1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

81 | 2017

Varia

Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ? Évolution et statisme de la musique des péplums

*What kind of film sound for the ancient world? Evolution and continuity in the
music of peplums*

*In che modo il cinema sonorizza l'Antichità ? Evoluzione e stagnazione della
musica dei pepla*

Delphine Vincent

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/5279>

DOI : 10.4000/1895.5279

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 1 mars 2017

Pagination : 36-51

ISBN : 9782370290816

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

Delphine Vincent, « Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ? Évolution et statisme de la musique des péplums », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 07 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5279> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.5279>

Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ?

Évolution et statisme de la musique des péplums

par Delphine Vincent

Dès les débuts de son histoire, le cinéma a prisé le film se déroulant dans l'Antiquité : une époque lointaine favorisant des visions grandioses permettant de mettre en avant les caractéristiques techniques du nouveau médium, tout en s'appuyant sur des classiques de la civilisation occidentale. L'intérêt ne s'est pas démenti au cours des décennies ; les récents *Pompeii* (*Pompéi*, 2014) de Paul W. S. Anderson et *300: Rise of an Empire* (*300: la Naissance d'un empire*, 2014) de Noam Murro rappellent que l'Antiquité est toujours à la mode au cinéma. Dans ce cadre fécond, un élément particulier de ce genre nous intéresse : sa musique. Comment reconstitue-t-on une musique dont on sait peu de choses, en raison de sources extrêmement lacunaires ? Peut-on dégager des clichés musicaux ? Existe-t-il une longue durée de la représentation musicale de l'Antiquité au cinéma ?

Définition du genre

Dans son acception générale, le terme « péplum » qualifie un film à grand spectacle reconstituant des épisodes de l'histoire ou de la mythologie antiques. Le qualificatif est tiré du mot grec « *péplos* » [πέπλος] latinisé, désignant une tunique en référence aux costumes d'époque employés dans ces films. Il est apparu à la fin des années 1950 en France sous la plume de critiques, dont Bertrand Tavernier. Toutefois, certains historiens du cinéma appliquent la dénomination « péplum » à un corpus de films beaucoup plus réduit. En effet, selon le *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* de Jacques Aumont et de Michel Marie :

le terme de péplum ne s'applique qu'à la production italienne, puis américano-italienne, de films à sujets antiques de la fin des années 1950 aux années 1970. Ces films ne sont pas des superproductions à budgets colossaux mais appartiennent plutôt à la catégorie du « cinéma bis ». Ils exploitent autant que possible les techniques de trucage, l'écran large du Cinémascope et la couleur. Les récits sont toujours à la limite de la parodie et ne recherchent jamais la vraisemblance. Le jeu des acteurs est caractérisé par une certaine désinvolture¹.

1. Paris, Armand Colin, 2008 p. 184 [Nathan, 2001].

Cette définition nous paraît trop réductive, car le grand public associe en général le terme « péplum » à des films du type *Ben-Hur*, qui sont exclus de cette catégorisation, ce qui pose évidemment un problème. Il faut signaler que cette question est liée à la langue française. En effet, les Américains font entrer ces films dans le genre *epic*, bien que le qualificatif – le plus souvent péjoratif – « *sword-and-sandal film* » recouvre à peu près la même définition que celle réduite du péplum en français. On peut éventuellement contourner la difficulté en parlant de « film historique reconstituant l'Antiquité » ou selon la proposition de Claude Aziza de « film à l'antique »². Nous aborderons ce type de productions, et non celles d'une période restreinte.

Les sujets historiques se déroulant dans l'Antiquité ont fleuri au cinéma tout au long de son histoire. Toutefois, on note deux âges d'or successifs et une nouvelle vague d'intérêt depuis un peu plus d'une décennie. La première phase qui voit s'épanouir le péplum est celle qui entoure la Première Guerre mondiale (1910-1925). Nous ne nous arrêterons pas sur celle-ci, car elle appartient à la période du cinéma dit muet. À cette époque, le cinéma présente des musiques interprétées en direct ou sur disque, mais ce ne sont pas toujours les mêmes. En effet, les exécutions musicales varient selon les possibilités de la salle dans laquelle le film est projeté : les pièces jouées dépendent des effectifs à disposition et du temps de répétition. La seconde période concerne approximativement les années 1950 à 1965. Durant ces deux âges d'or, l'Italie a été très active dans la production de péplums, même si d'autres pays occidentaux y contribuent dès le début de son histoire. Dans les années 1950-1960, les États-Unis sont également de gros producteurs de péplums et ce sont eux, principalement, qui ont repris son exploitation de nos jours. Toutefois, cela ne veut pas dire qu'aucun péplum n'a été réalisé hors de ces périodes ; on en trouve notamment un certain nombre dans les années 1930. Et c'est à partir de cette date que nous commencerons notre étude des musiques du péplum, car il s'agit des débuts du cinéma parlant : la bande-son circule alors avec le film et n'est plus modifiée lors de chaque projection.

