

HORS CADRE

(Le cinéma à travers champs disciplinaires)

Hélène Puiseux

Épopée et film de guerre : contrebande ou marché commun ?

Aristote, comment l'esquiver ? Prendre son pouls à propos de l'épopée revient à prendre le pouls de la tradition occidentale, très révérencieuse, elle. Après lui, tout le monde a réfléchi dans sa ligne, celle de *l'art comme mimesis* (théâtre, poésie, arts plastiques), qui forme dans la pensée occidentale comme une énorme plate-forme d'où émergent des sommets plus ou moins célèbres (Voltaire en est un) plus ou moins interrogatifs (Diderot, Baudelaire par exemple), les contestataires n'intervenant que vers la fin du XIX^e siècle et faisant toujours figure de marginaux vers la fin de notre propre siècle : la querelle non éteinte du réalisme contre l'abstraction en étant une manifestation en peinture, celle du cinéma expérimental contre la fiction et le documentaire étant la variante cinématographique de cette question de la mimesis, ou plutôt d'une petite partie de cette immense question. Dans leur ensemble, cinéma et télévision sont « englués » dans cette production de mimesis, si bien qu'Aristote est, si je puis dire, inévitable, dès que l'on réfléchit sur un problème de création, de mode d'expression, et notamment dans la comparaison que j'ai esquissée entre épopée (littéraire ou orale) et film de guerre.

I. Le territoire épique

Au moment où j'écris les deux mots, *genre épique*, un tombereau de volumes plutôt gros se déversent sur moi et élèvent une architecture immense à mille tours, mille terrasses, mille remparts, mille champs de bataille, le Ciel et l'Enfer, la mer et les navires, les déserts, les fracas, les armes, les discours. Y circulent une foule innombrable, tous les dieux et les rois du *Mahabharata*, Achéens et Troyens, la nymphe Calypso (*Odyssée*), Sidouri la cabaretière (*Gilgamesh*), Wotan, Siegfried et le nain Alberich, Enée, Clovis (*La Franciade*), le vieux Väino (*Kalevala*), Sémidia stérile dans les cieus (Soumet, *La Divine Épopée*), l'Ange Liberté (*La Fin de Satan*), les géants à trois têtes et les dragons, et Mob, le double femelle de Mephisto, autrement dit la Mort (Quinet, *Ahasvérus*). Et tous les autres.

Quarante siècles, et plus, d'épopées récitées, mimées, déclamées, écoutes, écrites un peu plus tard sur papyrus, et plus tard encore imprimées, lues,

vendues, aimées, perdues : pour la seule France du XIX^e siècle, 402 épopées recensées (1), *Jocelyn* (Lamartine) vendu en un mois à 24 000 exemplaires. De la Laponie à l'Inde, par le Sénégal et les deux Amériques, vit une incroyable multitude d'épopées, originales ou compilées sur des siècles, dont un grand nombre n'est pas encore fixé par écrit (Afrique) qui rendent ce territoire insurveillable : tout peut en sortir, tout peut y rentrer.

Règlements

Alors, y campe qui veut ? Interrogeons quelques douaniers du genre épique – et qu'ils me pardonnent ce costume administratif. Eux aussi sont bien nombreux et leur nombre même est l'aveu que le territoire est vaste, les frontières difficiles à borner, puisqu'il faut s'entêter plusieurs fois par siècles à les préciser, qu'elles sont fluctuantes et même, carrément floues. Je retiens deux des plus célèbres d'entre eux.

Le premier, le plus révérend est sans doute Aristote, qui pourtant ne consacre à l'épopée que des notions éparses dans la *Poétique* (2), relatives à la structure : « J'appelle structure d'épopée celle à plusieurs histoires (18, 56a, 11) », « qui peuvent se produire simultanément » (24, 59b, 22), et ce, contrairement à la tragédie ; cette structure à épisodes, contant des actions successives ou simultanées, est typique de l'épopée qui sans eux ne se conçoit pas : « Les épisodes font la longueur de l'épopée dont le sujet lui-même se résume fort brièvement en un schéma simple » (17, 55b, 16). Les personnages animant ces structures sont des « personnages en action » « représentation d'hommes nobles » (5, 49b, 9). Elle « n'est pas limitée dans le temps ». Ces actions, qui peuvent « se passer de mouvement » (26, 62a), passent par l'intermédiaire du discours (Epos), soit le discours tenu par les héros soit par des descriptions, ainsi le bouclier d'Achille mettant en scène la Guerre et la Paix, ou la broderie qu'Hélène fait sur un manteau de pourpre et qui représente Achéens et Troyens en guerre (on retrouve cette façon d'*inclure* des espaces et des temps extérieurs, ici par la broderie ou la sculpture, dans les films qui utilisent pour le même effet des photos, des films intérieurs au film, etc.). Rien n'y est interdit, pas même l'impossible : « préférer l'impossible mais vraisemblable au possible non persuasif » (24, 60a, 26) Aristote laisse le champ très ouvert.

Deux mille ans plus tard, l'épopée est au centre de la Querelle des Anciens et des Modernes en France. L'un des plus célèbres « Modernes », Voltaire, est peu dictatorial :

« Le poème épique, regardé en lui-même, est donc un récit en vers d'aventures. Que l'action en soit simple ou complexe ; qu'elle s'achève dans un mois ou dans une année ou qu'elle dure plus longtemps ; que la scène soit fixée en un seul endroit comme dans l'Iliade ; que le héros voyage de mers en mers comme dans l'Odyssée ; qu'il soit heureux ou infortuné, furieux comme Achille ou pieux comme Énée ; qu'il y ait un principal personnage ou plusieurs ; que l'action se passe sur la terre ou sur la mer, sur le rivage d'Afrique, comme dans *La Lusiada* ; dans l'Amérique comme dans *l'Araucana* ; dans le ciel, dans l'enfer, hors des limites de notre monde comme le *Paradis* de Milton, il n'importe (3).

On voit le parti à tirer par rapport aux films de guerre, à qui ce texte s'appliquerait mot à mot. Plus loin, Voltaire introduit l'intéressante notion des

besoins du public, "car tous les cœurs veulent être remués", le cœur de tous ces hommes "dont la faiblesse est d'être séduits par tout ce qui est au-delà de la vie commune" (id. p. 309). Une seule restriction, donc, la forme versifiée, encore que Voltaire sache les variations du goût et de la mode, et qu'"une beauté turque [ne l'est pas] à la Chine" (id. p. 312). Plus loin, Voltaire insiste sur le caractère didactique que doit présenter l'épopée, autour d'un sujet de préférence national.

