

## **Le péplum et ses sujets** (Tomas LOCHMAN avec des contributions de Mireille STUDERUS et Adrian STÄHLI)

### **L'histoire**

Les sujets des films sur l'antiquité se répartissent de façon très inégale entre les différentes périodes de l'histoire grecque et romaine. Ce qui frappe d'emblée, c'est que Rome, dans le cas du film historique, surpasse largement la Grèce. Les temps et les domaines de l'hégémonie romaine sont beaucoup plus fortement représentés. Cela est dû à la présence de personnalités aussi brillantes que différentes, comme César, Néron, et plus que tout Jésus de Nazareth. L'époque où le Christ a exercé son influence a été préférée à toutes les autres, suivie de près par les décades qui l'ont précédée (le temps de César), et celles qui lui ont succédé (les premières persécutions chrétiennes sous Caligula et Néron).

#### *Cléopâtre*

Le personnage de la dernière reine ptolémaïque, Cléopâtre VII, qui captura dans ses filets deux romains très influents, César et Marc-Antoine, et mit ainsi en danger la stabilité de l'état romain, avant finalement d'être vaincue par Octave, a magiquement fasciné les cinéastes de tous les temps. Le fait avéré, que toutes les sources écrites que nous avons sur elle, viennent des Romains qui ne voulurent jamais reconnaître ses talents de reine, et laissèrent d'elle une image négative, a également marqué la production cinématographique, qui donne d'elle l'image réductrice d'une femme fatale affolant les hommes. Et donc, sa caractéristique est la beauté physique, ce qui n'est historiquement absolument pas attesté. Ainsi est née l'image de l'orientale à la séduction dangereuse. De nombreuses actrices connues lui ont prêté leur corps et leur visage, à commencer par Theda BARA, en passant par Claudette COLBERT et Liz TAYLOR, pour finir par Monica BELUCCI.

#### *César (Adrian Stähli)*

Caius Julius Caesar (100-44 avant J.C.) est encore aujourd'hui une des figures les plus connues de l'histoire romaine. C'est assurément aussi l'une des plus controversées, ce qui ouvre un large éventail d'interprétations du personnage et de versions de ses exploits: l'homme de gouvernement, froid calculateur, orgueilleux sans scrupules, qui dès le début ne cherche rien d'autre que le pouvoir absolu, ou au contraire le sage gardien de la république, qui ne voulait que le meilleur pour l'état romain, mais contribua à le pousser vers l'abîme dans un environnement de guerre civile, et ainsi, sans le vouloir, prépara le terrain à la monarchie, ou encore et enfin, le faible et romantique amant de Cléopâtre, jouet de sentiments amoureux qui lui firent perdre de vue ses devoirs politiques. Comme Néron, César est et fut un miroir où se dessinent des préoccupations contemporaines, exemple idéal en négatif ou positif d'un reflet des comportements politiques modernes.

D'innombrables films se sont intéressés au personnage de César, que ce soit comme héros en titre ou comme protagoniste dans d'autres films: par exemple, comme ennemi du chef gaulois Vercingétorix (*Vercingétorix* de Jacques DORFMANN, France 2001) ou comme amant de la reine d'Egypte dans les nombreux films sur Cléopâtre. Dans le domaine anglo-saxon, et avant tout dans le cinéma américain, les interprétations de César sont dominées par l'influence du «Jules César» de William SHAKESPEARE (1599, publié en 1623), le plus connu et de loin le plus populaire de ses drames, qui a jusqu'à nos jours fortement marqué la vision que l'on a du personnage historique. L'adaptation la plus exigeante – et d'ailleurs aussi la plus rentable, toute constellée qu'elle était de stars du théâtre et de l'écran • fut le *Julius Caesar* de Joseph L. MANKIEWICZ (fig.40-41): c'est

presque une retranscription au mot près du drame de SHAKESPEARE. Même si César, précisément aux Etats-Unis, fut souvent interprété comme le représentant exemplaire du césarisme et d'un impérialisme agressif, (comme dans les pièces de théâtre), il n'apparaît, dans le film de MANKIEWICZ comme dans le drame de SHAKESPEARE, ni sous un jour négatif, ni sous un jour clairement positif. Dans les deux cas, ce qui fait débat, c'est plus la nature de la politique que l'idée que l'on se fait de la personne de César; à l'avant-scène se dresse l'idéal du grand général et de l'homme d'état. La même remarque vaut pour la pièce de Georges Bernard SHAW *César et Cléopâtre* (première représentation 1906), qui fut adaptée à son tour au cinéma (Gabriel PASCAL, Grande Bretagne 1945). Certes, l'aspect romantique de la situation occupe le premier plan, mais pour le film comme pour son modèle, il est surtout question de la grandeur historique du personnage de César.

A la différence des USA, les films sur César que l'Italie produisit au temps du muet ou à la période fasciste montrent des intentions sans équivoque, même s'ils vont dans des directions divergentes. Ou bien ils esquissent l'image d'un usurpateur ou d'un despote sans scrupules, qui réprime brutalement tous les essors vers la liberté et les révoltes légitimes, ou au contraire, ils honorent César comme l'instigateur de l'empire, et donc comme le père et la figure tutélaire la plus importante d'une rénovation de l'Imperium Romanum, dans une Italie contemporaine où le slogan de «romanità» symbolise la continuité historique entre la Rome antique et le temps présent (ainsi le *Caius Julius Caesar*, d'Enrico GUAZZONI en 1914). Sous Mussolini, on mit en parallèle César et le Duce, en comparant la révolution de César contre le système démocratique corrompu de la république et l'avènement de l'imperium fasciste. L'exemple le plus frappant en est la pièce de Giovacchino FORZANO *Cesare* à laquelle collabora Mussolini, et qui devait être filmée sous la direction de l'auteur, ce qu'il est vrai il ne parvint pas à faire.

### Néron

Le premier film sur l'Antiquité – et tout bonnement un des premiers films jamais réalisés • , était *Néron essayant un poison sur des esclaves*. Ainsi, cet empereur, qui a laissé une trace marquante dans l'histoire par ses seules et douteuses performances de mégalomane, de meurtrier, d'incendiaire et de persécuteur des chrétiens, a également participé à l'histoire de la naissance du cinéma. Et il est devenu, par la suite, le héros récurrent de différents films. De grands acteurs, comme Charles LAUGHTON (dans *The Sign of the Cross*, fig. 82) ou Peter USTINOV (dans *Quo vadis*, fig. 43) l'ont incarné: l'interprétation de ce dernier, en particulier, est restée vraiment marquante, sur le plan physique comme sur le plan psychologique, pour les films sur Néron réalisés par la suite. Dans le cortège de Néron, il faut également citer sa belle-mère Messaline et son épouse Poppée (fig. 42, 44). Tandis que Néron personnifie le crime, Messaline et Poppée incarnent • et avec quelle efficace énergie! • les débauches sexuelles et les intrigues démoniaques (voir fig. 112-113).

