

***Maciste alpino* et la production cinématographique italienne de la Grande Guerre**

Maciste alpino and Italian film during the Great War

Serge Lorenzo Milan

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/10300>

ISSN : 1773-0201

Éditeur

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2018

Pagination : 185-199

ISSN : 0395-9317

Référence électronique

Serge Lorenzo Milan, « *Maciste alpino* et la production cinématographique italienne de la Grande Guerre », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], L'autre front / Il fronte interno. Art, culture et propagande dans les villes italiennes de l'arrière (1915-1918), Dossier : L'autre front / Il fronte interno. Art, culture et propagande dans les villes italiennes de l'arrière (1915-1918), mis en ligne le 19 juin 2019, consulté le 20 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/10300>

Ce document a été généré automatiquement le 20 juin 2019.

© Tous droits réservés

Maciste alpino et la production cinématographique italienne de la Grande Guerre

Maciste alpino and Italian film during the Great War

Serge Lorenzo Milan

- 1 Dans un ouvrage daté mais encore essentiel pour certaines de ses intuitions, Antonio Gibelli interprétait la Grande Guerre comme évènement fondateur de la modernité, particulièrement en Italie : elle avait alors souvent signifié dans la vie des *fanti* l'irruption de l'électricité et des machines, et entraîné une transformation rapide des mentalités et des modalités de la perception de la réalité. De plus, elle fut pour eux l'occasion d'un impact avec l'anonymat et la sérialisation technologique, dans les temps et les espaces nouveaux des transports, des communications, des reproductions mécaniques d'un réel mesuré et fragmenté en fonction de tâches militaires et administratives standardisées d'une « armée de masse » comme jamais il n'y en avait eu auparavant. Surtout, évidemment, ils découvrirent l'artillerie et l'armement moderne, la tuerie industrielle et la mort sans qualité des balles, des obus et des gaz, dans des tranchées souvent sordides et pathogènes. Ainsi, le soldat de cette guerre, tout comme l'ouvrier de l'époque qui lui correspond, est le plus souvent « un être privé de ses qualités, exproprié de sa volonté, qui a perdu, du moins lorsqu'il travaille ou fait la guerre, son identité humaine »¹.
- 2 Nous souhaitons revenir ici sur les spectacles de masse alors proposés à ces hommes sans qualité – ainsi qu'à leurs proches – par la récente industrie cinématographique italienne : par le biais à la fois, donc, des prémisses d'une culture populaire massifiée, de la manufacture en son sens le plus ample², et d'une guerre dont les échos allaient assourdir le xx^e siècle dans son ensemble.
- 3 Nous allons nous concentrer en particulier sur un film de fin 1916, *Maciste alpino*³, dont nous soulignerons à la fois l'exemplarité et la singularité dans le paysage des productions nationales de l'époque. De même, c'est son protagoniste à la fortune exceptionnelle qui retiendra notre attention, le personnage de Maciste, qui relève précisément et

paradoxalement de ces hommes diminués, expropriés, arrachés à leur ancien monde ou, pour le dire avec les « modernolâtres » les plus enthousiastes de l'époque, de ces hommes « aux racines coupées »⁴ qui constitueront la grande foule des bouleversements si rapides de la modernité italienne.

La production cinématographique italienne des années 1910 et son évolution pendant le conflit

- 4 La situation du marché cinématographique d'avant-guerre, entre 1909 et 1914, est tout à fait exceptionnelle pour l'Italie, qui est alors le second exportateur mondial de films après la France et l'un des pays à la production des plus fleurissantes. Cette situation très favorable, qui a été qualifiée à juste titre d'« âge d'or »⁵, en termes de quantité et qualité des films produits, allait s'infléchir avec la guerre, puis s'effondrer dans les années 1920. Pour l'année 1915, des studios comme la Cines film ou la Caesar à Rome, l'Itala film ou la Gloria artistica film à Turin, ou encore l'Ambrosio film à Milan, assuraient une production globale de plus de 560 films, contre 360 seulement en 1918. Même après la fondation de l'Unione Cinematografica Italiana en janvier 1919, qui devait regrouper les principaux studios italiens afin de résister aux désormais très nombreuses et appréciées productions américaines et allemandes, la situation ne cessera de péricliter : en 1926, l'année des derniers films de *Maciste* interprété par Bartolomeo Pagano dont nous reparlerons sous peu, seuls une petite quarantaine de films de fiction seront réalisés en Italie⁶.
- 5 En termes de genres cinématographiques, le grand mélodrame italien, qui produisait des divas alors impérissables et quelques chefs d'œuvres aujourd'hui trop méconnus⁷, tenait jusqu'à la guerre le haut du pavé, tout comme les films comiques, souvent d'importation, qui assuraient à Max Linder ou André Deed (qui viendra triomphalement tourner à Turin sous son alias *Cretinetti*) une popularité sans partage, jusqu'à l'apparition de *Maciste* lui-même.
- 6 Les films épiques et historiques, depuis *La presa di Roma* de Filoteo Alberini en 1905, avaient par ailleurs assuré au cinéma italien depuis longtemps déjà l'admiration de cinéastes comme David Wark Griffith, qui allait adapter à la fois leur long format et leurs sujets dans ses œuvres les plus remarquables⁸. Les films feuilletonesques de mystère et d'espionnage, dépeignant un monde nouveau mais crépusculaire, tendaient à se développer (ainsi *Za-la-Mort*, de et avec Emilio Ghione, à partir de 1915), tandis que les documentaires et films d'actualité sur le nouveau Royaume d'Italie, sur des sujets de politique intérieure ou sur la guerre italo-turque par exemple, avaient déjà posé des problèmes de censure inhérent au genre et qui allaient bientôt s'exaspérer, mais que nous ne traiterons pas ici.
- 7 Ces années sont par ailleurs déterminantes pour ce qui est de l'évolution du langage filmique et des conditions matérielles des projections, en termes de durée et de salles : les films gagnent en clarté narrative, avec un montage plus analytique, plus contigu, voire désormais alterné et ubiquiste imposé par Griffith vers 1909, sans compter des mouvements de caméra et une colorisation par virage, teinte ou coloriage qui se généralisent. Par ailleurs, les films s'allongent sensiblement à partir de 1909, passant d'une ou deux à plusieurs bobines, de sorte que vers 1915 les longs métrages sont largement dominants tandis que les Nickels Odéon de foire déclinent pour des salles plus

confortables, parfois des théâtres, équipés plus systématiquement de phonographe ou de piano afin d'accompagner les images mouvantes toujours plus populaires⁹.

