins dans le respect rigoureux d'une liste quelconque de règles (longueur, exotisme, etc.) que dans une *vision* épique de la part du cinéaste. Voilà un principe qui est facile à saisir dans l'abstrait mais, comme nous l'avons vu, extrêmement difficile à mettre en application. Les tentatives sont nombreuses. Les réussites sont rares.

La chanson de Roland

Olifant

25.1-2

Keita : l'héritage du griot

Œuvres Citées

Etudes critiques

Auerbach, Erich. *Mimesis*. Trans. Willard R. Trask. Princeton: Princeton UP, 1953.

Bédier, Joseph. *Les légendes épiques*. 4 vols. 1908-13; 3rd ed. Paris: Champion, 1926-29.

Taylor, Richard, ed. *The Eisenstein Collection*. London: Seagull, 2006.

French, Philip. "Saladin Days." *The Observer* 8 May, 2005.

Lacy, Norris J. "Roland at Roncevaux: The Poet's Visual Art." *Rocky Mountain MLA Bulletin* 26.1 (1972): 3-8.

Page, Matt. "The Return of the Epic Film." <http://www.lookingcloser.org/features/returnoftheepic.htm> (15 août 2006).

"The *Da Vinci* movie is a non-event of epic proportions." <http://my.opera.com/frankaugust5/blog/show.dml/263100> (15 août 2006).

Filmographie

Beowulf. Dir. Graham Baker. Avec Christopher Lambert et Rhona Mitra. Capitol Films, 1999.

Da Vinci Code. Screenplay Akiva Goldsman. Dir. Ron Howard. Sony Pictures, 2006.

La chanson de Roland. Dir. Frank Cassenti. Avec Klaus Kinski et Dominique Sanda. Z Productions, FR3 Films Productions,1978.

El Cid. Dir. Anthony Mann. Avec Charlton Heston, Sophia Loren. Samuel Bronston Productions, released by Allied Artists, 1961.

El Cid Cabreador. Dir. Angelino Fons. Fotofilm Madrid S.A., 1983.

El Cid, la leyenda. Dir. José Pozo. Castelao Producciones, 2003.

Gerusalemme liberata. Dir. Carlo Ludovico Bragaglia. MAX film, 1957.

Keïta: l'héritage du griot. Dir. Dani Kouyaté. Afix Productions, 1995.

Napoléon. Dir. Abel Gance. Films Abel Gance, 1927.

Nibelungenlied : Siegfrieds Tod. Dir. Fritz Lang. Decla-Bioscop AG, 1924.

The Odyssey [L'Odyssée]. Dir. Andrei Konchalovsky. Série télévisée. American Zoetrope, 1997.

Orlando furioso. Dir. Luca Ronconi. N.O.C., 1975.

Saladin. Dir. Yousef Shahin. Lotus Films, 1963.

Troy [Troie]. Dir. Wolfgang Petersen. Warner Bros. Pictures, 2004.