## Mythologie

### *L'univers des héros* (Adrian Stähli)

Les scénaristes et metteurs en scène se sont rués sur les ressources de la mythologie, mais il est rare qu'ils rapportent les mythes tels que l'Antiquité nous les a transmis. Ils utilisent plutôt la mythologie comme une sorte de filon d'imagination, comme une mine de récits perpétuels de voyages dans des régions exotiques, d'aventures excitantes, d'êtres fabuleux drolatiques, de monstres puissants et d'infâmes barbares, mais avant tout de héros, dont le chemin est constamment pavé d'imprévus et de catastrophes de dimension biblique. Les mythes de l'Antiquité permettent d'accéder à un monde de légendes auquel on peut intégrer d'emblée

n'importe quel monstre particulièrement bizarre, ou n'importe quel incroyable revers de destin. La familiarité des noms et des figures du mythe donne de la vraisemblance à ce qui est montré. Les scénarios de ces films suivent des lignes de récit qui s'orientent vaguement autour de modèles mythologiques pour ne pas décevoir le public dans son attente d'un développement logique du sujet: les dix (douze?) travaux d'Hercule (*Le fatica di Ercole*, Italie /Espagne 1958, fig. 46), ou la conquête de la toison d'or, par Jason (*Jason and the Argonauts*, USA/Grande Bretagne 1963). Régulièrement, on a recours à un thème mythique fixé par la littérature, l'Odyssée d'HOMERE (*Ulysse*, Italie 1954, fig. 56). Mais le récit mythologique n'est qu'un prétexte. S'il place le film pour le public en terrain connu, et provoque des attentes, ce n'est finalement qu'un subterfuge, pour avoir l'occasion d'étaler un bestiaire spectaculaire, et une suite ininterrompue de provocations du destin. Au centre de l'action, il y a toujours un héros qui vient à bout triomphalement de tous les dangers et coups du sort, et c'est très souvent celui qui est tout bonnement le Superman de l'Antiquité, Héraclès, ou alors son équivalent italien Maciste, une invention du cinéma, qui remonte à *Cabiria* (Italie 1914). Le nom du héros était de toute façon interchangeable. Selon le pays dans lequel le film était exploité, le héros se transformait (et avec lui, le titre du film) de Maciste en Hercule, ou d'Hercule en Samson. A ses côtés se trouve en général au moins une séduisante créature, qu'il est de son devoir de protéger et de sauver de brigands, ravisseurs ou monstres; à l'occasion, notre protagoniste peut même tomber sur tout un peuple de femmes, les Amazones, ce qui le confronte à une profusion de défis à surmonter, comme l'amour, la jalousie, l'envie et autres combats mémorables. Pour l'essentiel, il n'est pas question dans ces films des problèmes intimes ou des traits de caractère du héros, mais d'une expédition de vengeance ou de libération, qui fait place nette de tout ce qui dérange l'ordre et la paix du monde; parfois, il s'agit simplement d'une série d'exploits, comme les travaux d'Hercule, qu'un dieu ou une autre instance mythologique impose au héros, besogne qu'il lui faut abattre à travers une série de combats meurtriers, jusqu'à ce que justice soit faite. Il s'agit dans ces films du spectacle des événements, des dangers et des adversaires que doit affronter le héros, et non des motifs ou des règles morales qui conduisent son action. C'est en cela que ces films se rapprochent du cinéma d'action ou de science fiction qu'ils alimentent par ailleurs en schémas de récits et types de scénarios, et auquel, inversement, ils empruntent des éléments. Ainsi, les films mythologiques se sont retrouvés souvent assaisonnés par des créatures que mettaient à la mode ces films traitant de fantastique ou de science fiction: dinosaures, extra-terrestres (fig. 45), Godzilla et autre spécimen qu'aucun mythe antique n'a évoqué, mais qui répondent au besoin de sensation du public.

### *Nouvelles figures héroïques*

Les dieux de l'Olympe apparaissent étonnamment peu, dans les films sur l'Antiquité, et, le cas échéant, presque exclusivement dans des comédies. Alors qu'ils font partie du répertoire classique de la peinture et de la sculpture, ils deviennent, dans les interprétations des acteurs, des personnages plutôt maniérés, et qu'il ne faut pas prendre vraiment au sérieux. Il en est tout autrement des héros, qui, en tant que mélange de dieux et d'hommes, constituent des personnages de film plus crédibles que les pures divinités; ainsi, sortant du mythe antique, ils peuvent se transformer plus facilement en nouveaux héros de cinéma. A partir de là, il existe une flopée de cinéastes qui mettent en scène leurs aventures et ceci, – aussi exagéré que cela puisse paraître •, dans la pure tradition d'un Homère ou d'un autre conteur de l'Antiquité. Les canevas d'histoires héroïques restent les mêmes, seul change le goût de l'époque, et les lieux.

Le héros grec par excellence, c'est, à travers ses exploits, ses souffrances et ses victoires, Héraclès. Les films dont il est le personnage principal sont légion. Hercule est le prototype du super-héros, hyper-robuste et tout puissant qui vient au secours des hommes, et doit ainsi affronter d'innombrables dangers, qui prend même à son compte la colère des dieux et descend dans le monde des morts – à la fin, c'est toujours lui qui surgit comme libérateur et fait la paix avec lui-même et le monde. Bref, c'est le héros qu'attend l'imaginaire des conteurs et des auditeurs de tous les temps et qu'ils accueillent en bon public.

A côté des héros mythologiques • et on trouve dans la filmographie, en dehors d'Héraclès d'autres héros grecs comme Jason, Thésée, ou d'autres montagnes de muscles comme le Samson de la bible – le péplum a inventé très vite de nouvelles figures héroïques, comme Maciste ou Ursus.

Maciste apparaît pour la première fois dans le *Cabiria* de Giovanni PASTRONE (1914). Gabriele D'ANNUNZIO, qui a adapté pour ce projet le roman de FLAUBERT, *Salammbô*, y a ajouté ce personnage. Maciste est l'esclave dévoué et fidèle du héros romain Fulvius qui s'infiltré comme espion dans la ville ennemie de Carthage au temps des guerres puniques. Le personnage fut incarné par un puissant docker, Bartolomeo PAGANO (fig. 123), dont l'interprétation déchaîna auprès du public un tel enthousiasme, que PAGANO continua à jouer le rôle de Maciste dans d'innombrables suites, et même dans des films qui ne se déroulaient plus dans l'Antiquité. C'est une caractéristique de ces héros inventés par le cinéma • mais aussi de ceux inspirés des mythes antiques • qu'ils peuvent dès l'origine voyager dans le temps et l'espace, et même faire une incursion dans le temps présent.

C'est un héros «errant» de ce type que ressuscitent les péplums du début des années soixante. Entre 1960 et 1965 se tournent quantité de films aux contextes très différents, qu'indiquent clairement leurs titres, *Maciste en enfer*, *Maciste et le trésor des tsars*, *Maciste contre le vampire*, *Maciste contre les Mongols*, *Zorro contre Maciste*, etc. ...

Comme Maciste, Ursus (fig. 50) lui aussi est une trouvaille de la littérature moderne. Dans le roman de Henryk SIENKIEWICZ, maintes fois adapté au cinéma, il est l'esclave de la chrétienne Lygie, fort comme un ours (justement), qui sauve sans cesse sa maîtresse, jusque dans l'arène où il affronte un taureau sauvage (fig. 17). Comme Maciste, Ursus devient un personnage de film à part entière et se retrouve comme héros en titre de nombreux péplums néo-mythologiques du début des années soixante (fig. 33), dans lesquels il se bat tantôt aux côtés de Samson, tantôt aux côtés d'Hercule, ou avec toute la troupe, comme dans *Hercule*, *Samson*, *Maciste et Ursus, les invincibles* (1964).