Problème d'historicité

Avant d'étudier diachroniquement la musique des péplums, il convient de soulever un problème plus général : celui de l'historicité des musiques présentées. Dans ce cas, la connaissance limitée de la musique antique rend la tâche particulièrement difficile. De nombreux commentateurs ont relevé

2. *Guide de l'Antiquité imaginaire. Roman, cinéma, bande dessinée*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 77. Sur l'histoire du péplum, voir également : Claude Aziza (dir.), *Cinémaction*, n° 89, « le Péplum : l'Antiquité au cinéma », Condé-sur-Noireau, Corlet/Télérama, 1998 ; Thomas Lochman, Thomas Späth, Adrian Stähli (dir.), *Antike im Kino : auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*, Basel, Verlag der Skulpturhalle Basel, 2008 ; Hervé Dumont, *l'Antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris/Lausanne, Nouveau Monde Editions/Cinémathèque suisse, 2009. La période 1900-1930 est traitée par Natacha Aubert, *Un cinéma d'après l'antique : du culte de l'antiquité au nationalisme dans la production muette italienne*, Paris, L'Harmattan, 2009. Il existe un article sur la musique du péplum, qui est toutefois ciblé sur un petit nombre de réalisations : Yves Krier, « La musique du péplum », dans Marie-Noëlle Masson, Gilles Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

– souvent sur un ton ironique – la non-correspondance entre les instruments montrés à l'écran, reconstruits plus ou moins fidèlement, et leur sonorité des plus fantaisistes³. En effet, on utilise – pour des raisons évidentes – des instruments modernes, notamment pour les cuivres. Qui plus est, un orchestre symphonique résonne généralement sur la bande-son, ce qui n'a aucune réalité historique. Enfin, on note certains *topoi* dans l'adaptation : la lyre devient une harpe ; l'*aulos*, un instrument à anche double, un hautbois ;

Néron et Messaline (Primo Zeglio, 1953).

les différentes flûtes sont transcrites par des flûtes traversières en *do* ou en *sol*. Les nombreuses parades militaires sont des exemples flagrants de ce problème et la séquence de l'entrée triomphale du Pharaon Khéops dans *Land of the Pharaohs* (*la Terre des pharaons*, 1955) de Howard Hawks, sur la musique de Dimitri Tiomkin, est particulièrement riche de ce point de vue.

Toutefois, il s'agit à plusieurs niveaux d'un jugement déplacé. Tout d'abord, le caractère photographique du cinéma – et la notion de réalisme qui lui est traditionnellement accolée – génère un problème de réception : la tendance à croire à la réalité des images présentées, alors que la composante visuelle des péplums est également truffée d'erreurs historiques ; dans l'extrait précédent, la présence des chameaux plus de 2000 ans avant leur arrivée en Égypte⁴. D'ailleurs, le problème n'est pas confiné à cette période : le film historique n'est, bien évidemment, jamais un compte rendu fidèle d'événements du passé, qu'il parle des batailles des Thermopyles ou de la Marne.

En outre, le cinéma n'est pas le seul à offrir une vision tronquée de l'Antiquité. Dans le contexte historiciste du XIX^e siècle, l'opéra n'a pas non plus relevé le défi, par exemple dans *Sapho* (1851) de Charles Gounod. Dans ce dernier, la poétesse grecque Sapho chante son ode « Héro sur la tour solitaire », introduite par des arpèges de harpe et la seconde partie de l'ode « Viens dans les bras de ton amante » reprend cette sonorité de pseudo-lyre, qui se mue toutefois rapidement en un orchestre

3. Pour des informations sur la reconstitution organologique, voir Christophe Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) : entre reconstitution et réinvention », *Mélanges de l'Ecole française de Rome – Antiquité*, n° 127/1, 2015, pp. 259-304.

4. C. Aziza, *Guide de l'Antiquité imaginaire*, op. cit., p. 74.

symphonique. En outre, les arpèges de la harpe sont en *la* majeur, sans aucune couleur modale pouvant rappeler l'Antiquité.

Cependant, l'exemple le plus célèbre de « fausse » historicité à l'opéra est celui des *Meistersinger von Nürnberg* (*les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, 1868) de Richard Wagner. En effet, Wagner ne pouvait pas se référer au contrepoint du XVI^e siècle, époque à laquelle se déroule l'intrigue, car ce style était trop éloigné de la musique du XIX^e siècle et des connaissances du public contemporain. En revanche, les romantiques allemands avaient redécouvert Johann Sebastian Bach et l'avaient assimilé à la notion d'esprit allemand. Wagner dote donc sa Nuremberg de pastiches de chorals de Bach, qui présentent l'avantage d'être écrits dans un langage tonal se laissant combiner avec le langage musical moderne, tout en conservant une teinte archaïsante. De plus, Wagner emploie différents types d'écriture archaïsante, afin de signifier à l'auditeur une géographie des personnages du méchant Beckmesser très distancié au héros Walther bien plus proche. Si dans le cas des *Meistersinger*, la distance avec la musique, par exemple, d'Heinrich Isaac a été jugée trop lointaine pour être intégrée, on imagine facilement qu'il en va de même pour la musique antique. Ce détour par Wagner nous permet de comprendre que le problème de l'historicité en musique ne touche, là aussi, pas uniquement le cas de la musique antique.