La matière épique

Je ne donnerai pas à Dumézil le titre de douanier de l'épopée. Ses qualités immenses de comparatiste, sa connaissance intime de multiples ensembles épiques du monde indo-européen, l'enlèvent bien au-dessus de cette fonction de surveillance, de cette guérite à vue un peu courte où siègent Aristote et Voltaire quand ils parlent épopée. A travers les différentes œuvres épiques, et en dehors des formes temporairement différentes qu'elles peuvent emprunter, il a su reconnaître le système de pensée d'un continent entier ; il en a dégagé l'idéologie des trois fonctions ; quelques-unes des expressions les plus utiles de l'idéologie des trois fonctions se trouvent en effet dans des œuvres épiques : « même au sein de sociétés où elle avait perdu très tôt toute actualité, elle a gardé un suffisant prestige pour soutenir, à travers les siècles, des récits héroïques parfois très populaires (4). » Selon lui, elles fonctionnent comme des carrières de fossiles.

Il montre que les récits peuvent être indifféremment situés dans le court espace de l'expérience humaine (histoire ou actualité) ou dans un passé et un avenir lointain, voire inaccessibles ; quant aux lieux, ils peuvent être soit familiers, soit exotiques et inaccessibles comme les temps ; dieux, géants, monstres, démons ou hommes ordinaires composent et rejouent trois types de crises :

- la crise cosmique, comme *le Mahabharata* : bataille de dieux, anéantissement presque total du monde suivi d'une renaissance (on retrouve ce thème dans les films de guerre atomique) ;
- la naissance d'une nation ou d'un peuple : les épopées romaines par exemple ;
- des histoires de famille, qui sont en même temps des naissances d'armées et de pouvoirs (les épopées des Nartes chez les Ossètes, Horace chez les Romains, etc.).

Nous voici donc devant un territoire immense, surpeuplé, et bourré de contradictions, une action une, mais éclatée en de multiples épisodes, ou plusieurs actions, ou une action simple, des personnages nobles, mais aussi des dieux, des hommes de toutes sortes, des monstres, des lieux historiques mais aussi des lieux inaccessibles, le passé, mais aussi le présent et le futur le plus lointain.

Devant ce *genre* monumental, il reste la méthode de l'extrême réduction, de l'extrait d'épopée, comme on fait de l'extrait de café : convenablement réduites, ces histoires superbes roulent sur deux rails, comme l'a montré J. Kohn Etienne (5). Elles mettent en scène deux grands types d'action, qu'elles déploient en multiples situations et multiples personnages :

- Il s'agit d'une part du *combat*. La guerre est matière épique, la mort s'y tient avec son cortège de bravoure et de folie. Modèle occidental : *L'Iliade*, où 24 chants composent les derniers jours d'un siège de dix ans sous les murs de Troie.

– D'autre part, *le voyage* ; modèle occidental, *l'Odyssée* – et si bon modèle qu'il est devenu nom commun et titrera un certain nombre de films de guerre –, Quarante jours, contenus eux aussi en 24 chants et contenant en flash-back, par récits, les dix années passées par Ulysse sur le chemin difficile du retour *at home*, dix années d'un après-guerre, comme le fait remarquer E. Delebecque dans *Construction de l'Odyssée* (6).

Guerre et Voyage ne sont pas exclusifs l'un de l'autre bien au contraire, ils sont souvent mêlés et entrelacés, mais les deux fils restent toujours bien lisibles. De toutes façons, isolés ou ensemble, ils convergent vers la Connaissance : pris dans les combats et/ou dans l'errance, le héros atteint au bout du poème ce qu'il cherchait, c'est-à-dire lui-même et l'acquisition de la notion de la mortalité, de la temporalité et de ses douleurs ; la fin du poème peut être soit l'acquisition de la sagesse et le Retour, soit la connaissance suprême et définitive de la Mort.

Cette « réduction » rend plus clair mais plus immense encore, plus dévorant, le territoire épique, puisqu'on le voit alors englober, posés sous forme de combats ou de voyage initiatique, les grands problèmes de l'humanité, la Mort, atteinte à travers la folie, la puissance ou la perte, mais aussi l'Autre, c'est-à-dire l'identité et la sexualité.

Le ton épique

En conclura-t-on que tout ce qui parle guerre ou voyage est une épopée ? S'il y a incontestablement une matière épique, qui n'est rien moins que les interrogations de l'individu socialisé et mortel, ne faut-il pas « quelque chose » pour qu'il y ait épopée plutôt que traité de philosophie. Y a-t-il un coup de main, un truc qui fait passer la guerre et le voyage au stade épique, comme on fait sauter une crêpe ? Un ton épique ? C'est-à-dire une façon d'éclairer les espaces et les temps de la guerre et du voyage qui soit tel qu'on le reconnaisse d'emblée. Ce ton est-il le même pendant quarante siècles et à travers tant de langues et civilisations différentes ? Ce ton, littérairement reconnaissable, s'il l'est, est-il exclusif de sa forme écrite ? ou parlée ? ou filmée ? Car, autant annoncer dès à présent la couleur : je ne crois pas à la « contrebande », mais bien plutôt à une évolution de l'épopée, qui se glisse dans un mode d'expression nouveau. Mais « n'anticipons pas » comme dit Ménélas dans *La Belle Hélène* d'Offenbach. Restons encore un moment sur le territoire littéraire de l'épopée.

Je me borne à poser quelques règles très simples, certaines relatives au langage de l'épopée, une autre au traitement du temps.

Traits de langage :

– Tout d'abord la répétition, presque le ressassement de formules, formules de transition, formules de description, formules de typage ou de caractérisation de personnages : ainsi Achille est toujours *Achille semblable aux dieux*, *Vaïno* (Kalevala) *le vieux Vaïno* ; dans Gilgamesh, avant les discours, il est toujours précisé : *Gilgamesh ouvre la bouche*, *Enkidou ouvre la bouche*. *Et la mort, qui tout achève*, intervient fréquemment dans l'Iliade et dans l'Odyssée. Rappel des métiers ou des conditions : *le léger Lemmikäinen*, *le forgeron Ilmarinen*, *la vierge Ilmatar* (Kalevala), toujours vêtus de leurs qualifiants ; et

L'Aurore, aux doigts de rose, en robe de safran, ponctue les journées de Télémaque. Ces répétitions, appliquées aux personnages, à la fois solennisent celui qu'elles déterminent invariablement, le figent dans le même éclairage ; elles assurent aussi un rythme, sensible pour l'auditeur ou le lecteur, une scansion, elles posent des refrains entre des couplets, se surimposent au rythme de la versification ou de la prose rythmée, découpent le texte ; elles reposent aussi, dans le sens où, récurrentes, spécifiques, elles bercent (comme dans *Naissance d'une nation* de Griffith, l'image de la femme et du berceau).