- 8 Pendant le conflit, comme on pouvait s'y attendre, les films de guerre ou de propagande se multiplient rapidement : sans compter le précédent américano- hispanique de 1898 à Cuba, la Grande Guerre allait être le premier conflit médiatisé à la fois par des images d'actualité, reportages et documentaires, et par des films de fiction. Les objectifs spécifiques de ce genre étaient de divertir en renforçant la cohésion nationale, de rassurer les civils, d'entretenir le moral des soldats et de gagner la confiance des alliés ou des pays neutres¹⁰.
- 9 Parmi la bonne centaine de films de ce nouveau genre qui sont produits en Italie entre 1915 et 1918, la moitié le sont entre mai 1915 et août 1916¹¹ : ce sont surtout des films satiriques qui moquent l'ennemi et des films plus patriotiques, voire ouvertement propagandistes. De plus, pour cette centaine de fictions de guerre, la moitié sont d'une durée approximative inférieure à 45 minutes (une longueur d'environ 1000 m.), et seuls trois dépassent les 1800 m. : *E dopo ?* de Febo Mari, le *Trittico Italiano* de la Cines, coproduit par le ministère de la Marine, et bien sûr *Maciste alpino*, le plus long d'entre tous (2084 m.).
- 10 Par ailleurs, on ne s'étonnera pas de trouver dans ces films des thématiques récurrentes : nationalisme (ainsi le premier film de guerre italien sorti un mois après l'entrée dans le conflit, en juin 1915 : *Sempre nel cor la Patria !* de Carmine Gallone), exaltation du *tricolore* et de l'armée – surtout des *alpini* et des *bersaglieri* (*Il canto della fede*, de Filippo Butera, 1918), irrédentisme¹² (*Guiglielmo Oberdan, il martire di Trieste*, de Emilio Ghione, 1915), et exaltation des liens familiaux (avec en prime la métaphore Italie-mère nourricière : *Gli invasori*, de Gian Paolo Rosmino, 1918). *Maciste alpino* cumulera ces caractéristiques par un titre, un scénario, des plans et des cartons très explicites.
- 11 Enfin, comme la plupart de ces fictions, notre film sera soumis également à une censure attentive afin de ne pas « choquer une mère de famille aimante »¹³ : la baïonnette, la tranchée et la neige sont privilégiées aux dépens de l'artillerie et des tranchées, tandis que l'ennemi, lorsqu'il est désigné, est le plus souvent autrichien, allemand, voire croate. Les femmes veillent au foyer, soignent à l'hôpital, ou bien elles sont des otages en péril qu'il faut sauver ; les enfants sont toujours et uniquement italiens de sang ou de droit¹⁴.

Maciste alpino

- 12 Revenons donc plus longuement sur *Maciste Alpino*, en résumant d'abord les cinq parties de son sujet.
- 13 Le 24 mai 1915, Maciste et une équipe de l'Itala film sont surpris par la déclaration de guerre de l'Italie à l'Autriche alors qu'ils tournent un film dans le Tyrol autrichien, près de la frontière italienne. Les autorités arrêtent tous les ressortissants italiens, mais le héros s'enfuit et se réfugie avec d'autres transfuges dans le château de Pratolungo, accueillis par le vieux et noble Comte, sa fille Giulietta et son fiancé, le patriote Giorgio. Avec ses camarades, Maciste parvient à repasser en Italie et il court s'engager dans les chasseurs alpins, les *alpini*, avec lesquels il participe aux combats. Avec son camarade Giorgio, Maciste s'illustre dans des coups audacieux, dont l'assaut d'une position ennemie à plus de 2300 mètres d'altitude ; provoqués par le lâche Pluffer, ils décident enfin d'aller libérer le château de Pratolungo. Les Autrichiens sont violemment expulsés, le Comte et sa fille Giulietta sont libérés, Giorgio et Giulietta se retrouvent, et enfin Maciste boit du

vin à la bouteille en les portant sur ses épaules, sur un regard caméra final : la victoire est totale.

- 14 Le scénario et son détail appellent quelques commentaires, qu'annonce déjà le paratexte filmique¹⁵. Ils témoignent tout d'abord d'un vivace irrédentisme *post-risorgimentale* qui ne veut pas, par exemple, distinguer Allemagne et Autriche : « *Viva l'Italia!* », crie Maciste dès qu'il comprend que la guerre a éclaté, et avant d'être immédiatement arrêté par les soldats autrichiens qui quadrillent le Tyrol du Sud/ Haut Adige, zone alors disputée par l'Italie. Ces ennemis sont caricaturés dans leurs actes, entre lâcheté cruelle et ridicule extrême¹⁶ ; ils sont caricaturés par leurs appellatifs (« *Quei quattro mangiasego...* ») ; ils sont enfin plastiquement caricaturés alors que Maciste, prisonnier, dessine à la craie une ridicule effigie de l'Empereur Franz Joseph sur un mur.
- 15 *A contrario*, Maciste et les *alpini* sont connotés par l'humour et la bonhomie, et par une rectitude morale et patriotique sans faille : lorsque Maciste, affamé, se fait arrêter, il se limite à saisir sa part de rôti et à remarquer « *Voi arrestate me, io arresto l'arrosto!* » ; lorsqu'il envoie des charrettes sur ses interlocuteurs, il évoque des pourparlers ; lorsqu'il porte des paniers, il transporte et sauve les enfants ; lorsqu'il invoque la torture pour les prisonniers autrichiens, il leur donne à manger des *maccheroni*. Mais le capitaine parle « *ai suoi figlioli [...] la gioia al petto, come ad una festa* », et le drapeau italien, ici cousu par la figure virginale de Giulietta pour Giorgio, sera pour lui l'équivalent d'un talisman (« *sia scudo per l'impresa* »), tandis qu'un large *tricolore* sera également planté par Maciste sur le sommet enneigé conquis, dans l'un des plans mémorables du film¹⁷. On a pu remarquer également que les Alpes et les villages italiens sont représentés comme autant de *loci amæni* et une frontière naturelle sacrée, à propos de laquelle ne manquera pas un renvoi explicite à la religion (pourtant partagée par les belligérants) dans un carton citant Matthieu, XXV, 34¹⁸.
- 16 À ce propos, on ne manquera pas de souligner à quel point le quatrième acte constitue, encore aujourd'hui, un morceau de bravoure du point de vue de la photographie¹⁹ : ses très nombreux plans généraux sur les sommets enneigés, accompagnés de panoramiques lents et des silhouettes des chasseurs alpins, en viennent à accompagner leurs chemins et leurs ascensions vertigineuses « *verso le nevi eterne* » et « *nel vuoto pauroso* », comme le soulignent les cartons. L'ensemble de la séquence, d'ailleurs, est mis en valeur à la fois par un premier intertitre solennel (« *Piero Fosco queste gesta italiche ricostrusse per opera dell'arte nuova in laude dell'Alpino forte e generoso* ») et par un second, dont la fonction semble répondre à une forte volonté d'effet de réel (« *Ferro-Famyl (detto Volpotto) l'intrepida guida del C.A., che fu a capo del manipolo di alpinisti* »)²⁰.
- 17 « *Avanti Savoia, seguite Maciste!* » dit le capitaine blessé à ses *alpini* au « glorieux uniforme » qui sont ainsi valorisés collectivement, de par leur opposition aux cruels uhlands, mais aussi guidés pour la bataille finale et représentés métonymiquement par notre puissant héros, beau et bon, dont les actes individuels et les cadrages correspondants font la différence – à la façon de ceux des *arditi* qui intégreront après la désastreuse défaite de Caporetto, fin 1917, l'imaginaire italien de la Grande Guerre.
- 18 De ce point de vue idéologique, la guerre est toujours et avant tout représentée comme une somme d'actions héroïques accomplies par une poignée d'individus, sans que sa dimension industrielle et massifiée ne soit jamais représentée ni évoquée. Plus généralement, la guerre qui nous est proposée est fortement anachronique, parfois décidément *risorgimentale*. On vérifiera qu'aucune tranchée n'apparaît dans le film à une très brève exception près, dans la dernière partie, lors d'une bataille finale aux nombreux