Un des rares exemples de film utilisant des extraits de musique antique, le *Quo Vadis* de Mervyn LeRoy (1951, musique de Miklós Rózsa) fait face au même problème. Si Néron chante un air authentique – la fameuse épitaphe de Seikilos – il faut souligner que sa transcription pose problème (notamment du point de vue rythmique). Au-delà du débat de spécialistes, il s'agit d'une partition

Quo Vadis (Mervyn LeRoy, 1951).

grecque mise dans la bouche d'un Romain !⁵. Cependant, le compositeur n'est, bien entendu, pas tenu à la fidélité. L'intérêt pour l'analyste est alors de dégager des *topoi* dans la représentation d'une période donnée et de mesurer l'évolution ou le statisme de ces clichés. Ce processus nous apprend naturellement beaucoup plus sur la société dans laquelle la musique est élaborée que sur la société dont la musique est soi-disant issue.

Enfin, il ne faut pas oublier que, outre les caractérisations géographique et historique, la musique dans un film a de nombreuses autres fonctions : signifier l'émotion, donner des indications narratives, etc. Lorsque la musique embrasse ces rôles, il ne fait alors aucun sens de la confiner à une tentative de musique historiciste : pour que la fonction soit remplie, il convient d'utiliser un langage établi – et particulièrement bien établi – dans le cinéma hollywoodien. Inutile de souligner qu'il n'a rien en commun avec la musique antique !

Lecture diachronique

En 1935, Ernest B. Schoedsack et Merian C. Cooper réalisent *The Last Days of Pompei* (*les Derniers Jours de Pompéi*), l'une des nombreuses productions réalisées sur ce sujet. La musique de Roy Webb comprend un grand nombre d'éléments qui ressortiront également dans les décennies ultérieures du genre. Concernant les instruments, on remarque de nombreuses sonneries de trompettes – un véritable emblème du genre – parfois accompagnées par des percussions ; ainsi que le couple harpe, le plus souvent en arpèges, et flûte, parfois combinée avec un hautbois. Outre ces éléments pseudo-antiques, on note la création de tension chez le spectateur grâce à des motifs rapides de cordes répétés inlassa-

Détail de la mosaïque de Zliten (Lybie). Musée national, Tripoli.

5. Pour une plus longue analyse de cette question, voir C. Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) », art. cit., pp. 288-290.

Femme assise jouant de la cithare. Fresque de la villa de P. Fannius Synistor à Boscoreale, ca 40-30 av. J. C..

blement et généralement en gradation. Au moment de l'éruption du Vésuve, on y superpose une armée de cuivres. On reconnaît ici des procédés typiques de la musique de film, qui ne sont pas confinés au seul péplum. Du point de vue mélodique, on constate que de nombreuses lignes sonnent orientalisantes. Cet effet est achevé notamment grâce à la présence d'innombrables secondes augmentées. Il s'agit d'un *topos* de longue date, déjà abondamment exploité dans l'opéra du XIX^e siècle, notamment dans la « Bacchanale » de *Samson et Dalila* (1877) de Camille Saint-Saëns, qui employait également les instruments à percussion et des

motifs répétitifs. Parfois, on note également l'utilisation de modes – et non de tonalités – qui connotent une période antérieure de l'histoire de la musique. Ici, il s'agit du mode de *mi* ou phrygien (demi-ton/ton/ton/ton/demi-ton/ton/ton). Il est fondamental de rappeler que l'utilisation moderne des modes n'a rien à voir avec celle de l'Antiquité, dont même les noms ont été déformés.

Dans le cas du *Golgotha* de Julien Duvivier, également réalisé en 1935, la musique de Jacques Ibert est très différente. Bien que les trompettes, la flûte, la harpe et les percussions soient toujours privilégiées, on note également des particularités liées à la situation de la musique dans le cinéma français. En effet, la sonorisation des films est restée problématique en France tout au long des années 1930. Cet état de fait a mené les compositeurs à privilégier un instrumentiste par pupitre de vents, contrairement au déluge des partitions hollywoodiennes. En outre, la situation particulière du saxophone – peinant à s'imposer dans l'institution toute puissante qu'était le Conservatoire – a suscité son emploi intensif par certains auteurs prenant sa défense, dont Arthur Honegger et Ibert. Les années 1930 voient également en France un engouement pour le nouvel instrument électronique, les Ondes Martenot, inventé en 1928, qui apparaît souvent au cinéma, dont *Golgotha*. Les choix d'instrumentation sont donc différents de ceux effectués à Hollywood.