### *Les Amazones*

Les Amazones sont les pendants guerriers féminins des musculeux super-héros que sont Hercule, Maciste et Cie. Comme Maciste et Ursus, ces héros fabriqués, elles aussi, traverser toutes sortes de mythes, époques et continents. A l'origine probablement un vestige d'une culture protohistorique matriarcale, elles sont, dans l'imagination des hommes grecs, un peuple de femmes guerrières qui occupait l'Asie Mineure à l'est de la Grèce. Au cinéma, ces combattantes légèrement vêtues sont un complément idéal à l'écrasante majorité des guerriers masculins. Leur caractère distinctif le plus visible, c'est leur tunique courte et leur poitrine en partie découverte. Ces deux caractéristiques vestimentaires sont déjà attestées et fondées dans l'Antiquité. Comme cavalières, elles ne pouvaient s'embarrasser de longues tuniques qui auraient entravé leurs mouvements. Quant à leur poitrine découverte, ce trait se comprend comme une allusion à leur pratique du tir à l'arc. Si l'on en croit le mythe, les antiques Amazones se seraient amputées d'un sein, pour n'être pas gênées en bandant leur arc. Dans la tradition artistique de la Grèce et de Rome, cette sorte de mutilation n'était cependant jamais réellement représentée, mais elle était signifiée par le péplos drapé d'un seul côté, qui recouvrait complètement une moitié de poitrine pour laisser un sein libre (fig. 51). Tandis que les musculeux corps masculins à moitié dénudés pouvaient exercer, à travers le péplum, un attrait homosexuel, puisqu'ils plaisaient aux hommes comme aux femmes, les amazones de cinéma satisfont seulement les attentes érotiques des hommes, associées à un fantasme de violence, puisqu'elles sont le plus souvent représentées comme des combattantes dominatrices, face à des héros par lesquels pourtant, à la fin, elles se laissent séduire. Ainsi, précisément celles qui auraient pu servir de modèle aux tentatives d'émancipation féminine des années soixante, ne sont en réalité que le pur produit d'une imagination patriarcale machiste (voir fig. 102).

## Littérature I: les auteurs anciens

### *Homère: l'Illiade et l'Odyssée*

HOMERE, qui a vécu au huitième siècle avant J.C., est le premier grand poète de l'histoire de l'occident. Avec ses œuvres, l'Illiade et l'Odyssée, il a apporté à l'histoire de la littérature un répertoire fondateur de légendes qui ont exercé leur influence jusqu'aux temps présents. Au premier plan des épopées homériques, il y a l'homme, capable d'exploits extraordinaires, mais aussi instinctivement poussé à la guerre et la destruction. La trame toujours inchangée de l'Illiade et de l'Odyssée montre la puissance que peut garder cette œuvre au cinéma. Les premiers essais cinématographiques autour de l'Illiade et l'Odyssée, ou tout au moins des séquences de ces épopées, furent naturellement déjà tournés au temps du muet.

Après la seconde guerre mondiale, les épopées homériques connurent une renaissance, en Italie, avec *Ulysse* de Mario CAMERINI en 1954 (fig. 56), en Amérique avec *Hélène de Troie* de Robert WISE en 1956 (fig. 53-54, 170), auxquels succédèrent d'autres films jusqu'au milieu des années soixante, comme *La guerre de Troie* de Giorgio FERRONI en 1962 (fig. 55, 173).

Tandis que dans les films sur l'Illiade, c'est finalement une seule femme qui porte la responsabilité des combats et des duels incessants que se livrent les hommes, dans la filmographie de l'Odyssée, on ne touche pas à l'idéal héroïque d'Ulysse, et cela, malgré ses escapades amoureuses auprès de Circé et d'autres attirantes séductrices, qui ne sont jamais sérieusement prises en considération: ainsi, Ulysse peut voyager librement et sans encombre d'un scénario à l'autre, comme le héros irréprochable, fort et rusé qu'il est, et qui ne renonce jamais, tandis que Pénélope, patiemment, l'attend....

### *Tragédies d'Euripide (Mireille Studerus)*

La tragédie grecque est l'expression de l'extrême: extrême de la souffrance, du crime et de la chute. Ce monde d'exception, grandi par le mythe, a un immense contenu symbolique dont se sont inspirés de nombreux écrivains, musiciens et peintres, et par conséquent, aussi les cinéastes. Deux réalisateurs en particulier ont cherché dans leurs œuvres à rendre de façon impressionnante l'univers de la tragédie grecque et à approcher le drame de la condition humaine. Le grec Michaël CACOYANNIS et l'italien Pier Paolo PASOLINI, tous deux nés en 1922. Des trois grands tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide, c'est de ce dernier que se sont le plus inspirés les deux réalisateurs, car parmi les classiques, c'est lui qui a exprimé de la façon la plus moderne la quintessence de la tragédie humaine.

CACOYANNIS a adapté trois œuvres d'Euripide: *Electre*, *les Troyennes* et *Iphigénie à Aulis*. Son film *Electre* tourné en 1962 (fig. 57-58) suit assez fidèlement l'argument de la pièce d'Euripide, mais il atteint des sommets d'expression lors de séquences presque muettes, portées par l'intensité dramatique du jeu de l'actrice grecque Irène PAPAS, interprète d'Electre. Celle-ci incarne également des rôles importants dans les deux autres adaptations d'Euripide: Hélène dans *les Troyennes* (fig. 174), et Clytemnestre dans *Iphigénie*.

Plus encore que CACOYANNIS, PASOLINI, dans son adaptation du drame d'Euripide, met en valeur sa dimension universelle. Dans le rôle titre de *Médée* en 1969, il filme la diva Maria CALLAS. Médée est une princesse barbare de la lointaine Colchide, qui suit à Corinthe le héros grec Jason, qu'elle a aidé à voler la toison d'or. Elle se retrouve dans un monde civilisé qui lui est étranger. Comme dans *l'Electre* de CACOYANNIS, la scène la plus émouvante est celle où le metteur en scène rend la cantatrice presque muette. Médée tuant ses fils nous bouleverse de douceur, car c'est une mère qui les reprend en elle pour les y abriter définitivement du monde cruel qui les attend, comme les morts retournent à la terre maternelle qui les a fait naître.

Ce qu'a apporté Homère aux mythes de la protohistoire grecque, c'est VIRGILE, poète du I<sup>er</sup> siècle avant J.C. qui l'a donné au mythe fondateur de Rome avec son *Enéide*. Le Troyen Enée fuit Troie en flammes et, après bien des détours, atteint les rivages de l'Italie où il s'établit avec sa famille. Son fils Iule fonde la ville d'Albe la Longue, qui sera mère de Rome, et ses descendants, Romulus et Rémus, Rome elle-même. Ce mythe fondateur rattache ainsi les débuts de l'histoire romaine avec la grecque (mythe de Troie) et relie aussi la famille de patriciens romains des Julii, dont descendirent Jules César, Auguste et les empereurs de la dynastie Julio-claudienne qui leur succédèrent, avec le mythe d'Enée. La famille patricienne des Julii remonte donc au fils d'Enée, Iule, et possède ainsi des origines divines, puisque la mère d'Enée était la déesse Vénus. En dehors de ce mythe de fondation romain, d'autres épisodes légendaires ont eu une grande influence sur les réalisateurs italiens, ce que l'on peut aisément comprendre. Ces anciens récits de l'*Enéide* furent déjà scénarisés dans les débuts du cinéma muet et ensuite, abondamment, dans les années soixante.