figurants mais plutôt incohérente de par sa scénarisation et son rendu aux connotations essentiellement aventureuses et comiques (il s'agit de la reconquête, un peu dérisoire, de la Villa Pratolungo). De même, l'on constatera que ces combats se déroulent sans mitrailleuse, sans machine d'aucune sorte, avec peu de fusils, sans obus ou presque²¹, mais avec un canon court daté, type Gribeauval, porté à l'épaule par Maciste, des explosifs empaquetés, des épées et des duels, des poursuites, des sauts et des glissades spectaculaires : comme si, une fois encore, ce cinéma était incapable de montrer la modernité du conflit, et se limitait à retrouver des *topoi* des guerres du XIX^e siècle, et plus particulièrement du *Risorgimento*. Il faut remarquer que cela contraste étonnamment avec l'impression de modernité du film, soulignée notamment par Brunetta²², qui est due aux moyens techniques cinématographiques remarquables²³ et aux effets spéciaux très maîtrisés dus à Segundo de Chomon, qui avait déjà inventé pour *Cabiria* la *carrellata* et qui allait s'illustrer avec un autre film digne d'intérêt de l'Itala, *La guerra e il sogno di Momi*.

- 19 Cet écart de temporalités entre les techniques utilisées et le réel rendu visible est davantage lié aux modèles du film qu'à la censure évoquée : le mélodrame, le roman historique, la peinture de genre constituent les sources d'une guerre encore bien plus imaginée que documentée ou expérimentée, et cela dès les premiers films de guerre distribués au début des hostilités, qui exaltaient la patrie (*Patria !, Patria mia ! ; La patria redime ; Viva la patria*) et étaient encore directement inspirés des grands personnages ou d'histoires emblématiques de l'unification italienne (*Guglielmo Oberdan, Silvio Pellico, Il tamburino Sardo*, tous sortis en 1915). Parfois, au détour d'un film inattendu, autre chose émergeait : ainsi dans *La paura degli aereomobili nemici* de Cretinetti/André Deed (1915), qui travaillait lui aussi pour l'Itala, évoque-t-on comiquement les bombardements aériens et l'artillerie qui allaient si profondément marquer ce conflit et ces hommes²⁴.
- 20 Les revues de cinéma italiennes de l'époque (*La vita cinematografica, La Cinematografia italiana, La Cine-Fono*) rapportent le succès de *Maciste Alpino* depuis Rome, où il fut projeté en avant-première en décembre 1916, puis à Turin, Gênes et Milan ; de même en France, le film eut un succès remarquable : distribué en mars 1917, il tint par exemple l'affiche au Vaudeville de Paris pour 90 séances, tandis que les revues spécialisées parisiennes écrivaient :
- Maciste promène victorieusement le drapeau italien dans les lignes de l'ennemi séculaire et illumine de sa gaité et de son intrépide insouciance d'émouvantes scènes de guerre. Ce film peut être considéré comme une nouveauté du genre. C'est un beau drame, un remarquable film de guerre et un joli roman d'amour²⁵.
- 21 Enfin, on pourra consulter en ligne aussi bien une critique amusée mais clairvoyante de Colette²⁶ qu'un article élogieux du *New York Times* du 17 juillet 1917, qui témoignent encore du succès de la pellicule²⁷ : en bref, « *Maciste alpino* est l'un des plus célèbres films muets italiens et l'un des plus grands succès commerciaux de l'époque ; il sera projeté pendant des années et circulera jusqu'à la fin du muet »²⁸.
- 22 Les critiques cités mettent en valeur la nature hybride du film (film de guerre, mais également film d'aventure et mélodrame, qui plus est avec un ton humoristique) ; la nature spectaculaire des scènes de guerre alpines est souvent soulignée mais surtout, bien sûr, ce sont le corps massif et les qualités humaines du protagoniste qui retiennent l'attention. C'est sur ces qualités et sur leur fortune que nous souhaitons clore ce texte.
- 23 Dans *Maciste Alpino*, le lien entre le protagoniste et la culture populaire est ouvertement souligné, comme cela a été remarqué²⁹ : Maciste mange et boit comme un Zanni de la *commedia dell'arte* (le dernier plan du film où on le voit sourire en gros plan à la caméra,

les deux fiancés réunis sur ses épaules et une bouteille à la main, le vin coulant de ses lèvres, est de ce point de vue également mémorable) ; il s'exprime en dialecte piémontais dans deux cartons (« *n poch a prun caval a l'asô* » ; « *Tira nen borich ! 't girlô la bocia ? Son Maciste* ») ; il est modeste, avenant et souriant, simple et franc avec ses camarades et les inconnus ; mais intraitable, invincible de force, d'intelligence pratique et de trouvailles heureuses avec ses ennemis et ceux de l'Italie.

- 24 Surtout, c'est un puissant géant : il sait obéir mais prend l'initiative, peut affronter seul les lignes autrichiennes, sauver les innocents, coucher des arbres, briser ses liens, sauter du pont, provoquer des avalanches, entraîner avec lui ses co-légionnaires, affronter les chefs ennemis en les ridiculisant, les vaincre en les humiliant en combat singulier.
- 25 Ce personnage, c'est aussi, au début du film, l'acteur principal d'une troupe de cinématographe, et sa carte de visite, qu'il tend à l'ennemi dès la première partie du film (très moderne dans son formalisme administratif et policier) indique « Maciste - Itala film - Torino » : mais plus tard, une fois *alpino*, c'est sur la neige immaculée des cimes qu'il tracera un large « Maciste » provocateur à l'égard de l'ennemi retord Pluffer, après avoir inscrit les cascades alpines en arrière-plan de son torse nu en contreplongée dans l'un des plus notables plans du film. Un carton humoristique le souligne, « *Il gabinetto a 2000 metri* », qui ponctue cette séquence extraordinaire de puissance corporelle humanisant avec superbe la nature montagnarde des roches enneigées, des cieux transparents et des chutes d'eau pure.