De plus, il frappant de constater que de longs passages sont totalement exempts de dialogues et sont uniquement musicaux. Outre sa longueur inhabituelle, la musique brille également par sa complexité. On note à plusieurs reprises une écriture en fugato, passablement développée, lorgnant vers des procédés baroques, ainsi qu'un chœur triomphal rappelant George Frideric Handel pour le final du film. Ce moyen pour évoquer une histoire biblique figurait déjà dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns qui débute par un chœur des Hébreux au caractère néo-baroque, évoquant même plus précisément le début de la *Passion selon St-Jean* de Bach. Enfin, Ibert convoque une citation : la scène de la crucifixion est accompagnée par le Dies Irae, la séquence du Requiem, qu'il réélabore. Elle ne correspond en rien à une réalité historique : le Dies Irae date du XIII^e siècle. Ici, la formation classique d'Ibert ressort pleinement, ainsi que son public-cible.

Au vu des deux extraits précédents, on pourrait croire que les films basés sur l'Ancien ou le Nouveau Testament ont développé un autre langage musical que ceux consacrés à l'Antiquité païenne. Toutefois, ce n'est pas le cas. En réalité, un grand nombre de péplums relate les conflits entre chrétiens et païens. Il ne s'agit pas d'une surprise. En effet, le péplum sert à construire des parallélismes – plus ou moins évidents – avec le monde moderne et répond donc à un agenda politique contemporain des tournages. Il est certain que le transfert dans l'Antiquité éloignée permet un discours sur des phénomènes contemporains – qui feraient l'objet d'une censure s'ils étaient abordés de front – tels que la dégenérescence d'un monde ou la persécution d'une minorité opprimée.

En étudiant le péplum des années 1950-1965, on se rend compte que ce genre est très codé et que la musique n'échappe pas à cette standardisation au point qu'elle ne présente pas de différences notables, que l'intrigue se déroule en Égypte, en Grèce ou à Rome. Du point de vue de l'instrumentation, on retrouve les trompettes et leurs sonneries apparaissant lors des combats ou des parades favorisant le développement de marches et des rythmes martiaux ; les percussions sont employées pour des situations hiératiques ou barbares et les tambourins pour les danses orientales ; enfin, les harpes, les flûtes et les hautbois sont toujours très présents. À leur propos, on constate que le *topos* est autant musical que visuel. En effet, les harpes et les flûtes apparaissent très souvent dans des scènes d'intérieur féminin, comme dans *Spartaco* (*Spartacus*, 1953) de Riccardo Freda avec une musique de Renzo Rossellini, mais aussi dans des scènes de bains. Le *topos* est en fait bien antérieur et correspond à une situation et à une instrumentation apparaissant dans l'*Aïda* (1871) de Giuseppe Verdi. Au début du deuxième acte, Amneris, la fille du roi d'Égypte, attend dans ses appartements le retour de Radamès, capitaine des armées égyptiennes, tout en regardant danser de petits esclaves maures ; l'ambiance est posée, notamment, grâce à la harpe. Il est frappant de constater que le *topos* est tellement ancré que Clemente Fracassi dans son film *Aïda* (1953) choisit le même type de décor et de costumes que Freda dans *Spartaco*, si ce n'est que sa production de prestige bénéficie, elle, de la couleur.

Le langage musical employé dans les péplums des années 1950-1965 est tonal, mais des procédés de distanciation historique sont couramment utilisés. On retrouve les modes ou simplement des couleurs modales (par exemple, *Land of the Pharaohs* de Hawks en 1955), mais aussi des gammes pentatoniques, notamment dans *Spartacus* (1960) de Stanley Kubrick, ou des gammes par tons, par exemple dans *The Ten Commandments* (*les Dix Commandements*, 1956) de Cecil B. DeMille (musique

Cléopâtre (Joseph L. Mankiewicz, 1963).

d'Elmer Bernstein). Il s'agit de procédés typiques de l'orientalisme musical. Du côté de l'évocation arabisante, on retrouve les secondes augmentées (dont *Cartagine in fiamme* – *Carthage en flammes* – 1960, de Carmine Gallone, musique de Mario Nascimbene), ainsi que de nombreuses mélodies multipliant les gruppettos, fréquents dans les traditions arabe et juive (par exemple, *Spartacus* de Kubrick et *Cleopatra* – *Cléopâtre* – en 1963 de Joseph L. Mankiewicz, tous les deux avec une musique d'Alex North).

