La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) : entre reconstitution et réinvention

Christophe Vendries

► To cite this version:

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, 2015, 127 (1), 10.4000/mefra.2791 . hal-01493580

HAL Id: hal-01493580

<https://hal.univ-rennes2.fr/hal-01493580>

Submitted on 21 Mar 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963)

Entre reconstitution et réinvention

Christophe Vendries

Édition électronique

URL : <http://mefra.revues.org/2791>

DOI : 10.4000/mefra.2791

ISSN : 1724-2134

Éditeur

École française de Rome

Édition imprimée

ISBN : 978-2-7283-1152-1

ISSN : 0223-5102

Ce document vous est offert par Université
Rennes 2

Référence électronique

Christophe Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) », *Mélanges de l'École française de Rome - Antiquité* [En ligne], 127-1 | 2015, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 21 mars 2017. URL : <http://mefra.revues.org/2791> ; DOI : 10.4000/mefra.2791

La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963)

Entre reconstitution et réinvention

Christophe VENDRIES*

C. Vendries, Université de Rennes II / Lahm, École française de Rome, ch.vendries@orange.fr

Quelle image de la musique antique les superproductions hollywoodiennes des années 50 nous renvoient-elles ? Deux aspects sont abordés : les accessoires – les instruments de l'Antiquité montrés à l'écran – et la composition de la bande-son à partir de stéréotypes censés évoquer la musique des Romains. Avec *Quo vadis ?* en 1951 débute une tentative inédite de documentation à l'initiative du compositeur M. Rozsa qui cherche l'authenticité à travers la copie des instruments d'époque et l'intégration de « partitions » antiques. Malgré tout, les anachronismes subsistent et l'insertion de quelques morceaux de musique gréco-romaine ne suffit pas à modifier en profondeur les habitudes imposées par le courant musical hollywoodien dominant, le romantique mood. Cette expérience a cependant le mérite de mettre en place un style musical « pseudo archaïque » qui puisse donner l'illusion de la romanité. L'étude propose une comparaison avec les choix adoptés pour d'autres péplums contemporains et avec les musiques récentes du néo-péplum.

péplum, musique antique, stéréotypes, Hollywood, Cinecittà, Rozsa, son archaïque, style épique, trompettes, lyre, harpe, Néron, *Quo vadis ?*

This article examines how the image of antique music was conceived in the 50s Hollywood Toga movies blockbusters. Two aspects are studied: accessories (which musical instruments of antiquity were shown on the screen?) and compositions of the soundtrack. In 1951, the composer Mr. Rozsa has taken a new step of creation for *Quo vadis ?* by studying the archeological data. The aim was to lend authenticity to roman music by using replicas of musical instruments and by incorporating ancient « partitions ». Despite his attempt, some anachronisms remain. The insertion of original plays of Greco-Roman music was not enough to change the romantic mood that was very popular at Hollywood. Nevertheless, this extensive experience raises the question of the emergence of an archaic musical style in scores that can give the illusion of Romanism. This study also compares the musical choices adopted by other composers and for the music of neo-epic.

toga movies, antique music, stereotypes, Hollywood, Cinecittà, Rozsa, archaic sound, epic style, trumps, lyre, harp, Nero, *Quo vadis ?*

« Je ne connais aucun péplum, ni aucun roman historique sur l'Antiquité qui saisisse quelque chose. Aucun ».

P. Veyne¹.

* Cette enquête débutée à la cinémathèque de Paris et à celle de Toulouse, s'est achevée à Rome à la bibliothèque du cinéma et à l'Archivio fotografico del Centro sperimentale di cinematografia, à la bibliothèque de l'École française de Rome et à celle de l'American Academy. Je tiens à remercier toutes ces institutions et en particulier l'EFR qui m'a accueillie un semestre en tant que chercheur résident en

2014 dans le cadre du programme « Paysages sonores ». J'adresse de chaleureux remerciements à C. Virlovet et St. Bourdin pour leur soutien. Je remercie également A. Coisy et M. S. Boari de la bibliothèque de l'EFR pour leur aide dans la recherche des documents, M. Eloy pour nos échanges stimulants et Y. Krier pour sa relecture.