Maciste, surhomme sériel

- 26 Ce personnage de Maciste et ce nom semblent, de fait, avoir eu une portée, des caractéristiques et un destin médiatique tout à fait originaux, qui résonnent encore familièrement et merveilleusement dans la mémoire enfantine et adolescente, cinématographique ou télévisuelle, de certains d'entre nous. Après une naissance à l'écran en 1914 et 23 films environ jusqu'en 1926, Maciste réapparaît en 1960 pour six ans et environ 26 films, dans un décompte qui demeure problématique. Par ailleurs, parmi les héros mythiques avec lesquels il finira par se confondre dans les films d'exploitation et les romans photos des années soixante, il est le seul à avoir été créé spécifiquement pour le cinématographe avec un tel succès, avant de revenir à la littérature – aussi bien dans des romans de gare des années vingt que dans des œuvres littéraires plus ambitieuses, comme dans *Cronache di poveri amanti* de Vasco Pratolini, publié en 1947 puis réadapté au cinéma par Carlo Lizzani en 1954, avec Adolfo Consolini dans le rôle du personnage au surnom de Maciste. Maciste apparaît enfin, parmi ces *forzuti*, comme le plus fertile d'un point de vue narratif et mythopoétique pour un ensemble de motifs sur lesquels nous nous proposons de revenir, en rappelant ses origines et ses caractéristiques originales et sérielles, partiellement confirmées dans notre revue rapide de *Maciste Alpino*.
- 27 C'est dans le grand classique de Giovanni Pastrone distribué en 1914, *Cabiria*, qu'apparaît pour la première fois Maciste³⁰. Henri Langlois avait écrit à propos de ce film quelques lignes qui ont gardé toute leur éloquence :

Ce film représente un tel bond en avant, un tel effort aussi bien dans l'ampleur des moyens utilisés, aussi bien dans l'extrême variété des épisodes que dans l'extrême souci du détail, aussi bien dans la plasticité de décors sans précédent que dans l'extrême science de la composition des images, aussi bien dans les thèmes alternés d'un monde d'opéra et d'un monde vivant, qu'il n'y a aucune mesure entre lui et

tout ce qui avait été fait avant lui.

Le seul point d'appui dont nous disposons pour le juger est l'*Intolérance* de Griffith, avec toute l'injustice qui en résulte si l'on pense à ce que représentent quatre années de distance à une pareille époque du cinéma.

Ce qui est extraordinaire dans ce film, le *Salammbô* du cinéma, et il faut mettre Pastrone et Flaubert sur le même plan quant à la création visionnaire, c'est l'extrême unité de ce film malgré les actions nombreuses et alternées, malgré la dispersion des lieux, malgré le nombre des personnages. C'est comme l'aboutissement de toute une tradition à la fois plastique, dramatique, littéraire, le témoignage ultime du XIX^e siècle³¹.

- 28 Si *Cabiria* a été effectivement, comme l'écrit Langlois, un aboutissement et un point de départ pour le cinéma moderne et son langage narratif, ses *carrellate*, ses lumières ou ses décors, c'est avant tout l'esclave finalement affranchi Maciste qui avait séduit le public au point d'éclipser d'autres nouveautés formelles ou narratives.
- 29 Avec un regard rétrospectif, on peut faire quelques hypothèses sur les raisons du succès de ce personnage, qui a également éclipsé tous les autres du film, même en considérant la reprise fellinienne de *Cabiria*. Maciste est interprété par Bartolomeo Pagano, un docker du port de Gênes qui a apporté au personnage un naturel qui tranchait avec l'emphase d'autres acteurs (Umberto Mozzato et Lydia Quaranta, notamment, qui interprétaient respectivement les rôles de Fulvio Axilla et de Cabiria). Pagano était un acteur populaire, simple et franc, qui collait parfaitement au personnage d'auxiliaire dévoué, bon et courageux du film. Comme cela a été finement analysé, la composition en profondeur de *Cabiria*, et donc l'absence délibérée d'intimité et d'introspection psychologique, accentue encore ces traits³². Ce « *gigante buono [è] al servizio del Bene contro il Male [...], nobilitato da sentimento, coraggio, ardimento, bontà d'animo* »³³.
- 30 Mais l'élément complémentaire essentiel de cette bonté populaire, c'est bien sûr le corps de Maciste, son gigantisme et sa nudité partielle sans cesse exhibée comme signe de puissance illimitée associée à la fois à la statuaire gréco-romaine et au culte du sport du nouveau siècle, puis au bodybuilding anglo-saxon. Cette puissante et impudique semi-nudité, à laquelle est associé ce nom inventé par D'Annunzio, relève, elle aussi, à la fois de l'antique et de l'immédiateté de l'agreste, de la terre, de la roche (on remarquera la proximité entre Maciste et le substantif *macigno*, roc, alors que Maciste se réclamera plus tard comme étant « le fils du roc »)³⁴.
- 31 Fort de ces caractéristiques, le Maciste incarné par Bartolomeo Pagano va se révéler être une des grandes stars du début des années 1920, malgré la crise qui frappe le cinéma italien : acteur parmi les mieux payés, il bénéficiera d'un faire-valoir, Saetta (Domenico Gambino), ami agile et rusé, et d'un succès national, européen et américain³⁵ ; il sera appelé en Allemagne pour quatre films, et jouera d'une identification absolue, aux yeux du public, entre lui-même et son personnage, au point de signer des autographes et de se faire appeler Maciste, ou de voir ses deux derniers films, par exemple, assimilés à des *Maciste*, à l'étranger comme en Italie, de sorte qu'on pourrait presque les inclure dans le décompte cité ci-dessus (*Les derniers Tzars* et *Judith et Holopherne*, en 1928)³⁶.
- 32 Cette confusion est provoquée en grande partie par le second film de Bartolomeo Pagano incarnant Maciste (*Maciste*, 1915), dans lequel celui-ci acquiert d'autres caractéristiques essentielles et tout à fait originales, qui ne seront reprises qu'en partie dans les années soixante : il devient un personnage à la fois sériel, méta-cinématographique et supra-historique, incarnation du surhomme dans une nouvelle culture populaire multi-médiale, audiovisuelle, industrielle.