Quant aux mélodies, elles sont souvent répétitives (cf. *Nefertite Regina del Nilo* – *Néfertiti, reine du Nil* – de Fernando Cerchio, 1961, musique de Carlo Rustichelli), soutenues par des pédales (dont *Il figlio di Spartacus* – *le Fils de Spartacus* – 1962 de Sergio Corbucci), parfois leur accompagnement évolue en mouvements parallèles (par exemple, *Spartaco* de Freda). Par moments, on trouve des entorses aux règles de contrepoint classique, comme des quintes à vides parallèles (notamment dans *Ben-Hur*, 1959, de William Wyler avec la musique de Rózsa). La communauté chrétienne est généralement caractérisée par des chants entonnés par ses fidèles. Il peut s'agir de chant monodique

ou d'une polyphonie archaïque comme dans *Gli ultimi giorni di Pompei* (*les Derniers Jours de Pompéi*, 1959) de Mario Bonnard et Sergio Leone (musique d'Angelo Francesco Lavagnino), mais l'historicité n'est souvent pas conservée longtemps. En outre, on trouve des passages avec un chœur à bouche fermée pour souligner des moments importants dans l'intrigue comme la séquence qui voit un homme mourir alors qu'il tente d'empêcher l'Arche d'alliance de tomber à terre dans *David and Bathseba* (*David et Bethsabée*, 1951) d'Henry King (musique d'Alfred Newman).

Outre ces caractéristiques pseudo-antiques, certains passages musicaux servent à provoquer la tension du spectateur. On entend alors les habituels trémolos des cordes graves, des motifs qui tournent sur eux-mêmes ou des gammes en aller-retour aux cordes aiguës, des ostinatos différents superposés par couches, des gradations, des syncopes, des percussions et finalement des cuivres. De plus, les passages émotionnellement chargés (amoureux, pathos, etc.) sont accompagnés traditionnellement par des cordes lyriques. Dans les deux cas, la tradition musicale hollywoodienne est respectée. Enfin, on remarque la présence de motifs récurrents qui permettent au spectateur de mieux suivre l'intrigue et ses rebondissements ; là encore nous sommes en terrain connu.

La partition très développée de Tiomkin pour *The Fall of the Roman Empire* (*la Chute de l'empire romain*, 1964) d'Anthony Mann est relativement inhabituelle dans le péplum américain. Il écrit de grands passages en fugato ou des évocations de l'écriture baroque (notamment, l'orgue du générique) qui rappellent certains procédés employés par Ibert pour *Golgotha*. Cette situation est à mettre en rapport avec ce film, un péplum atypique, notamment par la longueur et le type de discours des sénateurs – dont la mémorable harangue de Timonidès (« la haine que nous laissons derrière nous ne meurt jamais ») – qui tend à expliquer la chute de Rome par plusieurs causes et non pas de manière

Ben Hur (William Wyler, 1959).

univoque. Ce film tient un discours pacifiste et anti-impérialiste, traduit par l'aspiration de Marc Aurèle à la *pax romana*, qui est soulignée musicalement par une sorte de choral, riche de symboles intertextuels pour le spectateur.

Dans la production française, l'inventivité liée au travail du son mentionnée pour les années 1930 n'a pas cessé. Dans *les Derniers Jours de Pompéi* (1950) de Marcel L'Herbier avec une musique de Roman Vlad, les notes enregistrées ont été montées à l'envers. Ce procédé – qui a notamment été exploité par Maurice Jaubert dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo en 1933 et par Arthur Honegger et Arthur Hoérée dans *Rapt* de Dimitri Kirsanoff en 1934 – permet d'entendre les notes dans le bon ordre, mais la résonance précède l'attaque des sons, ce qui crée une sorte de halo sonore. L'effet, totalement inattendu, accompagne les mystères d'Isis et leurs artifices et mensonges !

Quant à *Due notti con Cleopatra* (*Deux nuits avec Cléopâtre*, 1953) de Mario Mattoli, il s'agit d'un péplum dans la veine ironique. La distanciation passe, outre la présence de l'acteur comique Alberto Sordi dans le rôle masculin principal, par la musique d'Armando Trovajoli. Certes, on retrouve des

trompettes glorieuses, de la harpe et des mélodies sinueuses à la flûte, mais le plus souvent la musique est extrêmement légère et ne prend pas au sérieux son sujet. Le basson est présent pour sa couleur grotesque, mais aussi dans sa combinaison avec la flûte dans une mélodie d'ouverture joyeuse et extrêmement inattendue, qui reviendra plusieurs fois dans le film.

Le second âge d'or du péplum a donc été marqué par des codes musicaux extrêmement bien définis. Toutefois, ceux-ci tirent en partie leur origine de la tradition opératique orientaliste du *xix^e* siècle, ce qui explique pourquoi grand nombre des caractéristiques relevées figure déjà dans les films des années 1930 et 1940. Cependant, il existe des exceptions, comme *La corona di ferro* (*la Couronne de fer*, 1941) d'Alessandro Blasetti (musique d'Alessandro Cicognini), qui mélange allégrement les styles et les époques. Cette fable onirique et

Messaline (Carmine Gallone, 1951).

rocambolesque puise à de nombreuses sources, évoquant notamment des pages wagnériennes (principalement le *Ring* et *Parsifal*) non seulement dans le sujet, mais aussi dans la texture musicale et la description musicale de la nature bienveillante dans laquelle le naïf Arminius (Siegfried/*Parsifal*) évolue comme un poisson dans l'eau. Cette évocation de la nature, au côté des trompettes et percussions du tournoi médiéval, ainsi que des harpes, est totalement inattendue dans le péplum. En outre, le film de propagande fasciste *Scipione l'Africano* (*Scipion l'Africain*, 1937) de Carmine Gallone, avec la musique d'Ildebrando Pizzetti, emploie abondamment les chœurs, symbole de la collectivité unie pour la victoire en Afrique, une allusion évidente à la situation contemporaine en Éthiopie. Enfin, ces films italiens sont également accompagnés par des partitions conséquentes, une marque de la musique de film européenne des années 1930.