Il n'y a rien d'étrange à ce que le mythe fondateur de Rome ait été souvent adapté dans des films italiens. Comme ce fut le cas pour les épopées homériques, les épisodes les plus anciens de l'*Enéide* furent utilisés dès les débuts du cinéma muet (par exemple: Luigi MAGGI, *Didone abbandonata*, 1910). Durant les années soixante, on s'intéressa à d'autres thèmes légendaires de la période des premiers rois de Rome, par exemple le récit du duel «familial» entre les Horace et les Curiace (fig. 60), ou bien l'affrontement du héros du peuple romain Mucius Scaevola avec le roi des Etrusques. Encore qu'il ne se soit agi en l'occurrence que de quelques adaptations isolées. Apparemment Cinecittà ne considérait pas les conflits guerriers entre Rome et les peuples du voisinage comme particulièrement adaptés au public de cinéma italien.

## Littérature II: les romans modernes

Pour éclairer la parenté qui existe en général entre le théâtre et les débuts du cinéma, il y a cette évidence que les films du temps du muet, mais aussi les premiers films parlants adaptèrent des pièces de théâtre existantes. Avec une préférence particulière, dans le cas des films sur l'Antiquité du domaine anglo-saxon, pour les pièces de William SHAKESPEARE (*Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar*, *Titus Andronicus*, etc.) et George Bernard SHAW (*Caesar et Cleopatra*, *Androcles and the Lion*). Des pièces de théâtre d'autres auteurs furent également adaptées au cinéma • le plus souvent dans le pays d'origine de l'auteur en question • par exemple *Amphitryon* de KLEIST, par les studios allemands UFA, dans *Amphitryon – les dieux s'amuse* de Reinhold SCHÜNZEL en 1935 (fig. 63).

Mais, bien plus importantes encore que les adaptations de SHAKESPEARE et de SHAW, il y eut, dès les débuts du cinéma, celles de trois romans historiques: *Les derniers jours de Pompéi*, de romancier britannique Edward BULWER-LYTON (paru en 1834), *Ben Hur. A tale of the Christ* de l'américain Lew WALLACE (1880), et *Quo vadis?* du lauréat du prix Nobel de littérature polonais Henryk SIENKIEWICZ. Dans tous ces romans, les chrétiens jouent un rôle central.

### *Quo vadis?*

Le roman de Sienkiewicz raconte l'histoire d'amour entre le patricien Marcus Vinicius et l'otage chrétienne Lygie, qui se retrouvent pris dans les tourbillons de l'incendie de Rome déclenché par Néron, et de la persécution des chrétiens qui s'ensuivit en 64 après J.C. Lorsque les chrétiens, injustement accusés, sont cruellement livrés aux bêtes fauves dans l'arène, l'esclave Ursus parvient à libérer sa maîtresse Lygie, condamnée elle aussi au martyr. Finalement, les troupes de Marcus évitent un massacre plus terrible encore. Néron est reconnu comme le véritable incendiaire et contraint au suicide. Plusieurs régisseurs ont adapté ce roman, qui a donné quatre films du même

nom: les français Lucien NONGUET et Ferdinand ZECCA, en 1904 et A. CALMETTES en 1910 (fig. 62), l'italien Enrico GUAZZONI, en 1912 (fig. 9, 81), et Gabriele D'ANNUNZIO (avec Georg JACOBY) en 1925. Enfin l'américain Mervyn LEROY tourna la plus célèbre des quatre versions de *Quo vadis* à Cinecittà en 1951 (fig. 17, 43, 148).

### *Ben Hur*

Le roman de Lew WALLACE se déroule à l'époque du Christ et dépeint la vie aventureuse du prince Judah Ben-Hur, qui est condamné aux galères, à cause d'un prétendu attentat contre le gouverneur romain. Mais il en réchappe quelques temps plus tard et l'emporte sur son adversaire Messala lors d'une fameuse course de chars. A la fin de l'histoire, Ben-Hur embrasse également la foi chrétienne, bouleversé par la guérison miraculeuse de sa mère et de sa sœur, devenues lépreuses dans les geôles romaines. Le roman de l'américain WALLACE ne fut adapté qu'aux USA, mais par trois fois: d'abord en 1907 par Sidney OLCOTT et Frank O. ROSE; en 1925, Fred NIBLO tourna la première adaptation restée célèbre (fig. 29, 61, 65), et en 1959 suivit celle encore plus connue aujourd'hui de William WYLER (Abb. 66).

### *Les derniers jours de Pompéi*

Dans le roman d'Edward BULWER-LYTTON est racontée l'histoire du riche grec Glaucos et de sa bien-aimée Ioné, prêtresse d'Isis convertie au christianisme. Glaucos se retrouve mis en cause dans un meurtre par le prêtre d'Isis Arbakès, jaloux de lui. Mais lorsque Glaucos est traîné dans les arènes pour expier son prétendu crime, le Vésuve entre en éruption, et en même temps que toute la ville, ensevelit Arbakès dans les ruines de son temple, tandis que Glaucos et Ioné s'échappent vers la Grèce, où Glaucos à son tour se convertit au christianisme.

Ce roman fut adapté à cinq reprises dans l'Italie du cinéma muet: par Arturo AMBROSIO et Luigi MAGGI en 1908, Mario CASERINI et Eleuterio RODOLFI en 1913 (fig. 137-138); Ubaldo Maria DEL COLLE et Giovanni Enrico VIDALI, aussi en 1913, mais sous le titre *Ioné e gli ultimi giorni di Pompei*, enfin Carmine GALLONE et Amleto PALERMI en 1926 (fig. 132, 141). Après la guerre suivirent les adaptations plus récentes de Marcel L'HERBIER (film franco/italien de 1949) *les derniers jours de Pompéi*, et de Mario BONNARD en 1959. Dans une perspective assez proche, mais qui s'éloigne toutefois du modèle, quoique sous le même titre que le roman de BULWER LYTTON, Ernest B. SCHOEDSACK tourne en 1935 aux Etats Unis sa version des *The Last Days of Pompeji* (fig. 64): la fin de l'histoire et la thématique chrétienne rapprochent toutefois le film du roman.

En ce qui concerne la thématique chrétienne dans les films sur le drame des *Derniers Jours de Pompéi*, *Quo vadis* ou *Ben Hur*, il est frappant que les débuts du christianisme présentent une image anachronique et déformée par la vision moralisante du 19<sup>ème</sup> siècle. On a presque l'impression que l'éruption du Vésuve ou la mort de Messala et de Néron sont des châtements mérités, une punition de Dieu pour les crimes perpétrés par les Romains à l'encontre des premiers chrétiens.