- 33 Dans *Maciste*, réalisé conjointement par Romano Luigi Borgnetto et Vincent Denizot, sous la supervision de Giovanni Pastrone et d'après son scénario, une jeune fille entre dans un cinéma où l'on projette *Cabiria*. Au vu des exploits de Maciste à l'écran, elle décide que seul ce héros peut l'aider contre les bandits qui la persécutent. Elle se rend alors aux studios de l'Itala à Turin où elle demande à rencontrer l'acteur/personnage dégrîmé. Cette mise en abîme continue donc avec notre *Maciste alpino*, le film suivant de la série naissante, dont la diégèse débute par un tournage le jour même de la déclaration de la Grande Guerre.
- 34 Si l'on cite par ailleurs d'autres films de Maciste des années vingt, on vérifiera que pour aucun d'entre eux il ne s'agit de *péplums*, mais bien de films d'aventure qui se déroulent à l'époque contemporaine, avec une attention remarquable aux villes (Turin surtout), aux machines et aux innovations techniques de l'Italie début du siècle. Le pays est rendu à la fois comme très urbain et moderne (avec son lot de voitures, trains, avions, salles de spectacles, bars, télégraphes, éclairages publics, employés de bureau, intérieurs art déco) mais également rural et champêtre (avec des chevaux, calèches, paysans et aristocrates, des intérieurs plus traditionnels). Ainsi par exemple, dans *Maciste in vacanza*, en 1921, la voiture du protagoniste est centrale et métaphorisée comme une femme ; et dans *Maciste imperatore* de 1924, Maciste, plus sérieux et martial, contre la bureaucratie, les oligarques parvenus et les fourbes intellectuels, fait un salut romain et subjugué les foules par son charisme et sa stature : à ces aventures modernes viendront toujours se mêler l'exotique et le fantastique, tandis que les amours de Maciste resteront très pudiques : le seul baiser de Maciste/Pagano, nous semble-t-il, sera pour Proserpine, dans le très dantesque et fellinien *Maciste all'inferno* de 1926³⁷.
- 35 La dimension supra-historique ne sera reprise que dans les années soixante, avec un Maciste capable d'évoluer aussi bien dans l'Égypte ancienne qu'à la cour de Gengis Khan, chez les Mayas ou dans les mines du roi Salomon, contre Zorro, contre des monstres préhistoriques, des vampires ou des extra-terrestres lunaires, en plus bien sûr de la Rome des gladiateurs et des chrétiens, ou plus généralement de l'antiquité, qui demeure un cadre privilégié pour Maciste et pour ces autres héros mythologiques auxquels il est de plus en plus souvent assimilé, et pour lesquels l'interchangeabilité sera de mise, notamment à l'exportation. Il s'agit de ces *péplums* qui ont représenté, entre 1960 et 1965, entre deux tiers et trois quarts de la production cinématographique italienne, pour plus de 140 films de ce genre.
- 36 Hercule, Samson, Ursus ou Maciste, les protagonistes récurrents de ce genre hybride entre le mythologique et l'épique, ont marqué l'imaginaire méditerranéen et au-delà, tant leur distribution a été large à l'époque et tant il en reste de nombreuses traces, parfois radicalement réinterprétées, dans la culture populaire ou cinéphilique contemporaine, dans des œuvres et cycles cinématographiques, mais aussi dans des dessins animés, des bandes dessinées, ou dans quelques films où ils sont évoqués sous forme de clin d'œil³⁸.

En guise de conclusion

- 37 Maciste avait pourtant une autre signification, dans la nouvelle culture populaire massifiée, que celle des héros anciens : une spontanéité, une modernité à la fois maîtrisée et oubliée, faite d'hygiène, d'élégance modeste, d'urbanité fonctionnelle et de puissance physique archaïque bienveillante, à mettre en regard avec celles des surhommes

philosophiques, littéraires et avant-gardistes de Nietzsche, D'Annunzio ou Marinetti³⁹. Pour terminer, on nous permettra de citer ici à nouveau et longuement Henri Langlois, cette fois aussi synthétique que solennel :

[...] Tous les mythes, tous les thèmes de production dont ne se servent pas encore Hollywood et la plus grande partie de l'industrie du film d'alors, ont été élaborés et fixés par la production italienne des années 1910.

À une époque où les cinémas français et américain se contentaient de fabriquer des films sur des généralités comiques, dramatiques, historiques, légers, les Italiens avaient déjà découvert le mythe de la femme fatale et celui du séducteur fatal, celui du gangster au grand cœur, du policier apache, du jeune premier sportif, de Tarzan, celui de la grande mise en scène et celui du film noir.

Garbo sort de Bertini, Bette Davis de Borelli, Douglas [Fairbanks] de Maciste et Ghione, Sternberg et Lubitsch sortent de Lucio d'Ambra et C.B. DeMille de *Quo vadis* ?

Ainsi le cinéma italien, entre 1910 et 1914 et, plus tard, entre 1915 et 1917, joue un rôle aussi capital, influence autant le cinéma mondial que le cinéma italien d'aujourd'hui. [...]

Hélas, voici que comme jadis réapparaissent Messaline et Fabiola, *Quo vadis* ? et *Les derniers jours de Pompei*. Mais, cette fois, sans l'excuse que pouvaient invoquer les Febo Mari, les Guazzoni, les Gabriellino d'Annunzio, qui tuèrent la cinématographie italienne à coups de forums de plâtre, d'impératrices démoniaques et de souvenirs d'école primaire.

Cabiria leur était tout proche et ils cherchaient à en renouveler le succès en s'appliquant à la lettre sans en saisir l'esprit. Car *Cabiria*, qui appartient à l'histoire mondiale, en fermant une étape et en ouvrant une autre, a eu pour curieuse destinée d'ouvrir la voie à la cinématographie mondiale et d'écraser, par son exemple, le cinéma italien.

Là où Griffith avait vu le premier geste d'un cinéma nouveau et s'était laissé entraîner par Pastrone vers l'art rythmique d'*Intolérance*, l'Italie n'avait vu qu'un film historique plus riche, plus somptueux que tous les autres, dont l'ampleur du décor justifiait le succès.

Quand donc comprendrez-vous, Italiens, que ce n'est pas Sophonisbe mais l'aube du cinéma moderne que nous saluons dans ce film ? Quand donc comprendrez-vous que c'est la nudité de Maciste et non la toge de Scipion, que c'est le briseur de chaînes et non le général lymphatique qui est la clef de ce film ?

Quand donc comprendrez-vous que Pastrone n'a couvert de ses temples, de ses escaliers, de ses colonnes, de ses statues géantes à feuilles d'or, de ses figurants et de ses machines de guerre ses collines de Turin que pour mieux écraser le passé ? Comme un général qui s'assure avant d'engager une bataille qu'il surclassera de toute manière l'ennemi, fut-ce avec ses propres armes.

Quand donc comprendrez-vous, Italiens, qu'il est temps d'oublier Rome et les miasmes mortels accumulés dans ses égouts ? Quand donc comprendrez-vous qu'en tournant *Cabiria*, Pastrone ne cherchait pas à glorifier Rome, mais à mieux nous rendre proche de l'homme moderne égaré dans ce film et qui, à lui seul, par son vouloir et sa force individuelle, suppléait au Destin ?