Suite à cette période faste au milieu du siècle, on note une quasi-absence du péplum entre les années 1970 et 2000, à l'exception du film érotique, voire pornographique, ou des téléfilms. Au tournant du *xxi*^e siècle, les sujets antiques réapparaissent en force. Ce qui frappe dans ces productions est l'affaiblissement des *topoi* musicaux, alors que l'on trouve une continuité dans la représentation visuelle, ainsi que dans les sujets traités. En effet, la plupart du temps la musique des péplums ressemble à la musique de n'importe quel autre film d'action contemporain.

Ben Hur (William Wyler, 1959).

Avec *Gladiator*, Ridley Scott réalise, en 2000, une sorte de remake de *The Fall of the Roman Empire* (1964) de Mann, dont la musique est due à Hans Zimmer et à Lisa Gerrard. Toutefois, celle-ci n'a plus rien à voir avec celle des bandes-son antérieures, notamment la batterie remplace les percussions plus traditionnelles. Les scènes d'action sont accompagnées par des couches superposées de différents ostinatos aux cordes et une basse obstinée à la batterie, le tout étant très rythmique grâce à l'élément percussif continu. Les motifs ont très souvent un caractère martial. La montée de tension est traduite par un crescendo obtenu grâce à l'adjonction d'instruments, une gradation par demi-tons ou tons, des pédales aux cordes graves, ainsi que la répétition de motifs ou de notes. Le sentiment d'angoisse est suscité par des secondes, des dissonances, des accords diminués et par des ponctuations assez violentes des cordes. Les thèmes sont très rythmiques et évoluent dans un ambitus restreint (une quarte). Il s'agit d'une musique tonale, qui prend une allure triomphale lorsque les cuivres s'ajoutent. Dans *300* (2006) de Zack Snyder (musique de Tyler Bates), on note, outre les éléments cités pour *Gladiator*, l'utilisation importante de guitare et de basse électriques, avec force distorsion. Les procédés dégagés correspondent donc à ceux employés dans n'importe quel film d'action hollywoodien.

Ce constat n'a rien d'étonnant, car il est également le résultat d'une politique sonore dans les salles de cinéma. En effet, les projections sont toujours effectuées aux mêmes normes son, c'est-à-dire que le son des haut-parleurs est prédéfini et non adapté selon le genre du film projeté. Les niveaux sonores des dispositifs sont calculés pour les films d'action, avec un niveau de basse élevé et une forte réverbération. Dès lors, il n'est pas surprenant de retrouver les mêmes procédés, qui font partie d'une élaboration de la bande-son, qualifiée de « sound design », dans laquelle la musique et les bruitages sont tellement intégrés l'un à l'autre qu'il est parfois difficile de distinguer les caractéristiques musicales de manière assurée.

D'autre part, les moments émotionnels dans *Gladiator* sont soulignés – tout aussi conventionnellement – par la section des cordes jouant de manière extrêmement lyrique. Le contexte est toujours tonal, toutefois l'ambitus s'élargit et les valeurs rythmiques s'allongent par rapport aux passages d'action et d'angoisse. Ces éléments donnent une impression de son plus vaste, de plénitude, corroborée par la carrure extrêmement claire. En général, le motif lyrique se développe sur un accompagnement ou une pédale de cordes graves dont les percussions sont totalement – ou presque – exemptes et dans lequel les bruitages sont en grande partie suspendus. Dans ces passages, les cordes seules – ou avec les cuivres – évoluent souvent en tierces et sixtes en mouvements parallèles. On trouve également des mélodies accompagnées en quintes de cor. Très souvent, les points culminants de ces passages sont soulignés par l'apparition d'un chœur à bouche fermée.

Gladiator ne présente pas aussi souvent que dans les films des décennies précédentes des instruments anciens à l'écran. Toutefois, on en aperçoit à plusieurs reprises. La bande-son comprend la participation d'un groupe, Synaulia, qui tente de reconstruire la musique antique depuis 1995. Cependant, l'élément soi-disant antique est avant tout relayé par la présence d'une voix, celle de Gerrard, et de tambours aux sonorités ethniques, principalement dans les séquences émotionnelles ou montrant la mort d'un personnage. Dans ce cas, le sentiment de couleur locale émerge de la sensation d'une musique correspondant à un état antérieur à celui de la musique savante tonale et la dimension populaire permet de suggérer son authenticité.