– L'épopée, le style épique, se manifeste aussi par sa grandiloquence, sa magnification : rien ne s'y fait simplement, ordinairement ; les adverbes majorent toute action ou toute description, les sanglots retentissent comme des orages, terriblement. Ou magnifiés, ou absents (ellipses), tels sont traités personnages, faits et gestes : il y a d'immenses banquets, des bains rituels, mais se laver le matin ne paraît pas relever de la scène épique. Participant à cette magnification, en relevant de la répétition, une multitude de comparaisons qui font *image* : elles forment un réseau très serré, très uni dans un même poème, elles assurent non plus seulement un rythme, mais aussi une couleur : cette couleur et ce réseau d'images, on les retrouve au sens propre, visualisés, en signes optiques et sonores, au cinéma, quel qu'en soit le thème, la magnification étant assurée par les *effets spéciaux*.

L'épopée est ainsi comme dressée, architecturée par ces traits linguistiques, qui appliqués à n'importe quoi, transforment ce n'importe quoi en épopée : Bloch, dans *La Recherche du temps perdu*, est familier de ces transpositions.

Le temps épique

La vision du temps épique est excessivement distendue. Aristote, Voltaire, Étiemble (*Encyclopaedia Universalis*, art. épopée) s'accordent pour dire que l'épopée a le temps devant elle, qu'il ne lui est pas limité ; je dirais même qu'elle a le temps *en* elle, le temps est sa véritable matière, c'est lui qu'elle travaille pour provoquer la rencontre, indécise mais assurée, de l'individu et de la connaissance ou de la mort.

Le temps social, calendrier, horloge, est souvent indifférent, remplacé par le temps cyclique des nuits et des jours, des saisons et des années : le temps flotte autour du héros et il lui fait barrage (*Gilgamesh*, l'*Odyssée*, le *Mahabharata* : avec, peut-être, un prix d'honneur au *Kalevala*, où la vierge Ilmatar reste enceinte plus de sept cents ans, parcourant le monde, gémissant de ne pouvoir accoucher, pendant que s'impatiente l'enfant qui finira par naître vieux : le vieux Väino, vieux dès sa naissance). Et *Gilgamesh*, qui compte l'espace par « doubles-heures », toujours ajoutées les unes aux autres par répétitions régulières, crée ce temps infini et cependant toujours compté. Le temps compose, baigne, ces récits de voyage et de combats, dont le déroulement est à la fois suspendu et inexorable ; combien de blocages dans les épopées, dans la tente d'Achille, dans l'île de Calypso, au palais de Didon à Carthage, au pays des morts ; les épopées sont la bataille contre le temps pour que le temps passe, et qu'on apprenne alors qu'il mène à la mort, *qu'il achève tout*.

Répétitions, scansions, images fixes et colorées, renvois, échos, flottant dans le temps, tout est mis en œuvre pour une solennisation qui met à distance, comme une sorte de cadrage toujours en contre-plongée, pour prendre une métaphore dans le cinéma, où il est temps, d'ailleurs de se diriger, pour y retrouver soldats héroïsés et voyageurs en quête.

Passerelle : l'épopée en crise ?

Un poète, un linguiste et un critique vont me ménager une passerelle pour aller du territoire épique au territoire film de guerre.

Dans *Les états de la poétique* (7), Henri Meschonnic consacre un article au poète Guillevic. Guillevic, dit-il, considère que « vivre le quotidien », c'est « l'épopée du réel », ce qui nous « impose de redéfinir l'épopée. Elle n'est plus, par lui, la célébration du grand, les grandes actions, des choses grandes ou lointaines, l'aventure, le voyage, le planétarisme » (p. 212). Meschonnic cite ensuite la position de Jean Dubacq parlant de Guillevic : « Il n'est pas un poète épique. Quoi qu'on en ait dit, le genre a disparu et ce n'est pas une époque où la France a perdu ses droits aux tambours et aux trompettes qui les fera renaître » (p. 214).

Querelle de poètes ? Oui, mais nous sommes sur leur territoire, il faut y être attentif, car cette querelle montre qu'il y a crise ; en effet Meschonnic redéfinit l'épopée, l'ouvre à ce qui ne lui était pas ouvert pendant des siècles, le quotidien, le petit, le journalier, le « réel ». Pourquoi cette ouverture ? L'épopée « fuirait-elle » comme une fuite d'eau, par où le « grand » serait parti ? Et où ? Au cinéma, peut-être. Mais pour Dubacq, il n'y a même plus crise, il y a mort, épuisement total, la cuve ne fuit pas, elle est vide.

Où donc est passée l'épopée ?

« Et de l'autre côté du pont... »

... S.M. Eisenstein vint à ma rencontre.

On sait qu'en 1937-38, Eisenstein se livre à deux exercices complémentaires.

D'une part, dans deux textes (8), il montre que les épopées classiques offrent, comme spontanément, un découpage proprement filmique. Les exemples sont pris dans Pouchkine (*La Poltava* dans deux scènes, l'exécution de Kochubei, et l'apparition de Pierre le Grand, où 14 vers lui fournissent matière à 14 plans), Pouchkine encore dans *Rouslan et Lioudmila* (le combat contre les Petchénègues) ; dans Milton (*Les Hordes de Satan*, livre VI du *Paradis Perdu*) : Eisenstein démonte strophes et vers, les transforme en description de séquences, plans, cadrages, mouvements de caméra, s'appuyant uniquement sur le texte ; il conclut à une correspondance étroite entre poèmes épiques et cinéma. La démonstration – de possible contrebande ? – se poursuit avec un contemporain, Maïakovski (*A Sergueï Iessenin, poème in memoriam*). Les poètes épiques sont, en somme, des scénaristes.