Vous n'êtes tout de même pas de la race de cet homme qui, pour avoir trop vu *Cabiria* sans en saisir l'esprit, avait cru se conformer au Scipion de ce film [...]; chaque fois qu'il paraissait au balcon du Palais de Venise, le grand Pastrone éprouvait le remords, à voir ses attitudes copiées des Romains d'opéra de *Cabiria*, de se sentir responsable de la mascarade qui écrasait l'Italie. »⁴⁰

BIBLIOGRAPHIE

Maciste : filmographie

- Cabiria*, Giovanni Pastrone, première le 18 avril 1914 à Turin [Bartolomeo Pagano interprète Maciste, sauf indication contraire]
- Maciste*, Vincent Denizot, Luigi Romano Borgnetto, Giovanni Pastrone, 1915 (visa de censure : juin)
- Maciste alpino*, Luigi Maggi, Luigi Romano Borgnetto, Giovanni Pastrone, 1916 (v.c. : novembre)
- Maciste poliziotto*, Roberto Roberti (pseudonyme de Vincenzo Leone), 1918 (v.c. : mars)
- Maciste atleta*, Vincent Denizot, Giovanni Pastrone, 1918 (v.c. : mars)
- Maciste medium*, Vincent Denizot, Giovanni Pastrone, 1918 (v.c. : avril)
- Maciste innamorato*, Luigi Romano Borgnetto, 1919
- La trilogia di Maciste*, Carlo Campogalliani, 1920 (*Maciste contro la morte*, *Il viaggio di Maciste*, *Il testamento di Maciste*)
- Maciste salvato dalle acque*, Luigi Romano Borgnetto, 1921
- La rivincita di Maciste*, Luigi Romano Borgnetto, 1921
- Maciste in vacanza*, Luigi Romano Borgnetto, 1921
- Maciste Und Die Javanerin (Maciste umanitario)*, Uwe Jens Krafft, 1921
- Maciste Und Die Tochter Des Silberkönig (Maciste e la figlia del re dell'argento)*, Luigi Romano Borgnetto, 1921
- Maciste Und Der Sträfling Nr 51 (Maciste giustiziere)*, Luigi Romano Borgnetto, 1921
- Maciste Und Die Chinesische Truhe (Maciste e il cofano cinese)*, Carl Boese, 1923
- Maciste e il nipote d'America*, Eleuterio Rodolfi, 1924
- Maciste imperatore*, Guido Brignone, novembre 1924
- Maciste nella gabbia dei leoni*, Guido Brignone, 1926
- Maciste contro lo sceicco*, Mario Camerini, 1926
- Maciste all'inferno*, Guido Brignone, 1926
- Il gigante delle Dolomiti*, Guido Brignone, 1926
- Maciste nella Valle dei Re*, Carlo Campogalliani, 1960 [Mark Forrest, pseudonyme de Lou Degni]
- Maciste nella terra dei ciclopi*, Antonio Leonviola, 1961 [Gordon Mitchell, pseudonyme de Chuck Pendleton]
- Maciste contro il vampiro*, G. Gentilomo et S. Corbucci, 1961 [Gordon Scott]

- Il trionfo di Maciste*, Amerigo Anton, Tanio Boccia, 1961 [Kirk Morris, pseudonyme de Adriano Bellini]
- Maciste l'uomo più forte del mondo*, Antonio Leonviola, 1961 [Mark Forrest]
- Maciste contro Ercole nella valle dei guai*, Mario Mattoli, 1961 [Kirk Morris]
- Maciste alla corte del Gran Kahn*, Riccardo Freda, 1961 [Gordon Scott]
- Totò contro Maciste*, Riccardo Freda, 1961 [Ed Fury]
- Maciste all'inferno*, Riccardo Freda, 1962 [Kirk Morris]
- Maciste contro lo sceicco*, Domenico Paolella, 1962 [Ed Fury]
- Maciste contro i mostri*, Guido Malatesta/Reed James, 1962 [Reg Lewis]
- Maciste il gladiatore più forte del mondo*, Michele Lupo, 1962 [Mark Forrest]
- Maciste contro i tagliatori di teste*, Guido Malatesta, 1962 [Kirk Morris]
- Zorro contro Maciste*, Umberto Lenzi, 1962 [Alan Steel, pseudonyme de Sergio Ciani]
- Maciste l'eroe più grande del mondo*, Michele Lupo, 1963 [Mark Forrest]
- Maciste contro i mongoli*, Domenico Paolella, 1963 [Mark Forrest]
- Maciste alla corte dello Zar*, Amerigo Anton/Tanio Boccia, 1964 [Kirk Morris]
- Maciste gladiatore di Sparta*, Mario Caiano, 1964 [Mark Forrest]
- Maciste nell'inferno di Gengis Khan*, Domenico Paolella, 1964 [Mark Forrest]
- Maciste e la regina di Samar/Maciste contro gli uomini della luna*, Giacomo Gentilomo, 1964 [Alan Steel]
- Maciste nelle miniere di re Salomone*, Martin Andrews (pseudonyme de Piero Regnoli), 1964 [Reg Park]
- La valle dell'eco tornante/Maciste e le bandiere*, Amerigo Anton (pseudonyme de Tanio Boccia), 1964 [Kirk Morris]
- Ercole, Sansone, Maciste e Ursus gli invincibili*, Giorgio Capitani, 1964 [Nadir Baltimore]
- Gli invincibili fratelli Maciste*, Roberto Mauri, 1964 [Richard Lloyd, A. Freeman, pseudonyme de Mario Novelli]
- Maciste il vendicatore dei Maya*, Guido Malatesta, 1965 [Kirk Morris]

NOTES

1. Antonio Gibelli, *L'officina della modernità. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Turin, Bollati Boringhieri, 1991, p. 92. On trouvera des analyses proches également dans Emilio Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Milan, Mondadori 2008.
2. L'ouvrage de Karl Marx avait été abrégé par Carlo Cafiero, un anarchiste italien, et publié en Italie en 1879 : *Il Capitale di Carlo Marx, brevemente compendiato da Carlo Cafiero*, Milano, Bignami e c. editori, Biblioteca Socialista, n° 5, 1879.
3. *Maciste alpino*, de Luigi Maggi, Romano Luigi Borgnetto, Giovanni Pastrone ; scénario : Giovanni Pastrone ; photographie : Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto

Battagliotti ; effets spéciaux : Segundo de Chomon ; production Itala films, Turin, Italie ; visa de censure n° 12240 du 27/11/1916. Interprètes : Bartolomeo Pagano (Maciste), Fido Schirru (Pluffer), Valentina Frascaroli (Giulietta), Felice Minotti (Giorgio), Enrico Gemelli (Conte di Pradolungo). Longueur originale : 2084 m.

4. « Avec nous commence le règne de l'homme aux racines coupées, de l'homme multiplié qui se mêle au fer, qui se nourrit d'électricité et ne comprend rien d'autre que la volupté du danger et de l'héroïsme quotidien », F. T. Marinetti, « Nous renions nos maîtres symbolistes, derniers amants de la lune », dans *id.*, *Le Futurisme*, Paris, Sansot, 1911 (le volume sera traduit en italien « *scopo propaganda* » avec quelques modifications, sous le titre *Guerra sola igiene del mondo*, Milan, Edizioni futuriste di « Poesia », 1915).