Ce phénomène est très frappant dans *Troy* (*Troie*, 2004) de Wolfgang Petersen (musique de James Horner), dont une série de scènes de bataille n'est rythmée que par des percussions à couleur ethnique, par exemple dans la séquence du combat entre Achille et Hector. Les percussions font monter la tension et leur connotation exotique replace l'histoire racontée dans son contexte géographique. Toutefois, la dimension exotique la plus forte réside dans le chant ethnique d'une femme, qui apparaît le plus souvent sur des situations pathétiques ou des scènes d'amour. Il s'agit de Tania Tzasrovska, une chanteuse macédonienne, spécialisée dans les mélodies traditionnelles de son pays. La voix balkanique est présente également sur les cérémonies funéraires païennes : elle incarne alors la distance que le spectateur occidental peut ressentir face à ce rituel qui lui est étranger ; c'est le cas lors de la séquence du bûcher funéraire de Patrocle.

Avec *Troy*, on se rend compte que la manière de connoter musicalement l'Antiquité a quelque peu évolué et a été notamment marquée par l'apparition et la large diffusion de ce que l'on appelle communément *World Music*. La modification des *topoi* n'est évidemment pas une surprise si l'on considère l'évolution du public-cible. Jusqu'au milieu des années 1960, on a constaté la longue durée de *topoi* majoritairement issus de la tradition opératique du XIX^e siècle⁶. À l'aube du XXI^e siècle, un changement de paradigme était à prévoir dans des *blockbusters* calibrés pour le public-cible des 15-25 ans, totalement étranger au monde de la musique classique. Toutefois, on retrouve, dans un autre cadre, certains éléments comme la modalité.

Faut-il lire cette modification comme une volonté de « politiquement correct » dans la musique du péplum ? En effet, le péplum a commencé par perpétuer une vision développée dans la musique – mais

Couverture de *Picturegoer*, 26 janvier 1952 : Robert Taylor dans *Quo Vadis*.

6. D'ailleurs, la partition de Renzo Rossellini pour le *Spartaco* de Freda emploie un motif mélodique apparenté à « Mon cœur s'ouvre à ta voix » du *Samson et Dalila* de Saint-Saëns pour les scènes entre Sabina et Spartaco. Un exemple qui témoigne d'autres *topoi* opératiques fortement ancrés, dans ce cas la sonorisation de la femme fatale.

également dans les autres arts – au XIX^e siècle. Dans ce cadre, les histoires bibliques ou antiques sont affublées de caractéristiques dénommées orientalistes⁷, signifiant que l'on a retenu, plus que l'élément historique, l'idée de caractérisation géographique. L'Occident dépeint alors l'« autre » et sa civilisation comme un mélange tentateur, mais ô combien dangereux, de sensualité et de barbarisme. C'est l'histoire de *Samson et Dalila*, de *Carmen*, de *Thaïs*, de *Salomé*, etc. Au fond, cette bipartition se ressent encore dans un film comme *Ben-Hur*, dont la musique, bien que recourant aux motifs associés à des personnages ou à des situations, est marquée par un orientalisme discret : des secondes augmentées et des gruppettos camouflés grâce à une instrumentation favorisant les cordes très lyriques. Dans ce cadre, les Juifs sont généralement caractérisés par une musique extrêmement lyrique aux cordes, avec parfois des allusions au choral. Quant à Jésus, ses apparitions sont accompagnées par des quintes à vide. Ce sont les Romains qui ont de manière logique l'apanage des trompettes et des percussions. En outre, la seule scène accompagnée par de très forts clichés exotiques est celle du banquet à Rome, ce qui peut sembler paradoxal, puisque les Juifs sont, eux, situés géographiquement au Proche-Orient. Cependant, la musique ne fait que confirmer ce que les accents des acteurs induisent : musique orientale et accent britannique connotent un peuple barbare aux mœurs décadentes opposé au peuple juif à l'accent américain et servi par une musique plus archaïsante qu'orientaliste.

Cette constatation explique pourquoi nous sommes toujours face au même type d'intrigue. Un jeune et beau héros épris de justice est amoureux d'une jeune vierge, le plus souvent persécutée. Ses plans sont contrecarrés par une femme fatale, qui profite de sa haute position sociale pour contrarier les amours du héros dont elle est amoureuse mais qui la dédaigne. Il s'agit d'un schéma qui précède le cinéma et se retrouve dans nombre de romans ou d'opéras du XIX^e siècle. Au-delà de cette standardisation de l'intrigue, l'on trouve un certain nombre de passages obligés dans le péplum : une bataille, une parade militaire, si possible les gladiateurs au cirque, un peu de torture et un banquet présentant un ballet. On retrouve donc les ingrédients pour fournir au spectateur un savant mélange de barbarisme et de sensualité. Ces scènes topiques sont accompagnées par une musique standardisée : les sonneries de trompettes et les rythmes martiaux pour les combats, qui se transforment en marche pour les parades ; des mélodies sinueuses de hautbois ou de flûte, avec accompagnement de harpe pour les banquets et l'ajout de tambourins pour les danses. Des *topoi* musicaux en grande partie préexistants au cinéma et venant tout droit du XIX^e siècle.