## Typologie et clichés

Les réalisateurs de péplums ne s'intéressent pas seulement le plus souvent aux mêmes thèmes, déjà traités dans des films plus anciens, leurs œuvres sont aussi fréquemment, et avant tout celles des années soixante, presque toujours tournées sur un même modèle, avec des protagonistes extrêmement stéréotypés. Les hommes sont musclés et affrontent des ennemis barbares, ainsi que des politiciens corrompus, et même des dieux iniques. Les femmes, au

contraire ont besoin d'aide et de protection; quand «ça chauffe», elles se pâment toujours, mais sont rattrapées à la dernière minute par des héros masculins attentionnés. Le scénario intègre d'innombrables épisodes de batailles, duels, jeux du cirque et danses orientales. De tels archétypes, scènes modélisées et autres caractéristiques, que l'on retrouve d'un film à l'autre, semblent être les marques du genre: un phénomène spécifique, conforme à des règles, qui s'amplifie en de véritables clichés, à travers de continuelles répétitions jamais remises en cause. Ces clichés, on ne pourra plus s'en défaire, et on devra les accepter comme réalités, même ceux qui n'ont manifestement rien d'authentique. Parmi les signes de reconnaissance des péplums, on compte, entre autres, les curiosités et trouvailles suivantes:

- La frange de cheveux collés en boucles sur le front: le modèle du portrait romain avec son système de frange bouclée s'est ici manifestement imposé, au point que pratiquement tous les hommes, même les grecs, ont droit à leur rang de boucles descendant sur le front (p.ex. fig. 37, 82)); exception faite des acteurs bodybuildés qui peuvent exhiber une chevelure coiffée en arrière.
- Un autre ingrédient inévitable du péplum: les bracelets de protection de mauvais goût que portent tous les héros, guerriers et autres soldats, et qui ne proviennent absolument pas d'un modèle antique (p.ex. fig. 37, 70). C'est une invention du cinéma.
- On peut dire la même chose de la danse du ventre et des costumes qui vont avec, dont le bikini (p.ex. fig. 34, 67, 69). La danse du ventre n'est pas non plus attestée dans l'antiquité. C'est plutôt une invention de l'occident moderne qui a projeté un cliché oriental du 19<sup>ème</sup> siècle sur la production cinématographique.
- Les esclaves enchaînés aux rames des galères (p.ex. fig. 67) correspondent à une image fautive, que des films comme *Ben-Hur* ont contribué à bétonner littéralement dans l'imaginaire populaire: en réalité, ceux qui ramaient sur les galères romaines étaient des soldats, marins professionnels et volontaires.
- Dans tous les péplums, on voit des acteurs qui foncent sur leur quadriges à travers villes et campagnes (p.ex. fig. 20, 70). C'est aussi un cliché, car dans l'antiquité, ces bolides n'étaient utilisés que dans les arènes ou les cirques.

#### *Panem et ... circensem!*

Que serait un péplum sans les jeux du cirque? Il n'y a pas un film sur l'antiquité romaine qui ne montre une course de chars, le martyr des chrétiens, ou des combats de gladiateurs. Les moyens déployés pour réaliser de telles scènes sont aussi particulièrement imposants, car ce sont précisément ces scènes spectaculaires que le public attend et qui ont établi le succès du genre. On en a de beaux témoignages, avec les scènes particulièrement descriptives de films très significatifs comme *Ben-Hur* (la course de chars, fig. 65-66, 72) *Quo vadis* (le martyr de chrétiens, fig. 17, 76) ou *Gladiator* (combats de gladiateurs, à plusieurs reprises, fig. 210-211). Ainsi, il ne faut pas s'étonner que cette masse d'ajouts illustrant le versant cruel de la société et de l'histoire antique ne soit prise en considération de façon tout à fait disproportionnée dans les péplums. Dans le *Ben-Hur* de 1959, la célèbre course de chars constitue la plus longue scène du film (fig. 66), qui fut tournée par une équipe particulière. Les concepteurs se sont inspirés du *Ben-Hur* muet tourné en noir et blanc en 1925, dans lequel ces scènes (fig. 65, 72), malgré des moyens techniques rudimentaires, ne le cèdent en rien sur le plan du sensationnel.

En ce qui concerne le numéro des fauves dans *Quo vadis*, la récente mise en scène du polonais Jerzy KAWALEROWICZ en donne l'interprétation la plus réaliste jamais tournée (fig. 76). Mais ce film est resté inédit en Europe de l'ouest, car il n'a été synchronisé ni en allemand, ni en français.

#### *Humour?*

Etant donné que dans chaque péplum il y a au moins une bataille ou un duel entre des hommes, que l'on persécute dans les arènes, que l'on torture dans les cachots, que des maisons entières,



des temples, des villes sont livrées aux flammes ou à toutes sortes de destructions, le genre lui-même n'a rien de comique en soi, et les super-héros bardés de muscles ne prêtent eux-mêmes en général pas à rire. Afin cependant que ces films présentent un intérêt humoristique, se développe dans les péplums italiens d'après guerre un solide répertoire de scènes destinées à alléger le scénario au moyen d'un humour assez primaire. On y trouve des batailles dans des tavernes où volent dans tous les coins amphores et meubles réduits en miettes. A côté de cela apparaissent dans les films, pour la joie des spectateurs, des personnages secondaires, qui présentent des imperfections physiques ou intellectuelles: des bigleux, des bègues, des gros, des bossus, des nains (fig. 78, 112-113); ce sont cependant des caractères absolument positifs, qui soutiennent les héros. Et c'est précisément le contraste avec les énormes paquets de muscles que sont les personnages principaux, qui révèle la distorsion entre leurs capacités physiques et leur présence psychique.

Que l'humour manque beaucoup dans les péplums et en particulier dans les monumentales productions hollywoodiennes, c'est ce que démontrent indirectement les parodies nombreuses tournées vers la fin des années soixante. Elles compensent ce manque en caricaturant les épopées les plus sérieuses. De telles parodies – les différences de qualité sont grandes • sont apparues dans tous les pays producteurs: en France avec *deux heures moins le quart avant Jésus Christ* de Jean YANNE avec COLUCHE, en Angleterre avec *Carry on Cleo* de Gérald THOMAS, en Italie le *Totò e Cleopatra* de Fernando CERCHIO, ou bien en Allemagne, où il faut citer la tentative de Gerhard POLT avec *Germanikus* en 2004. La parodie de loin la plus aboutie, avec une provocation calculée, est celle qui associe le thème du Christ et la plaisanterie la plus sarcastique, comme *The Life of Brian* des Monty Python en 1979 (fig. 80).

#### Chrétiens (Adrian Stähli)

Dans d'innombrables péplums, les protagonistes sont des chrétiens. Avant cela, bien sûr, les monuments bibliques des années cinquante reprennent la trame de l'ancien testament avec l'exode d'Egypte du peuple d'Israël et sa marche vers la terre promise (*Les dix commandements* de Cecil B. DEMILLE, USA 1956). Mais dans la plupart des cas, ces films se déroulent très souvent dans les premiers temps du christianisme et mettent en exergue la vie et la mort sur la croix du Christ, ou la mission et le destin de martyrs des premiers apôtres (*Quo vadis* de Mervyn LEROY, USA 1951, fig. 17). Souvent, ils s'emparent de célèbres romans feuilletons du 19<sup>ème</sup> siècle, dont le thème récurrent est l'affirmation et la répétition des valeurs et des vertus de la bourgeoisie chrétienne, face à un monde de décadence et de dépravation, dont la Rome antique est l'image. Dès le début, le cinéma a utilisé ce canevas particulièrement populaire, et a tiré profit de l'opposition stéréotypée entre les bons chrétiens et les méchants romains, entre la patience héroïque et les excès de violence brutale, entre le dévouement total à la véritable foi et le refus de toute morale ou loi. Il a su le traduire dans une palette vivante et colorée, et une mise en scène spectaculaire – pour la première fois et avec une grande influence sur les films qui suivirent, dans le *Quo vadis* d'Enrico GUAZZONI (Italie 1912, fig. 81).