1. Entretien dans *Le Monde*, 3 octobre 2014, p. 5.

Il est tentant pour un historien de la Rome antique spécialisé dans l'archéologie musicale d'explorer à travers le péplum la manière dont les réalisateurs et les compositeurs se sont emparés de la question de l'illustration musicale et de se demander s'il existe une musique spécifique au péplum². Malgré l'abondance des travaux sur l'Antiquité au cinéma, le sujet n'a guère été traité³; il invite à suivre les voies empruntées par les modernes pour réinventer la musique des Grecs et des Romains et offre un regard sur la réception du monde antique dans la culture américaine et occidentale⁴. Dans la perspective d'une histoire culturelle, le péplum, avec ses codes et son langage, n'est pas envisagé ici tant comme une œuvre d'art que comme le miroir des mentalités d'une époque⁵, le vecteur d'une imagerie populaire et d'un système de représentations sur l'Antiquité⁶ car, au même titre que le western, il appartient aux mythologies contemporaines. La recherche documentaire et l'analyse filmique dévoilent la façon dont la

musique, celle que l'on voit et celle que l'on écoute dans ce genre de films, contribue à élaborer une certaine image de l'Antiquité et comment elle s'insère dans les codes du péplum.

J'aborderai le dossier en me limitant aux films consacrés uniquement à la Rome ancienne à travers les superproductions hollywoodiennes des années 50-60, c'est-à-dire pendant la période faste qui a vu naître quelques-uns des films les plus marquants, qualifiés de *Roman Epics*⁷, *sword-and-sandal films*, *Toga Movies*, *AntikenFilmen* en Allemagne ou «péplums» en France⁸. Cette série, qui marque le primat de Rome sur le monde grec dans le choix des scénarios⁹, a bénéficié de supports technologiques novateurs (le Technicolor, le son stéréophonique) et d'une véritable manne financière¹⁰. *Quo vadis?*/1951 fut le premier film couleur tourné à Cinecittà puis *The Robe*/1953 inaugura le format CinémaScope avec son stéréophonique¹¹. Ensuite, parmi les plus remarquables, vinrent *Ben-Hur*/1959 présenté dans la brochure publicitaire comme «le plus grand film de l'histoire du cinéma» avec sa célèbre course de char tournée avec les nouvelles caméras 65 mm, *Spartacus*/1960, *Barabbas*/1961, *Cléopâtre*/1963 dont le coût (30 millions de dollars!) ruina la Twentieth Century Fox et enfin *La chute de l'empire romain*/1963 qui

2. La question est posée par Krier 2003, p. 87.

3. Il n'existe pas de travaux, à ma connaissance, sur la musique de film historique pour le monde hébraïque, égyptien ou grec dans le cinéma. Les études menées sur le thème de la musique à l'antique dans les péplums sont rares. Il faut mettre en avant l'article pionnier de Jon Solomon (Solomon 1991), un universitaire américain spécialiste de l'Antiquité classique, qui travailla sur les *Harmoniques* du théoricien de la musique Ptolémée et qui est l'auteur remarqué d'un livre à succès *The Ancient World in the Cinema* (Solomon 2001). Du côté des spécialistes du cinéma, on retiendra l'article consacré à la musique de Miklos Rozsa par Gian Lhassa (Lhassa 1983 repris à l'identique dans Lhassa 2003); cette étude ne se limite pas à Rozsa car l'auteur passe en revue les solutions proposées par les compositeurs pour plusieurs péplums, mais les informations sur la musique antique sont peu fiables; Chanudaud 2000, utilise l'autobiographie de Rozsa, *Double Life*, pour retracer les choix du compositeur; Cook 2010, p. 165-171 analyse la musique de *Quo vadis?* Les spécialistes de musique de films ont plutôt privilégié A. North et surtout N. Rota tandis que les musicologues ont concentré leur attention sur les expériences de Rozsa, mais davantage pour la musique de *Ben-Hur* que celle de *Quo vadis?* (Wescott 1989, étudie les principales séquences musicales de *Ben Hur*). Il faut ajouter la synthèse, brève mais éclairante, de Krier 2003 mais sans référence à Rozsa.

4. Une synthèse sur l'Antiquité au cinéma par Wieber-Scariot 1999, s. v. Film, col. 1133-1141 (quelques lignes sur la musique: col. 1137-1138).

5. Cet aspect lié au contexte idéologique – en l'occurrence la guerre froide pour les films des années 50 –, largement exposé dans les études sur le péplum, ne sera pas abordé ici.

6. Sur le cinéma et l'histoire culturelle: Poirrier 2004, p. 159-169; De Baecque 2008, p. 26, cite Marc Ferro: «étudier le film, l'associer au monde qui le produit».

7. La catégorie dite épique (*The Hollywood epic*) englobe des films consacrés à d'autres périodes de l'histoire, de *Robin des bois* aux *Trois mousquetaires*. Elley 1984, passe en revue le répertoire des films épiques depuis les films bibliques jusqu'au Cid (p. 125-126 pour *Quo vadis?*).

8. Sur l'origine du mot, cf. Aziza 1998, p. 10-11: ce sont les critiques de cinéma qui ont pris l'habitude de parler de «péplum» à partir de 1961; Aziza apporte une nuance entre le péplum et le «film à l'antique». Par convention, je garde ici le terme de péplum.