De nos jours, on regarde la question sous un autre angle, notamment en raison des mouvements de décolonisation. La musique ethnique est perçue comme authentique et donc potentiellement garante d'un discours désidéologisé. On assiste alors à un déplacement de la position de la musique à caractère exotique dans le péplum : la musique ethnique est associée à des scènes d'amour réunissant les héros du film et non plus à des opérations fallacieuses de séduction menées par un personnage maléfique. Du reste, le personnage de la femme fatale de haut niveau social est absent de nombre de péplums contemporains, dont *Troy*, *300* et *The Last Legion* (*la Dernière Légion*, 2007) de Doug Lefler (musique

7. Pour une étude détaillée de la question de l'orientalisme, voir Edward W. Said, *l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005 [*Orientalism*, Penguin Books, 1978].

de Patrick Doyle), bien que ce dernier recoure à un autre *topos*, celui de la femme asiatique guerrière. Autrement, la musique ethnique accompagne des moments chargés émotionnellement comme les décès, mais surtout les bûchers funéraires, totalement étrangers à la tradition chrétienne. Son emploi est donc désormais exempt d'association négative.

La globalisation de la culture amorcée dans les dernières décennies a permis ce glissement de la représentation topique de l'« autre » – venant du XIX^e siècle – à l'utilisation de matériaux musicaux issus de sa culture. Toutefois, il s'agit de musique pop et non pas de véritables spécimens d'ethnomusicologie⁸. En effet, le matériel musical ethnique est retravaillé et non présenté tel quel ; dans les cas cités, il est le fruit de chanteuses à la mode dans ce domaine. Cet état de fait souligne le problème plus général de la dénomination « *World Music* ». Le concept même est inadapté car la musique est un acte de communication, ce qui implique un acte de réception, dépendant de la compréhension des codes utilisés – qui justement diffèrent selon les cultures. Le redressement « politiquement correct » est donc illusoire !

Si les codes musicaux dans le péplum se sont en partie modifiés, ils caractérisent toujours l'intrigue du point de vue géographique et non historique. L'insistance est ainsi encore placée sur une partition géographique du monde. Il apparaît donc qu'il s'agit seulement d'un autre type de construction de l'image, visant à nous faire croire que nous sommes face à l'« autre ». À nos yeux, le procédé est particulièrement pernicieux. Alors que l'orientalisme proposait une image fantasmée comme exutoire à l'univers brutal de la société industrielle émergente, la version pseudo-ethnique tend à nous présenter comme vrai, ce qui n'est en fait qu'une perception volontairement réductrice de l'« autre » et ne lui laisse pas beaucoup de place pour exister au-delà de l'opération commerciale. Dans le cadre d'un processus d'appropriation, les caractéristiques musicales trop différentes de celles de notre culture sont lissées, afin de pouvoir déchiffrer le message contenu dans cette musique, lui enlevant par là-même une bonne partie de sa raison d'être. En outre, le fait que les films d'action soient tous baignés d'un même type de musique représente une réduction des possibles qui favorise une représentation unilatérale du monde, étrangère aux principes d'ouverture et de coexistence de réalités diverses. Un formatage mental – horriblement réducteur – qui passe en grande partie, dans le péplum contemporain, par la musique.

L'évolution de la musique du péplum nous en dit long sur nos structures mentales et dévoile la persistance d'aspects idéologiques que notre société tend à faire croire qu'elle a gommés. Certes, le péplum a toujours été le produit d'un agenda culturel et politique plus ou moins évident, dans lequel la musique a été amenée à tenir un rôle important. Il est possible que la difficulté à reconstruire la musique antique ait favorisé ce rôle. Toutefois, il ne faut pas oublier que l'historicité au cinéma n'est toujours que relative et que le film historique sert souvent de prétexte à commenter l'actualité. Dans le cas du péplum, on se rend compte que la musique s'est modifiée, mais n'a pas contribué à renverser les propos politico-idéologiques sous-jacents au genre : l'altérité reste bel et bien au centre du discours et les choix musicaux laissent présager que l'on est pas encore prêt pour être simplement à l'écoute de l'« autre ».

8. Et ce, contrairement aux tentatives de Fellini dans son *Satyricon* (*Fellini Satyricon*) et de Pasolini dans sa *Medea* (*Médée*), tous les deux en 1969.

Montage de photographies de la projection de *Jour de fête* le 25 mars 1954 au Ciné-Club de la Jeunesse de Toulouse (couverture du *Bulletin intérieur du CCJT*, n° 4, mars-avril 1954).