5. Paolo Cerchi Usai (dir.), *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*, Turin, UTET, 1986.

6. Cines film, fondée en 1906 par Filoteo Alberini, produit entre autres *Brutus* d'Enrico Guazzoni en 1908 ; *Il piccolo garibaldino* de Mario Caserini, en 1909 ; *Pinocchio* de Giulio Antamoro, en 1911 ou *Quo Vadis* d'Enrico Guazzoni, en 1913. *Assunta Spina*, de Gustavo Serena et Francesca Bertini, avait été produit en 1915 par Caesar Film, tandis que *Galileo Galilei*, réalisé en 1908 par Luigi Maggi et Arturo Ambrosio, *Gli ultimi giorni di Pompei*, de Mario Caserini et Eleuterio Rodolfo en 1913 ou *Cenere* de Febo Mari avec Eleonora Duse, d'après Grazia Deledda, en 1916, étaient des productions milanaises Ambrosio film. À Turin, Gloria film avait produit notamment en 1913 *Ma l'amor mio non muore*, de Mario Caserini avec Lyda Borelli ; enfin, Itala film avait produit dès 1910 *La caduta di Troia* de Giovanni Pastrone (3 bobines, 45 minutes environ), mais également *Cabiria*, les *Maciste* et les *Cretinetti* évoqués infra.

7. Voir notamment *Sperduti nel buio* de Nino Martoglio en 1914 ; *Assunta Spina*, de Francesca Bertini et Gustavo Serena d'après Salvatore di Giacomo, en 1915 ; *Rapsodia Satánica* de Nino Oxilia, avec Lyda Borelli et la musique de Pietro Mascani, toujours en 1915.

8. *Birth of a Nation*, 1915 ; *Intolerance*, 1916. De Griffith, l'on retiendra également *Cœurs de la terre* (*Hearts of the World*) en 1918, qui avec *Charlot soldat*, toujours en 1918, et *l'accuse* d'Abel Gance, distribué en 1919, sera l'un des rares films contemporains à nuancer une propagande de guerre très efficace.

9. On pourra retrouver des données sociologiques sur le cinématographe de ces années et sa fréquentation dans Gian Piero Brunetta « Cinema e prima guerra mondiale », dans Gian Piero Brunetta (dir.), *Storia del cinema mondiale. L'Europa. I. Miti, luoghi, divi*, vol. I, Turin, Einaudi, 1999, p. 251.

10. Laurent Veray, « Le cinéma de propagande durant la Grande Guerre : endoctrinement ou consentement de l'Opinion ? », dans Jean-Pierre Bertin-Maghit (dir.), *Une histoire mondiale des cinémas de propagande*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, p. 27-62.

11. Giovanni Lasi et Giorgio Sangiorgi, *La prima guerra mondiale nel cinema italiano. Filmografia 1915-2013*, Ravenna, Longo, 2014.

12. Giovanni Lasi et Giorgio Sangiorgi, *Il risorgimento nel cinema italiano. Filmografia a soggetto risorgimentale (1905-2010)*, Faenza, Editore Faenza, 2011.

13. L'expression qui date de 1914 est d'un préfet français : Laurent Veray, art. cit. La violence de Maciste contre l'ennemi sera ainsi soumise à censure et restaurée : pour *Maciste Alpino*, la censure réclama plusieurs coupures avant d'accorder l'autorisation de sortie (« Supprimer la scène dans laquelle on voit le protagoniste sortir de l'eau un soldat ennemi, l'agiter par les cheveux et le projeter contre un arbre tandis qu'une coupe de cheveux reste dans ses doigts [...] Supprimer la scène où le chasseur alpin italien

[Maciste], assis sur le corps d'un soldat ennemi allongé dans la neige, se fait traîner comme sur une luge par deux autres prisonniers ». Il est toutefois remarquable qu'à la suite des protestations de la presse, le film réapparut dans les salles une vingtaine de jours plus tard, sans aucune coupure. Voir Vincenzo Martinelli, *Il cinema muto italiano*, 1916, Rome, Éd. Nuova ERI, « Bianco e Nero », 1992.

14. Eleonora Chiti Lucchesi, « Donne, bimbe e bambole nell'immaginario di guerra », dans Diego Leoni et Camillo Zadra (dir.), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologne, Il Mulino, 1986, p. 405-420.

15. Ainsi la dédicace initiale : « *Ai popoli generosi, ai figli della civiltà che combattono contro la barbaria tedesca, quale omaggio, questa rievocazione* ».

16. Dans *Maciste Alpino*, des innocents sont humiliés par les Autrichiens ; un de leurs soldats est prêt à torturer pour un grade de caporal ; un autre – Pluffer, le risible tireur d'élite antagoniste et revanchard, hargneux et couard – espionne veulement et se déguise en infirmière, avant de faire parvenir à notre héros un message de défi involontairement infantile, mais qui se révélera être un traquenard ; chez le vieux Comte, par ailleurs, les détestables officiers uhlands pillent et saccagent la villa, font tuer un bœuf, brutalisent le vieillard, boivent, jouent aux cartes et se défient en duel afin de posséder Giulietta, ligotée et terrorisée.

17. Un autre drapeau apparaît dans l'un des variantes à l'exportation du film : une demande de révision du 27 juin 1917 visée par la « Direzione generale della pubblica sicurezza - Servizio di revisione cinematografica » autorise qu'à la fin de la pellicule soit ajouté un plan avec l'« *Apparizione di Maciste con un soldato americano che sventola la sua bandiera* », pour la diffusion américaine du film.

18. « *Venite, voi, i benedetti del Padre mio; ereditate il regno che vi è stato preparato fin dalla fondazione del mondo* ».

19. Les responsables du service des archives du Museo del Cinema de Turin, où nous avons pu visionner le film et que nous remercions ici pour leur grande disponibilité, ont pu en mettre en ligne quelques extraits significatifs, dont celui-ci, en attendant une éventuelle commercialisation sur le modèle de *Maciste* dans le coffret *Maciste, l'uomo forte*, DVD et libretto, Museo Nazionale del Cinema di Torino - Cineteca di Bologna - L'immagine ritrovata, aux soins de Stella Dagna et Claudio Gianetto, 2009.

20. Pietro Fosco est le pseudonyme de Giovanni Pastrone, le cinéaste de *Cabiria* et pilier de l'Itala film (voir infra).

21. Il y a là aussi une exception, une *granata* non significative de par son traitement symbolique et dramatique anecdotique.

22. Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano, vol. I : il cinema muto 1895-1929*, Rome, Editori Riuniti, 2001, p. 115-118.