Ce qui fascinait déjà dans les romans devint dans les films une véritable réussite • un choix de quelques variations toujours nouvelles sur des scènes clés particulièrement émouvantes • : les rencontres secrètes des chrétiens dans des grottes ou des catacombes; leur attente révérencieuse du supplice dans de sombres cachots souterrains, qu'ils emplissent de leurs psaumes et prières; leur marche finale vers les arènes où ils s'offrent aux lions sans la moindre crainte (fig. 82).

Cependant, le plaisir des yeux s'accommodait plus de scènes tout autres: course de chars ou de chevaux, combats de gladiateurs, batailles, luxurieuses orgies avec numéros de danseuses et d'acrobates lascives, des scènes, enfin, qui soulignaient certes la décadence morale des romains, mais constituaient la véritable attraction de ces films (fig. 31). Ceci vaut particulièrement pour les films bibliques à mise en scène monumentale des années cinquante, qui sont clairement à mettre en rapport avec la situation politique de la guerre froide. Quoique les romains, là, aient à symboliser la quintessence du règne arbitraire de tyrans ou de despotes, tour à tour l'Allemagne nationale socialiste, l'Italie fasciste, ou la Russie soviétique, c'est bien leur antique royaume du mal, avec le sensationnel époustouflant de ses spectacles et architectures, qui attirait les spectateurs

au cinéma, et beaucoup moins les martyrs consentants, livrés aux arènes comme défenseurs des valeurs de l'occident chrétien.

### *L'est hostile*

Dans les péplums, les principaux ennemis de Grecs et des Romains viennent de régions situées à l'est de la Grèce et de Rome, ou ont même une physionomie orientale. Ainsi, l'image de l'ennemi reflète chaque fois la réalité contemporaine ou les souvenirs de guerre des pays producteurs des films. Durant la deuxième guerre mondiale, mais également après, à la suite de l'affrontement avec le Japon, le grand danger pour les Américains venait d'Asie ; l'Europe de l'Ouest, pendant la guerre froide, craignait le bloc communiste de l'Europe de l'Est ; depuis le conflit avec le Proche Orient, la menace pour l'Ouest se situe toujours là et plus encore dans le Moyen Orient. L'antiquité fournit d'innombrables prémices à cette menace de l'Est. Dans la Grèce mythique, l'ennemi vient de l'Asie Mineure, à l'Est (Troie, les Amazones), et dans la Grèce classique historique, de la Perse. Pour les Romains aussi, les opposants parmi les plus redoutés se trouvaient à l'Est, comme les Parthes; à la fin de l'antiquité, Rome et Constantinople furent menacées dans leur existence par l'invasion des Huns pillards, menés par un chef cruel, Attila (fig. 84). Ainsi, Grecs et Romains ont transposé et réadapté leurs luttes avec des ennemis réels dans les récits mythiques et les représentations artistiques avec les cycles de Troie et du combat des Amazones. Il se passe une sorte de prolongement du traitement antique de l'image de l'ennemi, lorsque les régisseurs occidentaux, à l'instar de leurs prédécesseurs grecs et romains, représentent leurs peurs du moment au travers d'anciens conflits montrés dans les péplums. Dans *le Calice d'argent* (fig. 83), tourné peu d'années après la deuxième guerre mondiale, le mage et détracteur des chrétiens, Simon, ne montre pas seulement sur son visage des traits manifestement orientaux, même les pièces de son habitation rappellent un intérieur japonais. L'acteur qui incarnait le personnage de Simon, Jack PALANCE, a, à la suite de ce rôle, joué d'autres antihéros symboliques de l'Orient, comme Attila, dans *Sign of the Pagan* en 1954 ou un chef mongol, dans *Les Mongols* de 1961. Un des exemples les plus récents de la déformation de l'image de l'ennemi dans la représentation des angoisses contemporaines, est le cas de l'Iran, à travers la Perse Antique, figurée par la décadence caricaturale du roi des Perses Darius dans le film *300* de Zack SNYDER (fig. 85).

On pourrait laisser le dernier mot sur le thème de la menace venant d'orient, à un personnage de film, à savoir le Corinthien Callicrate, qui dans *Le conquérant de Corinthe* prononce les mots suivants: «Que deviendrait la culture grecque, si Rome disparaissait? Le danger vient de l'Est!»

### *Déclins*

On n'a célébré la chute d'aucune autre civilisation, comme celle de l'Antiquité Classique. Comme un fil rouge se succèdent dans les péplums les scènes de ruine et de destruction, et précisément dans les films qui se déroulent bien avant la fin de l'Antiquité. Une des raisons de la présence de l'idée de déclin, vient certainement de l'importance de cette civilisation; plus le niveau atteint est élevé, plus grande est la déchéance; et il faut bien admettre que les images de temples qui s'écroulent et de statues renversées sont particulièrement spectaculaires.

Les images qui reviennent dans les innombrables films sur Pompéi (fig. 64) correspondent bien à ce type de photogénie. L'éruption du Vésuve de 79 après J.C. exerce encore aujourd'hui une fascination particulière sur les esprits, et ce, sous deux aspects. D'un côté, il y a la souffrance tragique que cela a provoqué (fig. 161-162), ce qui stimule, chez l'homme des temps modernes, l'attrait pour le sensationnel. De l'autre, l'éruption du volcan est un vrai coup de chance pour le monde à venir, puisqu'elle a enseveli, et ainsi, paradoxalement conservé, des cités entières (Pompéi, Herculaneum, mais aussi d'autres sites et villas dans la région). Pour cette raison, cette ville romaine finalement de peu d'importance en elle-même a accédé au grade de site archéologique des plus significatifs, et est ainsi un des décors de films les plus représentés.