9. Blanshard – Shahabudin 2011, p. 39 et 43: à la même époque, on ne note qu'un *Alexander The Great* (1956) et *The 300 Spartans* (1962) qui ont été des échecs.

10. Voir le dossier «L'Antiquité à Hollywood» dans *Positif*, 468, 2000, p. 80-104. Sur le contexte de l'émergence de cette série: Blanshard – Shahabudin 2011, p. 36-37.

11. «Questo è il cinemascope», *Cinema Nuovo*, 1 Giugno 1953/12, p. 335-337: cette innovation technique largement illustrée par les photos extraites de *The Robe*. C'est un procédé de cinéma sur écran large exploité en 1953 par la Twentieth Century Fox: l'image est comprimée lors de la prise de vues et élargie lors de la projection. En réalité, le procédé n'était pas encore au point techniquement pour *The Robe* car l'anamorphose qui étire l'image fait ressortir le grain, crée de la distorsion et accentue la saturation des couleurs: cf. Martin 2013, p. 55. Voir aussi les imperfections signalées lors de la sortie en France de *Quo vadis?* dans *Le Monde*, 06-10-1953 et *Les Lettres françaises*, 8-10-1953.

scelle par son échec la fin d'une époque et marque un arrêt dans la production de films à l'antique¹². Cette deuxième vague de films sur les Romains de l'Antiquité, après celle des films muets des années 20 avec Niblo et DeMille, est placée sous le signe du CinémaScope, de la couleur et privilégie la Rome impériale et la naissance du christianisme¹³.

Je centrerai mon propos en priorité sur *Quo vadis?* de Mervyn Le Roy, qui est la sixième version cinématographique du roman éponyme¹⁴ (fig. 1). Pendant le tournage qui dura cinq mois à Rome, de mai à novembre 1950¹⁵, la presse italienne annonça un déploiement de moyens considérables (un coût de 4 à 5 milliards de liras), des milliers de figurants, des animaux sauvages (plus de 50 lions), 10.000 costumes et des recherches poussées : « e numerosi studiosi di archeologia americani e italiani hanno collaborato con gli architetti disegnatori dei progetti perché non se potesse fare alcuna accusa di arbitrarietà ambientale »¹⁶. Pour s'en tenir aux seuls chiffres officiels des figurants tenant le rôle des musiciens lors de la procession triomphale de la XIV^e légion devant le palais de Néron, on recense 79 musiciens, 11 danseurs et 36 chanteuses¹⁷. À ce titre, *Quo vadis?* doit être regardé comme un film à part et c'est bien ce qui fait la différence avec *Fabiola* tourné en noir et blanc par Blasetti en 1948 quelques années auparavant à Rome et qui affichait pourtant de louables ambitions en terme de budget et de distribution¹⁸. Il suffit de visionner à la suite les deux films pour mesurer l'écart qui les sépare : d'un côté une image en noir et blanc, une histoire et un scénario poussifs, le manque de scènes spectaculaires en dehors de l'épisode final de l'amphithéâtre, des décors limités et des costumes peu crédibles avec une absence totale de scènes musicales là où *Quo vadis?* offre des couleurs éclatantes, des figurants plétho-

Fig. 1 – Dépliant publicitaire pour la sortie du film *Quo vadis?* en Allemagne.

Illustrierte Film-Bühne, 2295. Collection de l'auteur.

riques, des reconstitutions de palais grandioses et des costumes chatoyants, des scènes d'incendie dignes d'un grand spectacle, un scénario soigné et de vraies scènes de musique intégrées dans une bande son de qualité. *Quo vadis?* est un film majeur non seulement sur le plan musical mais aussi pour l'histoire du péplum tout court car malgré le succès critique mitigé rencontré à sa sortie – il ne remporta aucun prix à l'*Academy Awards* alors qu'il fut nommé huit fois –, il connut un réel succès commercial et continue à exercer une forte influence sur l'idée que le grand public se fait de la Rome ancienne grâce aux nombreuses rediffusions télévisuelles¹⁹. Afin de cerner la singularité des péplums hollywoodiens des années 50-60, je

12. Solomon 1996, p. 113-114.

13. Bourget 2002, p. 56-57 et 175.

14. Sur la liste des films avant celui de 1950, voir Aziza 1998, p. 174 : 1901, 1910, 1912, 1913, 1924.

15. Ce film est sorti aux États-Unis en novembre 1951, au Royaume-Uni en janvier 1952, en Italie en mars 53, en France en octobre 1953.

16. « Il *Quo vadis?* Sta per terminare », *Rivista del cinematografo*, n° 10, XXIII, ottobre 1950, p. 6.

17. Chiffres fournis par la société de production et cités dans l'article du *Monde*, 6/10/1953 : « *Quo vadis?* film baleine ».