23. On prêtera par exemple attention aux panoramiques verticaux et horizontaux, aux longues focales avec cache type jumelles, aux profondeurs de champ, gros plans et cadrages soignés, aux extérieurs champêtres et enneigés, aux figurants, aux montages alternés, aux virages bleu, jaune, rouge, rose ou vert souvent cohérents avec la diégèse.

24. <https://vimeo.com/85149968>

25. *Le Cinéma et l'Écho du cinéma réunis*, a. V, n° 247, 16 mars 1917.

26. Dans *Le Film*, a. IV, n° 66, 18 juin 1917, p. 4, Colette écrit : « Maciste, soldat italien, met au service de sa patrie, cette fois, son torse de bon titan, ses bras qui bercent les affûts de canon et ses mâchoires à plier le fer. [...] il faut féliciter l'Itala qui a découvert et mis en valeur un type, une force. Maciste évoluera sur l'écran, divers et semblable à lui-même, comme un thème musical robuste rajeunit parmi cent variations [...] ».

27. « *Maciste is the Douglas Fairbanks of Italy. As a matter of fact, he out-Fairbanks Fairbanks, since he is almost twice as big as our own favorite athletic actor [...] Maciste makes the whole Austrian army shake in its boots* ».
28. Vincenzo Martinelli, *Il cinema muto italiano*, op. cit., cité dans Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*, Liège, Yellow Now, 1992, p. 220-221.
29. Giaime Alonge, « La guerra come orizzonte e come rappresentazione », *Torino DAMS review*, 2006, p. 8 (consultable en ligne : http://www.turindamsreview.unito.it/link/guerra_orizzonte_rappresentazione.pdf).
30. Durant la seconde guerre punique (219 A.C.) la petite Cabiria, kidnappée et vendue comme esclave à Carthage, va être sacrifiée au dieu du feu Moloch, mais elle est sauvée par un patricien romain, Fulvius Axilla, et par son esclave dévoué Maciste, qui après de très nombreuses péripéties et de longues années réussiront à la ramener en Italie.
31. Henri Langlois, « Sous le masque de D'Annunzio », dans *Trois cents ans de cinéma. Écrits*, textes réunis et présentés par Jean Narboni, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque française, 1986, p. 163.
32. Elena Dagrada, André Gaudreault et Tom Gunning, « Composition en profondeur, mobilité et montage dans *Cabiria* (Pastrone, 1914) », *Cinémas*, vol. 10, n° 1, 1999, p. 55-78. <http://id.erudit.org/iderudit/024803ar>.
33. « Rassegna delle programmazioni Pittaluga », 1926.
34. On trouvera d'intéressants compléments sur les origines littéraires de Maciste (Macistos, Mekisteus, Makistios) dans la littérature, la topographie et l'historiographie grecque antique dans Marc Eloy, « Peplum – Images de l'Antiquité » : <http://www.peplums.info/pep11b.htm>.
35. Pagano sera l'acteur le mieux payé d'Italie avec Emilio Ghione : de 600 liras par mois en 1914, sur *Cabiria*, à environ 12 000 liras en 1921 et à 50 000 liras pour ses films allemands. Voir Mino Caudana, *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone*, « Film », février 1939, cité dans *Maciste, l'uomo forte*, op. cit., p. 33.
36. « *Ora il Maciste sullo schermo è quello della vita privata, è lo stesso uomo per la sua bontà, per la sua forza fisica, per il trionfo ininterrotto* » (Anonyme, brochure fin des années 1920 environ). Un procès pour plagiat, en 1923, attestera également que Pagano est à Maciste ce que Chaplin est à Charlot : indistinct et inséparable. Jacqueline Reich, *The Maciste Films of Italian Silent Cinema*, Bloomington, Indiana Press University, 2015, p. 42.
37. Il s'agit, dit Federico Fellini, de « *la mia prima immagine di cinema [...] quel gigante buono a torso nudo e quella femminona Proserpina...* ». Voir Dario Zanelli, *La storia del cinema secondo Fellini*, dans *Nel mondo di Federico*, RAI-Eri 1987, cité dans *Maciste, l'uomo forte*, op. cit., p. 43.
38. Si les héros de l'Antiquité et les *forzuti* des cirques ont été les antécédents de Maciste, il nous semble être un lien essentiel entre ceux-ci et des personnages de la culture populaire actuelle, du RanXerox de Liberatore et Tamburini au Hulk de Kirby et Lee, sans oublier les avatars hollywoodiens contemporains de Pagano, de Sylvester Stallone à Arnold Schwarzenegger ou Dwayne Johnson. Par ailleurs, on rappellera l'hommage fugace de Nanni Moretti dans *Il Caimano* (2006) où, au détour d'un plan, l'on aperçoit une affiche du film imaginaire *Maciste contro Freud*.
39. À cet égard, on consultera le très pertinent petit volume de Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé – Le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Liège, Éditions Yellow Now, 1992, et particulièrement son chapitre « Le surhomme futuriste », p. 93. Pour un cadre plus général, on lira également Umberto Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milan, Bompiani 1978, voire Antonio Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Turin, Einaudi, 1950, p. 122-124.

40. Henri Langlois, « Destin du cinéma italien », *Cahiers du cinéma*, n° 33, mars 1954, cité dans *Trois cents ans de cinéma – écrits*, op. cit., p. 168-183.

RÉSUMÉS

Maciste Alpino (1916) est un film à la fois emblématique et exceptionnel dans la production cinématographique italienne des films de propagande des années de guerre : le plus cher et le plus long d'entre eux, il en reprend les caractéristiques essentielles en termes de patriotisme et d'*irredentismo*, de conventions dans la représentation des combats et de l'ennemi. Par ailleurs, il propose un protagoniste qui sera appelé à une exceptionnelle fortune populaire filmique et culturelle, et qui présente des caractéristiques en résonance avec une modernité qui va être largement introduite, en Italie, précisément par la Grande Guerre.

Maciste Alpino (1916) is both emblematic and exceptional in the Italian production of propaganda films during the war years: the most expensive and the longest among them, it embraced their essential characteristics in terms of patriotism and irredentism, as well as their conventions in the representation of fightings and of the enemy. Moreover, this film presented a protagonist who was to become an exceptionally popular filmic and cultural figure, whose characteristics resonated with the modernity that was to be widely introduced in Italy by the Great War.

INDEX

Keywords : Maciste, Italian popular culture, World War I, Italian Home Front

Mots-clés : Maciste, surhomme, culture populaire, propagande, Grande Guerre

AUTEUR

SERGE LORENZO MILAN

Serge Lorenzo Milan est agrégé d'Italien et maître de conférences à l'Université Nice Sophia Antipolis / Université Côte d'Azur en langue, littérature et civilisation italiennes. Ses publications concernent essentiellement le Futurisme et les avant-gardes européennes (*L'antiphilosophie du Futurisme. Propagande, idéologie et concepts dans les manifestes de l'avant-garde italienne*, L'Âge d'Homme, 2009). Il est rédacteur de la revue électronique *Les Cahiers de Narratologie*.