D'autre part, la même année, Eisenstein passe à l'acte en tournant *Alexandre Nevski* : le film est composé comme une épopée, dont il a le thème, naissance d'une conscience nationale, le ton, les immenses cadrages, la composition abstraite des plans dans le noir et blanc, la musique, et le héros, toujours en contre-plongée, magnifié, solitaire même dans les plans de foule où il est 'mis à distance'. Jean Mitry, analyse cette transposition épique, je renvoie à sa démonstration (9).

Dix ans plus tard, en France, et pendant une dizaine d'années, Henri Agel et Paul Légli se mettent en place une réflexion sur la correspondance littérature/cinéma. Deux articles d'Agel, en 1947 et 1948, prennent déjà pour base une épopée, *l'Odyssee* (10). En 1958, Paul Légli, consacre un volume à l'analyse de *l'Énéide*, faite dans cette perspective : de *l'Énéide*, on tirerait sans

peine un film épique, le travail de scénariste, sur les images, les plans, les gestes, les sons, ayant été fait par Virgile (11). En 1960, dans un numéro spécial de *L'Age Nouveau*, intitulé *Préhistoire du cinéma*, Légrise et Agel convoquent à nouveau l'Odyssée et l'*Énéide* pour y montrer leur filmicité (12), et à côté d'eux, historiens et littéraires mettent en lumière la proximité des territoires (Ronsard, Bossuet, la Tapisserie de Bayeux, etc.) d'expressions artistiques variées avec le cinéma.

Il n'est pas indifférent, qu'à chaque fois, la démonstration s'appuie sur *le genre épique*, et débouche sur un scénario de *film de guerre*, divine ou humaine. Reposons donc la question en la précisant : quelle est la relation entre deux genres, appartenant chacun à deux *modes* d'expression : épopée dans la littérature, film de guerre dans le cinéma.

II. Le territoire du film de guerre

Tombereau de livres épiques contre tombereau de bobines de films de guerre. D'emblée, un terrain prolifique, mais qui n'a pas cent ans d'âge. Et ici, nul Aristote, nul Voltaire et moins encore de Dumézil pour éclairer le paysage encombré.

Les douaniers sont plus modestes, et aussi plus impliqués dans le commerce, je veux parler des circuits de distribution.

Le point de vue de l'Officiel des spectacles...

Ce sont les distributeurs, relayés par l'Officiel et consorts : qui apposent l'étiquette *film de guerre*. La lecture de ces hebdomadaires est instructive, car ils délimitent un champ très étroit ; *film de guerre* est strictement réservé aux *fictions* construites sur des guerres de ce siècle-ci et dont l'action se déroule majoritairement au front (ainsi, *Tant qu'il y aura des hommes* n'est qu'un *drame psychologique*, parce que la guerre n'éclate que dans les derniers plans du film avec le bombardement de Pearl Harbor, et ceci bien que l'action soit située entièrement dans une base militaire). Les guerres des siècles passés, de l'Antiquité à 1900, sont des *dramas historiques* et celles des siècles futurs regroupées en *Science-fiction*. Les guerres menées par un seul homme sont classées *Aventures* : *Rambo II*, séquelle imaginaire de la Guerre du Vietnam, qui met en scène des combats ultra-violents, n'est pas un film de guerre pour la distribution. Toutes ces règles sont tacites, mais elles fonctionnent, l'usage les établit et les cautionne. Ni les actualités de guerre, ni les documents montés ne sont des *films de guerre*.

Faut-il accorder aux distributeurs le rôle de douanier ? Oui, dans le sens où leur étiquetage délimite et style un public, et que ce public fait autant partie du *genre* que ce qui est représenté, pour lui ainsi « stylé », sur l'écran. Il se forme un va-et-vient d'habitudes entre l'étiquette et son public, qui modèle des scénarios assez stéréotypés, des images puisées dans un stock spectaculaire d'explosions d'artillerie et de bombes, d'incendies, de brutalités, de caractères simplifiés, qui, donnant un genre à la guerre, donne par contrecoup un genre film de guerre pour un public à dominante masculine.

... Et le silence des critiques

A l'exception d'Eisenstein, critiques et théoriciens jouent ici un rôle absolument nul, en raison de leur silence ; adoptant semble-t-il l'étroite définition de la distribution, le genre *film de guerre* n'est pas étudié : d'André Bazin à Deleuze, la critique, sur l'armée mise en scène, devient « la grande muette ». Négligence, hasard ? Mépris ? Embarras ? Et pourquoi ? Silence en tous cas.

J'accepte momentanément les règles de l'usage : serait *film de guerre* un petit monument commémoratif et fictionné d'un épisode d'une guerre ayant réellement eu lieu dans ce siècle. Les héros en sont des militaires, réguliers ou partisans ; les épisodes du récit font alterner combats et attentes, front et proche arrière ; les personnages sont typés par quelques détails spécifiques, comme dans l'épopée, qui dispensent de leur donner une psychologie pailletée et leur assurent une solidité. L'ennemi n'est pas nécessairement présent à l'image (*Cote 465*, A. Mann) mais le point de vue est toujours celui d'un camp, et non des deux camps considérés.

Après la présentation d'un exemple, *Apocalypse Now*, je serai amenée à proposer une autre définition de film de guerre, et j'essaierai de répondre à la question de la contrebande vis-à-vis de l'épopée.

Un exemple

Il est extrait d'un corpus aléatoire et ouvert d'environ 200 films travaillés à l'EPHE entre 1979 et 1986, dans un séminaire consacré à la représentation de la guerre (13). Pourquoi *Apocalypse Now* ? Ce film de Coppola, de 1978, a l'avantage d'avoir été largement vu, et il est homologué film de guerre par l'Officiel. Je précise que n'importe quel film du corpus peut être ainsi dé-construit mais celui-ci offre le plaisir d'une esthétique très soignée.

« Le schéma simple » voulu par Aristote, est connu : Le Capitaine Willard est chargé par le haut commandement américain de localiser le colonel Kurtz, déserteur, illustre par ses brutalités et ses excès, et de le liquider, car il nuit à l'image du militaire américain. Willard remonte les fleuves jusqu'à Kurtz et le tue.

Tableau de l'enchaînement des épisodes

N°	Lieu	Contenu de l'épisode
1	Une chambre à Saigon	Générique, les visions de Willard ivre et épuisé font apparaître de futurs plans du film, forêt, incendie, B 52, ciel, forêt, Bouddha en sur-impression. Willard casse le miroir où il se voit, et se blesse, ensanglantant la chambre. Musique « The End » (The Doors).
2	id.	2 militaires viennent chercher Willard, le douchent et lui donnent un aspect « décent ».
3	Le Ht Commandement	Le général confie à Willard le dossier de Kurtz, et explique la mission.
4	La baie de Nha Trang	La baie en plongée et cadrée très large.