## Le monde des corps

Dans l'art antique, le corps humain • et peu importe qu'il s'agisse d'un dieu d'un héros ou d'un homme • est le thème privilégié. Les représentations et les statues reproduisent des corps parfaitement proportionnés, et dans les cas des hommes, d'une nudité idéale. La nudité dans l'art antique n'a rien à voir avec le voyeurisme, c'est plutôt une forme d'héroïsation des dieux et des héros, qui apparaissent ainsi souverains et invincibles. L'omniprésence naturelle de la nudité des corps dans la statuaire gréco-romaine se traduit de ce fait dans le physique des acteurs de péplum. Comme la prestance et la nudité du corps sont une composante culturelle naturellement et universellement acceptée dans l'antiquité, les acteurs des péplums peuvent et doivent faire montre d'une véritable présence physique. Cela détermine une forte prédominance de l'anatomie masculine, puisque, forcément, pour les rôles de héros, on engage des acteurs puissamment musclés et même bodybuildés. Pour montrer leur splendeur musclée, ils apparaissent torse nu et revêtus de jupettes, et cela, à une époque particulièrement prude (fig. 89ss.). Les femmes aussi, bien avant l'invention de la mini-jupe, se promènent souvent dans des drapés courts et osés (fig. 93, 96), ce qui est en totale contradiction avec les habitudes des anciens, puisque dans l'antiquité, elles étaient emmitouffées • et même parfois voilées • de la tête aux pieds. Même les déesses – à l'exception de Vénus • n'étaient jamais représentées nues, au contraire des divinités masculines. Sur le plan de l'hypertrophie musculaire, le héros du péplum s'écarte délibérément des modèles antiques, qui sont assez peu souvent exagérément musclés, exception faite de l'Héraclès au repos de LYSIPPE (fig. 165). Nous voyons donc que la prétendue tendance de l'antiquité à montrer le plus de peau possible, n'est que peu ou pas validée dans les mœurs des anciens. Mais de même que la mythologie et l'art antiques permettaient aux peintres de la Renaissance européenne de montrer des corps nus, de même, ils le permettent aux péplums des débuts du cinéma (fig. 92). Dans les films tournés avant la guerre, on voit des scènes étrangement candides (fig. 132, 149-150): en effet, les acteurs y sont, pour partie, entièrement nus, il est vrai dans un contexte naturel (scènes de sport ou de bains). Durant les prudes années d'après guerre, l'exhibition physique des hommes bodybuildés, et la liberté des corps de femmes fut une raison majeure du succès de ce genre de films. Et étant donné l'importance de ces critères, comme seule l'apparence physique comptait, les sportifs réquisitionnés pour les films n'avaient pas besoin de fournir d'autres certificats que les succès et les titres remportés dans les shows de bodybuilding. La première des stars découvertes pour le péplum dans ce domaine un peu spécial fut Steve REEVES, (Mr Univers 1948 et 1950, fig. 90, 46-47, 55, 70, 124, 127) et lui succédèrent rapidement, parmi beaucoup d'autres, Reg PARK (Mr Univers 1951, 1958 et 1965, fig. 33), Mark FORREST (fig. 172), Brad HARRIS, Gordon MITCHELL, Dan VADIS (fig. 77, 198), Alan STEEL (fig. 45), Lou FERRIGNO et autres. Ces spécimens musclés imposés par les rôles impressionnaient pareillement les femmes et les hommes. Le corps du héros musclé grec est bronzé, rasé et luisant d'huile ou de sueur. Le visage est barbu, et coiffé d'une chevelure rejetée en arrière. Dans les films traitant de l'histoire romaine, ces rois du muscle sont le plus souvent gladiateurs (fig. 77) ou soldats, ils ne portent pas de barbe, ni de cheveux rejetés en arrière et leurs corps tout aussi musculeux sont soumis à de bien plus grandes souffrances que les super-héros grecs. Tandis que les silhouettes musclées des grecs symbolisent plutôt la force et l'invincibilité, ce qui est mis en valeur chez les héros romains, c'est la résistance et l'endurance.

Les femmes dans les péplums sont minces et sexy, mignonnes blondes et brunes exotiques à égalité. La répartition des rôles est plus ou moins claire: la bonne héroïne est le plus souvent une blonde au teint clair, elle incarne souvent une vierge naïve et faible. Elle dépend totalement du héros principal, qu'elle aime platoniquement. Face à elle, presque dans tous les cas, se dresse la méchante brune. Celle-ci paraît parfaitement sûre d'elle et grâce à son art de la séduction, occupe fréquemment une position de force. A l'opposé de la douce blonde, elle est surnoise et a pour le héros de pervers désirs sexuels.

### Activité de courte durée

Ces héros et héroïnes, qui dépendent essentiellement de leur physique, sont victimes de déchéance relativement rapide. Les étoiles mineures se sont éteintes assez vite, parce que le besoin de renouvellement en chair fraîche se faisait sentir, comme dans les films pornographiques modernes. C'était les cas des acteurs bodybuildés, mais plus encore des starlettes féminines. Le destin contradictoire de deux blondines presque identiques, Olinka SCHOBEROVA et Brigitte BARDOT, est exemplaire de cela. Tandis que BARDOT, durant ses années d'apprentissage, endossa dans des péplums franco-italiens des rôles secondaires, voire principaux, comme Poppée dans les *Weekends de Néron* (fig. 44, 98), puis abandonna le genre lorsqu'elle connut la gloire, au profit de metteurs en scène plus illustres, la tchèque Olinka SCHOBEROVA (BEROVA de son nom d'artiste, fig. 99) ne se sortit pas du péplum et disparut assez tôt des écrans.

Un trait remarquable des castings de péplums est que d'innombrables acteurs et actrices de renommée mondiale se sont fait les griffes sur quelques films du genre en début de carrière. Ainsi, le premier rôle de Sophia LOREN fut celui d'une esclave dans le *Quo Vadis* de 1951, et dans *Deux nuits avec Cléopâtre* de 1953, elle jouait déjà, en tant que jeune starlette, le rôle principal de Cléopâtre, rôle, encore une fois, très en rapport avec le physique. A la différence de BARDOT, LOREN revint plus tard • et entre temps, elle était devenue une star mondialement connue • dans un majestueux péplum *La chute de l'empire romain*, pour y incarner le rôle sérieux et guindé de Lucilla (fig. 2). Chez les hommes, nous pouvons mentionner, parmi les premières interprétations de futures stars mondiales, celle de Roger MOORE, qui incarna Romulus dans *l'Enlèvement des Sabines*, en 1961, Paul NEWMAN, qui joua le rôle du sculpteur Basil dans *Le calice d'argent* en 1953 ou Serge GAINSBORG, qui incarna dans plusieurs péplums une série de personnages louches (par exemple dans *La Rivolta dei schiavi* de 1960 ou dans *Sansone* de 1961).

### Sexe et Crime

Bien que Jésus soit né au début de l'Empire romain et que le christianisme se soit sans cesse renforcé jusque dans l'antiquité tardive et la disparition complète du paganisme, l'antiquité a l'«avantage», comme civilisation surtout païenne, d'être libérée de la moralité chrétienne. L'antiquité païenne et le christianisme antique ne sont pas seulement les deux colonnes de la culture occidentale, ce sont aussi deux pôles qui s'affrontent avec évidence dans le péplum: ainsi les débordements païens, les orgies, les comportements lascifs, l'homosexualité, servent en quelque sorte de soupape aux performances sérieuses d'une civilisation par ailleurs exemplaire dans les domaines de l'art, de la littérature, de la politique et de la philosophie. L'érotisme est présent de façon latente dans tous les péplums, et les scènes de violence, batailles, meurtres ou jeux du cirque en sont un élément essentiel. La composante sadomasochiste du péplum est depuis la fin de la grande production des années soixante et surtout la libération sexuelle de mai 68, la seule motivation qui reste de produire des films traitant de l'antiquité. Aujourd'hui encore, les producteurs de péplums pornographiques disposent de suffisamment de matière à inspiration, que ce soit au travers de personnages historiques comme Cléopâtre ou Caligula (fig. 112), ou de créatures mythologiques débridées comme les satyres. Parmi les réalisateurs, l'italien Joe D'AMATO (Aristide MASSACCESI, 1936-1999) jouit encore d'une certaine réputation, à cause de son exigence de qualité quel que soit le contenu de la scène, et son faible pour l'histoire et les scénarios antiques. Un de ses premiers films fut une mise en scène en collaboration avec Steve CARVER, *L'Arène*, en 1974, et l'actrice noire américaine Pam GRIER dans le rôle principal (fig. 102). Ce film montre essentiellement des gladiateurs femmes, qui se battent à demi-nues, entre elles ou contre des hommes. C'est un précurseur d'innombrables films sado-masochistes dans lesquels érotisme et violence se mêlent.