- | | |
|---------------------------------|---|
| 5 | Le bateau de la mission Willard, présentation des 4 membres de l'équipage. Lecture du dossier de Kurtz, en ordre chronologique : études, premières campagnes. |
| 6 En amont de Nha Trang | B 52 anéantissant un village. |
| 7 Le fleuve | La rencontre avec Killgore, fou de surf et de « cassage de Viets ». |
| 8 Les rives du fleuve | Décollage d'une flotte d'hélicoptères de Killgore. |
| 9 Le ciel | Les hélicoptères au son de la Chevauchée des Walkyrie. |
| 10 Le ciel puis la terre | Attaque d'un village vietnamien, violence des combats. Killgore : « Un jour, cette guerre se terminera ». |
| 11 Le bateau | « Un jour cette guerre se terminera ». Lecture du dossier Kurtz. Chef, un des membres de l'équipage, parle rêves érotiques et fruits tropicaux (mangues). |
| 12 La rive, jungle | Chef et Willard à la recherche de mangues. Attaque d'un tigre. |
| 13 Le bateau | Crise de folie (due à la peur), de Chef. Lecture du dossier Kurtz (année 1967). |
| 14 La rive, couverte de gradins | Organisation et déroulement d'une fête pour les G.I.'s. Girls. Surexcitation. |
| 15 Le bateau | Pluie. Lecture du dossier (années 1968, 1969). Les premiers massacres de Vietnamiens organisés par Kurtz.
Crise du pilote qui refuse d'aller plus loin, bagarre entre Willard et lui.
Ils continuent. |
| 16 Le bateau | Poursuite de la lecture du dossier. Lance, un des membres, se drogue. Lance mitraille un sampan, dans une crise de paranoïa, craignant qu'il ne s'y trouve des résistants.
Puis grand silence, nuit. |
| 17 Le pont de Do Lung | La nuit. Violents combats, dans la plus complète incohérence pour les Américains. Déluges d'explosions, d'incendies. |
| 18 Le bateau | Jour. Lecture du courrier par Lance, Chef, Clean et le pilote. Irruption des différents « homes » par les lettres lues, la cassette écoutée. Mort de Clean par une balle, depuis la rive. |
| 19 Le bateau | Le fleuve est dans le brouillard, le bateau comme un fantôme, des têtes de morts sur des piques le long de la rive. |
| 20 Le bateau | Depuis la rive, attaque de flèches. Mort du |

- pilote. Immersion du pilote, dans un brouillard rose fabriqué par Lance, tout maquillé.
- 21 Le bateau La nuit. Circulation silencieuse sur le fleuve devenu très étroit.
- 22 La rive Brouillard, Bouddha en surimpression, têtes de morts entassées.
La colline du temple de Kurtz, les « fidèles », cambodgiens et américains, massés pour l'arrivée du bateau.
- 24 Le bateau Willard recommande à Chef d'appeler l'aviation à 22 heures, s'il n'est pas revenu de chez Kurtz.
- 27 Le bateau Chef, seul écoutant la radio. Il est 8 heures.
- 28 La cage de Willard Devant Willard, roule une tête décapitée et ensanglantée. Il s'évanouit.
- 29 Le temple Willard y est réanimé, nourri. Kurtz lui récite un poème de T.S. Eliot.
Bouddha surimprimé.
- 30 Le bateau Willard s'y est rendu. J'étais là depuis des jours, dit-il en off.
La radio, off, fait des appels laissés sans réponse.
- 31 Le temple Kurtz et Willard parlent de la guerre. Kurtz charge W. d'aller voir son fils pour lui.
- 32 La colline et les marches du temple Préparatifs pour le sacrifice rituel du buffle.
- 33 Le bateau Willard, seul, déterminé à aller tuer Kurtz, la radio, off, fait les mêmes appels sans réponse (le code de celui qui appelle, c'est « Tout-Puissant »).
- 34 Le temple Willard arrive chez Kurtz.
- 35 Les marches du temple altern. l'intérieur Sacrifice du buffle, à coups de hache, et en alternance, sacrifice de Kurtz à coup de machette.
- 36 Intérieur du temple Derniers instants et dernières paroles de Kurtz (« L'horreur »).
- 37 Les marches du temple Willard, éclaboussé de sang, descend les marches, le « peuple » de Kurtz s'écartent. Il prend Lance par la main.
- 38 Le bateau Off, les dernières paroles de Kurtz (L'horreur) et la radio, laissée toujours sans réponse, le bateau fait demi-tour dans le brouillard.

Surimpression de Bouddha, et musique off du début (« The End ») par les Doors.

- Les attributs fixes : ils définissent les personnages secondaires et notamment les 4 membres de l'équipage du bateau : Clean, le jeune Noir de New York, avec son walkman, Lance, baba perdu dans ses joints et ses maquillages

de couleur : notons au passage que son inadaptation voulue au monde ambiant coïncide avec le fait qu'il est le seul des quatre membres à ne pas être tué ou à disparaître, Chef, cuisinier dans le civil, qui parle bouffe, sexe (la troisième fonction dumézilienne ?) ; le pilote enfin, Chief ou Phillips, qui pilote, et ne fait que piloter (comme dans le *Kalevala*, Ilmarinen est toujours désigné par l'expression *le forgeron Ilmarinen*). Chaque fois qu'ils apparaissent à l'image, ils sont comme peints dans ce cadre étroit et unique, dont chacun ne s'échappe qu'une fois pour une crise de folie temporaire, puis dans la mort. Willard, pour sa part, est associé à l'eau, eau de la sueur, eau de la douche, eau du fleuve, eau de la pluie, mais aussi aux miroirs, miroir cassé de la chambre d'hôtel, et miroir figuré de Kurtz à qui il ressemble et s'assimile de plus en plus ; et enfin associé au sang, sang de la main coupée au début, dans le miroir, sang de Kurtz à la fin, et reliés par des rappels de sang, comme sont les « passages » en peinture, dans les différentes attaques de villages ou du sampan.

- L'alternance régulière de séquences violentes, bruyantes, surchargées de gestes, de mouvements, d'effets spéciaux (effets qui sont la *forme* cinématographique de la magnification) : ainsi le surf, les hélicoptères, l'attaque du village, la fête de nuit, l'attaque du sampan, le passage du pont de Do Lung, l'attaque par flèches, et l'arrivée au camp de Kurtz alternent avec des séquences comme immobiles, malgré la progression sur le fleuve. Alternance aussi de cadrages immenses (pour les scènes violentes) et de cadrages moyens (sur le bateau) ceux-ci empêchant qu'on ne voit progresser le bateau, progression indiquée seulement par le rétrécissement du lit du fleuve. Changement de rythme à partir de l'arrivée chez Kurtz, le pays des Morts des épopées classiques, nullement transposé, mais franchement souligné et posé par les têtes de morts, le mutisme des gens de Kurtz. Enfin, annoncé par les nombreuses surimpressions de Bouddha, Kurtz ne se dévoile que lentement à la caméra, dans les contre-jours, les clairs-obscur, les contre-plongées qui ne livrent que sa tête.

Ces répétitions d'images - personnages typés, plans de nature tropicale, batailles - assurent visuellement et au son ce que l'épopée livre par la description et la récitation, c'est-à-dire une scansion, un tissage, dans lequel s'enferment les actions et les acteurs. C'est ainsi que le générique contient des-images qui ponctueront ensuite le film, napalmage de forêt, temple, pales d'hélicoptères (et de ventilateurs), miroir, main ensanglantée, Bouddha ; Bouddha qui ponctue aussi la prise de connaissance du dossier de Kurtz, et sa mise à mort. Le son concourt à cette sorte de piétinement annonciateur : « The End », chantent les Doors, au générique, et à la fin. Les phrases répétées, d'une séquence finissante à un début de séquence, prennent allure de proverbes (faut jamais quitter le rafi, un jour cette guerre finira, il se prend pour un Dieu), « L'Horreur » murmuré plusieurs fois in et off par Kurtz, et surtout ce mot *home* qui revient tant de fois, dans les dialogues, dans les lectures en voix off, dans les cassettes de Clean, dans les conversations Willard-Kurtz, ce *home* qui est partout et jamais à l'image.

- Enfin, le traitement du temps est semblable à celui de l'épopée, mieux, il est celui de l'épopée. Deux temps s'entrelacent pour donner une temporalité tressée, ordonnée autour de Kurtz : d'une part le temps de remontée du fleuve, hors du temps social, du temps calendaire, juste ponctué par les combats, et par le jour/nuit, ou pluie/beau temps. Mais d'autre part, si c'est vers Kurtz qu'on va, dans le flottement du cyclique et de l'imprécision, c'est aussi accompagné par la lecture du dossier, fourmillant de dates et de précisions administratives. Pendant que Willard remonte le fleuve, il descend dans la vie de Kurtz, vers le temps Zéro qui est celui de Kurtz maintenant, et que le général a d'ailleurs posé

en informant Willard de la mission. Cette longue remontée du cours du fleuve, lente et enlacée avec la descente rapide du cours du dossier, mène vers Kurtz comme vers la fin d'une vie ; on atteint en même temps le lieu de naissance du fleuve et le lieu de la mort de Kurtz.

Télémaque part quarante jours, et les dix ans du retour d'Ulysse sont pris dans quarante jours, c'est le voyageur Télémaque qui a le temps chronométré, décomptable, pour lui ; dans *Apocalypse Now*, on a le même phénomène inversé : le voyageur Willard flotte dans son temps, qui ne se distribue que par le dossier précis et passé de Kurtz.

Apocalypse Now est un film de guerre et une épopée, et non pas une épopée sous-traitée par le cinéma. Et ceci à plusieurs titres :

- par la présence confondue des deux thèmes épiques du combat et du voyage ;

- par sa forme classique, son « schéma simple » et son action divisée en épisodes, l'alternance de mouvement et de non-mouvement ;

- par la fascination que Kurtz exerce sur Willard au péril de l'identité de ce dernier qui acquiert celle, ambiguë, mais divine, de Kurtz ;

- par la présence, enfin des dieux : ceux homologués, encore en vigueur ; le dieu chrétien honoré par une messe célébrée pendant la partie de surf, les nombreuses statues de Bouddha, les dieux plus sauvages auxquels s'adresse le sacrifice du buffle pendant la mort de Kurtz ; et surtout, par la présence d'un dieu en train de se faire, Kurtz. Cette divinisation est affirmée au dialogue (Il se prend pour un Dieu), par le temple où il choisit de vivre et de mourir, par son droit de vie et de mort sur les siens et sur lui-même, et par les surimpressions de Bouddha. Tout ceci fait intervenir la sphère du sacré, terrible et fascinant, toile de fond des épopées.

Des questions et une réponse : l'extension du genre film de guerre

Situé en 1880, et *mutatis mutandis*, *Apocalypse Now* perdrait-il son étiquette film de guerre pour celle de drame historique ? Pourquoi une guerre historique n'est-elle pas une guerre tout court ? Et situé en 2080, serait-ce une science-fiction ? Et aujourd'hui, un épisode de la guerre du Liban (*Le Faussaire*) est-il *seulement* un drame psychologique ? Pourquoi les images filmées d'une guerre en train de se faire, au Tchad, en Iran/Irak, ne s'appellent-elles *pas* film de guerre ? Quand nous serons en 2001, le tournage des guerres du XX^e siècle donneront-ils lieu à des drames historiques, ou faudra-t-il attendre 2020 ? Ou quelle date tout aussi aléatoire ?

A combien de kilomètres du front un espace donné cesse-t-il d'être espace de film de guerre ? Que faire dans le cas des guerres sans front défini ? Où commence et finit l'espace d'une guerre atomique pour mériter l'étiquette du genre ?

La distribution nage dans l'arbitraire.

J'appellerai film de guerre tout produit où il y a film et guerre, ce qui étend considérablement le champ borné par l'usage de la distribution. Partout où la guerre est présente, à l'image ou au son, comme situation, comme personnage, comme adossement, que les lieux investis par le film soient le front, le proche arrière ou bien plus éloigné (« home » par exemple), il y a film de guerre. Film de guerre, film au sujet de la guerre ? Ce joncteur français de (14) aurait valeur du de latin : *De Bello...* car *Coming Home*, *Rambo II*, *American Graffiti I et II*

font partie du visage filmique de la guerre du Vietnam au même titre que les *Bérets Verts* ou *The Deer Hunter*. *Johnny got his gun*, *Gallipoli* ou *Le Diable au corps* font la guerre de 1914-1918, autant que *Verdun* vision d'Histoire ou *Quatre de l'infanterie*.