## Décors

### Architecture

Concevoir un décor qui soit le plus fidèle possible à la réalité, avec la présence d'intérieurs, et des points de vue complexes sur une ville était, jusqu'à l'arrivée des images de synthèse, une pièce de résistance pour la plupart des péplums, car la construction des décors et coulisses engloutissait des sommes énormes. C'est sans doute pour cela que la mise en scène des péplums est souvent qualifiée de «monumentale».

Pourtant, même pour les productions les plus récentes, dans lesquelles les décors en trois D remplacent les décors usinés comme dans *Gladiator* (fig. 134), la construction d'un décor authentique reste un casse-tête, même si la reconstitution correcte de bâtiments temples ou villes dont nous n'avons plus que des ruines n'est jamais complètement authentique, et qu'on ne puisse éviter une part d'imagination subjective. Il faut tenir compte de beaucoup de choses: Est-ce que les palais reconstruits, les temples et les arcs de triomphe étaient déjà là, à l'époque où se déroule l'action du film? Quels matériaux, quelles couleurs recouvraient ces bâtiments? Quelles statues peut-on intégrer au décor etc. ...

Aucun autre péplum n'a, sur le plan de la conception architecturale, atteint le niveau d'authenticité du dernier grand film de ce genre: *La chute de l'empire romain*, d'Anthony MANN. La reconstitution grandeur nature du Forum Romanum, en Espagne, par John MOORE et Veniero COLASANTI est resté inégalée à ce jour (fig. 103-107, 135).

D'un autre côté, c'est l'action qui compte dans le péplum et on ne va pas pleurer sur un scénario qui fait passer Cléopâtre, au moment de son entrée dans Rome, historiquement attestée, sous l'arc de triomphe de Constantin (fig. 111), qui fut construit trois siècles après César.

La plupart des péplums qui devaient s'en sortir avec un budget plus médiocre ne cherchent pas à priori à impressionner par les décors: ils se contentent de quelques colonnes ou d'un buste de plâtre – tout à fait dans la manière de la *pars pro toto* • pour évoquer l'environnement de l'antiquité (fig. 112-113). Au moment de la grosse production des années soixante, de nombreux films étaient tournés en même temps dans des studios équipés une fois pour toutes, afin de partager le coût des décors. L'équipe qui tourna *Le Calice d'argent* opta pour une forme originale de mise en scène: le décor en est stylisé comme au théâtre (fig. 114), ce qui l'a libéré de la contrainte de l'authenticité, et a permis au film de parvenir à une forme artistique particulière. Julie TAYMOR, dans son *Titus*, tiré il est vrai d'une pièce de SHAKESPEARE, suit un autre chemin: elle a tourné une partie de son film dans les environs de Rome, devant de vraies ruines romaines auxquelles elle n'a même pas cherché à intégrer habilement des décors.

### Les mondes d'en bas

Mêlées au monde excessivement luxueux de la Rome de cinéma, il y a les images de la décadence et de la chute de l'Empire Romain. Que cette chute soit inévitable, c'est ce que montrent par exemple les séquences qui se déroulent dans une tout autre catégorie de décors, et qui ne doivent absolument pas manquer, dans aucun péplum: les sombres cachots et catacombes (fig. 81, 115-116). C'est là que se rassemblent les chrétiens, là qu'ils subissent la torture en tant qu'ennemis de l'empereur, qu'ils sont traités comme des esclaves, ou formés comme des gladiateurs. En un mot, c'est là qu'apparaît le côté obscur de l'Empire. Cette opposition entre la magnificence du monde du dessus et le dénuement du monde du dessous donne un cadre visuel à l'antithèse «luxue païen» et «modestie chrétienne».

### Statues

À côté du fronton des temples, ou plutôt d'une rangée de colonnes, ce sont les statues qui constituent l'élément le plus significatif pour évoquer l'ambiance antique. En fait, ce sont des

moulages en plâtre ou en papier mâché, omniprésents du simple péplum à la grosse production, et qui ont parfois plus qu'une simple fonction de décor. Il arrive même que ces statues remplissent un rôle actif et déterminant, en devenant une sorte d'interlocuteur.

Dans certains films interviennent des personnages de sculpteurs grecs, et l'on y voit alors des scènes où le maître façonne sa statue devant la caméra et lui donne forme d'après un modèle vivant (fig. 120). L'idée que des modèles vivants se tenaient devant les sculpteurs est en complète contradiction avec la réalité antique, puisque les artistes réalisaient leurs œuvres d'après des proportions précises établies à l'avance, et non librement d'après nature. Cette représentation romantique de la proximité physique entre le sculpteur et son modèle a sans doute été durablement influencée par l'anecdote antique d'après laquelle le sculpteur PRAXITÈLE (qui exerçait son art dans l'Athènes du 4<sup>ème</sup> siècle) aurait créé sa célèbre Aphrodite de Cnide en s'inspirant de sa maîtresse, la célèbre courtisane athénienne Phryné. Phryné doit avoir été la plus belle femme de son temps, ce qui ne lui a pas seulement procuré la notoriété, mais encore un procès pour blasphème envers les dieux, sous prétexte qu'elle se considérait comme l'égale de la déesse Aphrodite. Mais son défenseur obtint l'acquiescement, en usant d'un stratagème fort simple en vérité, tout en étant très efficace: il dévoila sa nudité devant les juges, qui purent ainsi se convaincre de sa beauté (fig. 119). De nombreux films reprennent ce thème de Phryné, ainsi *Phryné, la courtisane d'Orient* de Mario BONNARD (1953), avec dans le rôle Elena KLEUS et *Aphrodite, déesse d'Amour* de Fernando CERCHIO et Victor TOURJANSKY (1958), avec Belinda LEE dans le rôle principal (dans le film, en fait, elle s'appelle Iris; fig. 121). Une relation érotique analogue entre un sculpteur et sa statue de Vénus nous est racontée par OVIDE, dans son histoire du sculpteur Pygmalion de la légende. L'artiste tombe amoureux de son œuvre, une statue de Vénus nue, et l'éveille à la vie par son désir: elle devient Galathée, la femme parfaite: Le thème de Pygmalion est lui aussi très cinématographique, cela se remarque dans les péplums de la première période (comme dans un des tout premiers films de George MELIES, *Pygmalion et Galathée*, de 1898). Le prouvent aussi par la suite, ses transpositions dans d'innombrables films, qui ne traitent pas tous de l'antiquité, comme celui de W. SEITER *One Touch of Venus* de 1948 dans lequel Ava GARDNER incarne une statue devenue vivante (fig. 118).