Extension dans l'espace touché par la guerre, mais extension dans le temps, en abolissant la discrimination entre passé récent et passé ancien, présent ou avenir : la Conquête de l'Ouest américain est une guerre, et pas seulement des westerns ; tout comme sont simulations, modèles de conflits, les innombrables Guerre des mondes ou Guerre des Étoiles, conflits interplanétaires ou conflits atomiques, que les Américains ne cessent de mettre en scène, les modélisant si bien que le Pentagone adopte un titre de film pour son système de défense par missiles.

Une réponse qui suscite une nouvelle question sur Épopée/Film de guerre

Mais si l'on intègre dans le genre film de guerre tout film concourant à la construction de la guerre, de son image, de son idée, de son idéologie, se pose la question du *ton* épique de certains de ces films : *Le Diable au corps* par exemple. Revenons un instant à l'épopée littéraire, Gilgamesh est une épopée de voyage. Au début l'un des héros Enkidou fait connaissance d'une courtisane qui lui révèle le plaisir. Le chant intitulé *La Femme*, dans la traduction Azrié, isolé, n'a pas de matière épique, ni même de ton ; les répétitions qu'il contient, privées du chant précédent, perdent leur valeur de répétitions par mise à l'écart de leurs échos et de leur origine. Sitôt replacé dans l'épopée, l'épisode en devient une facette, un élément de respiration, un élément narratif. De même le chant III de l'Iliade : situé dans le palais de Priam, il est consacré à une discussion de Paris et Hector, puis Paris entraîne Hélène dans son lit en pleine après-midi, pendant que, hors-champ (introduits en abyme par la broderie d'Hélène et la discussion Paris-Hector), les deux armées se battent.

Ainsi fonctionne *le Diable au corps* : isolé, il est un « drame psychologique » peut-être, mais placé dans un ensemble Guerre de 14-18, il en devient l'un des épisodes, l'un des chants.

Un système épique

Il me semble que les films travaillent la matière épique à deux niveaux. *Au niveau d'un seul film* :

Des films présentent à eux seuls une épopée miniature ; ce sont ceux où l'analyse permet de repérer la répétition, le typage des personnages, la mise à distance ; ils créent un champ visuel où le monde-sans-guerre (épopée à dominante de combats) et le monde – sans chez-soi (épopée à dominante de voyage) n'interviennent que par fragments inclus, intrus et prisonniers dans des photos, des films dans le film, de la musique, etc. Le temps y est, comme dans l'épopée littéraire, puissance majeure : ainsi tous les films bâtis en compte à rebours ou en situation bloquée. Une partie de ces films-épopées reçoit l'étiquette film de guerre par la distribution, peut-être tacitement sensible à cette construction, mais avec les limitations arbitraires que j'ai dites et que je refuse. *Au niveau de la représentation d'un conflit*

L'organisation des westerns en système autour de la Conquête de l'Ouest a depuis longtemps, hors du milieu cinématographique, retenu l'attention (15).

De la même manière, autour de chaque conflit, se forme un ensemble *en rosace* : 1^{re} Guerre mondiale, 2^e Guerre mondiale, elle-même éclatant en plusieurs sous-ensembles plus ou moins riches, distribués par le *lieu* des combats et de la tache d'huile qu'ils forment autour d'eux : sous-ensemble de l'Ouest européen, sous-ensemble des fronts de l'Est, sous-ensemble du Pacifique, de l'Afrique du Nord, etc. Guerre d'Espagne, Guerre du Vietnam, Guerre d'Indochine, Guerre de Sécession ; on a vu récemment le premier élément d'une Guerre de la Grenade, avec *Le Maître de Guerre* (C. Eastwood, USA, 1986). Les ensembles, constitués autour de conflits réels, se distribuent dans les temps et les lieux historiques, « vraisemblables » comme le préconisait Aristote. Mais il existe aussi une immense population de films groupés autour d'une arme employée, je veux parler de tous les conflits atomiques, qui donnent tous matière et découpage épique, et où survit merveilleusement fraîche l'idéologie des trois fonctions (16). Si bien que, comme jadis, le public goûtait sous sa forme récitée, puis lue, La Guerre de Troie, il peut maintenant voir, par fragments, l'Épopée du Pacifique, ou l'Épopée de l'Atome. Sans oublier les rosaces qui se forment par leur héros unique, les James Bond par exemple, épopée où le merveilleux n'est pas ménagé. Ou même certaines rosaces formées par leur acteur-héros, l'ensemble Clint Eastwood, ou l'ensemble John Wayne. Léon Cellier rapporte dans *L'Épopée romantique* (17) que Vigny qualifiait le roman d'épopée moderne, ainsi que Balzac : la réapparition des personnages d'un roman à l'autre, et, dans notre cas, d'un film à l'autre assure ce même fil héroïque, et populaire.

III. Un territoire unique et archaïque

Il y a crise de l'épopée, disent les poètes, mort ou reconversion. Le public a besoin d'épopée, l'immense production le dit assez. Et l'épopée a besoin de public, comme tout genre. Elle s'est déjà transformée plusieurs fois : orale et récitée dans les mondes où l'écriture est nulle ou faible, écrite et lue lorsqu'il y a conjugaison de l'alphabétisme et de l'imprimerie, il semble qu'elle se fasse actuellement filmée, et donc vue et écoutée, sur toute la planète. Ses précédentes transformations ont à la fois montré et assuré le dynamisme de la matière et du ton épique, sachant se couler dans les modes d'expression et de diffusion qui lui assurent la plus grande audience, celle d'un public « dont les cœurs veulent être remués » (cf. Voltaire).

Contrebande de l'épopée par le film ? Telle était la question posée par le principe du numéro de *Hors Cadre*, et qui supposait deux territoires. Après examen, il semble qu'il n'y en a qu'un, celui de l'épopée, « grosse de plusieurs genres (18) », et qui se comporte comme un gigantesque virus : cette matière archaïque, avec son code simple, a besoin d'un système-hôte pour vivre et pour dupliquer les valeurs non moins archaïques qui, dites, lues, entendues ou vues, médiatisent les questions sur le Temps, les origines des peuples et des nations, les crises cosmiques et les craintes de la fin du monde, ou les histoires de familles, filées, tissées, dans la guerre et le voyage. Le mode d'expression *film* assure à l'épopée, me semble-t-il, à la fois un dynamisme et une solidité remarquable, par l'attrait d'une forme technique neuve et pourtant par la fixité des signaux utilisés (répétitions, magnification), et par la structure de renvois et d'échos que crée le fonctionnement d'un système à deux niveaux, film par film et film à film.

Crise de l'épopée ? Oh non, au contraire, sa récente métamorphose la rend brillante, gonflée, luisante, aux belles couleurs du film.

Dumézil décèle dans l'épopée son extraordinaire capacité à retenir et donc à diffuser, à entretenir, les fossiles d'idéologie, les valeurs du sacré, de l'héroïsme

qui occupent le devant de la scène, à la fois protégeant et détruisant les richesses et la fécondité de la troisième fonction. Dans le système épique « films de guerre », cette idéologie est aussi fraîche en 1987 qu'en - 3000. C'est peut-être à la fois ce que réclame « le public » et ce qui gêne les critiques, muets devant ces reliefs résiduels et organisateurs où se battent la Vie et la Mort aux couleurs des dieux ou des humains héroïsés. Système archaïque qui vit en symbiose à trois partenaires :

- la matière et le ton épiques ;
- les hommes qui la créent, et la désirent, ouvertement ou tacitement ;
- le véhicule d'expression, qui, lui, évolue et s'adapte pour la meilleure diffusion, dans la meilleure conservation du code.

Comme dans le *Mahabharata*, nous assistons à un avatar : l'Épopée, au XX^e siècle, c'est le film de guerre, dans sa plus large acception.

(1) H.J. Hunt, *The Epic in Nineteenth Century France. A Study in Heroic and Humanitarian Poetry from Les Martyrs to Les siècles morts*, Oxford, Blackwell, 1941.

(2) Aristote, *La Poétique*, textes, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.

(3) Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, in *Œuvres complètes*, réunies par Louis Moland, Paris, Garnier frères, 1877, T. VIII, p. 302-363, p. 308.

(4) Georges Dumézil, *Mythe et Épopée*, T. I. Gallimard, 1968, p. 19.

(5) Jeannine Kohn Etienne, « Rapports problématiques entre le thème de l'errance formatrice, ses composantes canoniques et la réalité des diverses conditions humaines », in *Trois figures de l'imaginaire littéraire*, Actes du XVII^e Congrès de la Société française de littérature générale et comparée, recueillis et publiés par Édouard Goède. Préface de D.H. Pageaux, Les Belles Lettres, 1982, p. 11-26.

(6) E. Delebecque, *Construction de l'Odyssée*, Les Belles Lettres, 1985, p. 137.

(7) Henri Meschonnic, « Avec Guillevis » in *Les états de la poétique*, Gallimard, p. 211-223.

(8) S.M. Eisenstein, - « Pouchkine monte », in *Le Mouvement de l'art*, trad. de Anne Zouboff et Bela Epstein, Cerf, 7^e Art, 1986, p. 35-43.

- « Montage 38 », in *Le film, sa forme, son sens*, adapté du russe et de l'américain par A. Panigel, Bourgois, 1976, p. 213-251.

- « Alexandre Nevski », in *Réflexions d'un cinéaste*, trad. par Lucia Galinskaia et Jean Cathala, Moscou, 1958, p. 35-56.

(9) Jean Mitry, *S.M. Eisenstein*, Ed. Universitaires, 3^e éd. 1978.

(10) Henri Agel, - « Équivalents cinématographiques de la composition et du langage littéraire », in *Revue Internationale de Filmologie*, P.U.F., n° 1, juillet-août 1947, p. 67-70.

- « Sur l'utilisation de la syntaxe cinématographique dans l'explication des textes classiques », *Revue Internationale de Filmologie*, P.U.F. n° 3-4, n° 357-360.

(11) Paul Légise, *L'Énéide, une œuvre de précinéma*, Paris, Debrasse, 1958.

(12) *L'Age Nouveau*, numéro spécial, *Préhistoire du cinéma*, avril-juin 1960, textes réunis et présentés par Paul Légise. Contient notamment : Henri Agel, « L'Odyssée et le précinéma », p. 60-64.

(13) Cf. Hélène Puiseux, *Comptes rendus de séminaire, Annales de l'EPHE*, Section des sciences religieuses, T. 88, p. 481-491, T. 89, p. 579-586, T. 90, p. 445-452, T. 91, p. 499-504, T. 92, p. 477-482 ; T. 93, p. 463-470. T. 94, 594-612.

(14) Cf. Émile Benveniste, « Formes nouvelles de la composition nominale », in *Problèmes de linguistique générale* 2, TEL, Gallimard, 1974, p. 163-176, où Benveniste étudie la synapsie, cette forme de construction déterminée + joncteur + déterminant.

(15) Sur ce problème, et en liaison avec l'épopée gréco-romaine, cf. Philippe Heuze, « Le corps humain dans l'épopée », in *L'Épopée gréco-latine et ses prolongements européens*, Calliope II, Actes du Colloque de Tours sur L'Épopée latine et ses filiations, édité par R. Chevallier, Institut d'études latines et Centre de recherches André Piganiol. Tours, Les Belles Lettres, 1981, p. 45-52.

(16) Cf. Hélène Puiseux, *L'Apocalypse nucléaire et son cinéma*, Cerf, 7^e Art, 1988, sur le système des films construisant l'image du conflit atomique et de ses séquences, fiction et documentaires.

(17) Léon Cellier, *L'Épopée romantique*, P.U.F. 1954.

(18) Georges Dumézil, *op. cit.*, p. 19.

Traductions utilisées pour les épopées citées

L'Épopée de Gilgamesh, texte établi d'après les fragments sumériens, babyloniens, assyriens hittites et hourrites, traduit de l'arabe et adapté par Abed Azrie, Berg International, 1979.

Elias Lönnrot, *Le Kalevala*, traduit du finnois par J.-L. Perret, Stock plus, 1978.

Pour *L'Iliade* et *l'Odyssée*, ont été consultées les traductions de P. Mazon (Guillaume Budé, Les Belles Lettres), et Victor Bérard (A. Colin et Les Belles Lettres).

Le Mahabharata, Extraits traduits du sanscrit par J.M. Peterfalvi, introduction et notes de Madeleine Biarreau, Flammarion, 1985 (2 t.).