18. Blasetti réalise plusieurs films en costumes dans les années 30-40 : cf. Verdone 2007, p. 196.

19. Sur *Quo vadis?* : Wyke 1997, p. 138-146 (pour le contexte); Solomon 2001, p. 216-221; Cyrino 2005, p. 7-33. Une bonne introduction dans Blanshard – Shahabudin 2011, p. 36-57.

proposerai par endroits un regard comparatif sur les productions antérieures ou contemporaines du péplum italien et celles, plus récentes, du néo-péplum²⁰, de *Gladiator* (2000) jusqu'à *Agora* (2009), afin de mesurer l'héritage et les choix en matière de musique et de bande sonore²¹.

PÉPLUM ITALIEN ET PÉPLUM AMÉRICAIN : UN GENRE QUI OBÉIT À DES CODES

À partir de 1947 avec *Fabiola*, les Italiens contribuent à élaborer un langage cinématographique qui détermine les codes et les conventions du péplum. Le film à l'antique appartient à cette tradition nationale du film à grand spectacle et constitue en Italie un genre populaire « qui est au cinéma ce que l'opéra à bel canto du XIX^e siècle est à l'art lyrique »²². Cette production pléthorique et inégale, où le pire voisine avec le meilleur et dont les pages de gloire s'écrivent dans les années 57-62, devient l'affaire des producteurs américains. Les liens entre la MGM et l'Italie, esquissés lors du tournage de *Ben-Hur* de Fred Niblo en 1922, sont retissés avec force dans les années 50 grâce à la vogue du film antique et biblique et aux relations entre les États-Unis et le gouvernement italien démocrate chrétien²³. La rencontre entre l'Italie et les États-Unis est l'occasion de tester des solutions variées : sous forme de collaboration (*Barrabas*, 1961), grâce à l'intrusion d'acteurs américains dans la distribution des films italiens (Steve Reeves dans *La bataille de Marathon* et *Les Derniers jours de Pompéi* en 1959 ou Gloria Swanson dans *Mio figlio Nerone*), à la présence d'Italiens comme assistants dans les équipes américaines (S. Leone travaille avec M. Le Roy et W. Wyler²⁴), enfin par le choix des studios de Cinecittà entre 1951 et 1963 pour

y tourner *Quo vadis ?*, *Hélène de Troie* et *Cléopâtre*²⁵. Cela eut pour effet non seulement de redynamiser les studios exsangues après la guerre mais surtout de susciter la création de nouveaux péplums italiens au début des années 60 inspirés du modèle américain et en particulier d'*Hélène de Troie* de R. Wise et R. Walsh²⁶. Cette influence croissante du style hollywoodien sur les films locaux – Cinecittà est rebaptisée dès 1950 « Hollywood sur Tibre » – et le regain d'intérêt pour le péplum en Italie furent parfois regardés par les spécialistes du cinéma italien avec un œil très critique²⁷.

Les sociétés de production d'Hollywood se positionnent dans les années 50 pour élaborer des projets ambitieux sans commune mesure avec les réalisations italiennes, mais il est vrai avec des moyens incomparables (15 millions de dollars engloutis pour le tournage de *Quo vadis ?* qui reste toutefois un cas à part avec *Ben-Hur*). À la différence des péplums italiens qui s'affranchissent trop souvent de la réalité historique²⁸, les films américains revendiquent un souci de documentation dans bien des domaines (décors et accessoires), et visent à la reconstitution à grande échelle des civilisations de l'Antiquité depuis les costumes, jusqu'aux gestes et la façon de parler²⁹. En apparence, la démarche documentaire est loin d'être négligeable³⁰ : C. B. DeMille se renseigne sur la Palestine de l'Ancien Testament pour la réalisation de *Samson et Dalila* (1949) ; H. Hawks visite les sites pharaoniques et consulte l'égyptologue J.-Ph. Lauer, spécialiste du site de Saqqarah, pour *Land of the Pharaohs* (1955) tandis que Trauner se documente au Louvre pour créer les décors³¹ ;

20. De Baecque 2013, p. 72-73, dresse le corpus du néo-péplum : *Gladiator*, *Troie*, *Alexandre*, les 300 et la série télévisée *Rome*.

21. Je laisse de côté le film pastiche comme *OK Néron* (M. Soldati, 1951) où le monde contemporain vient se mêler au monde antique et où les musiciens modernes côtoient les Romains de l'Antiquité.

22. Siclier 1962, p. 27.

23. Bourget 2002, p. 231-234, parle d'un « haut degré d'imbriication » entre Hollywood et Cinecittà.

24. Il fut assistant pour la MGM lors de *Quo vadis ?* (1951) en particulier pour tourner les scènes de l'incendie de Rome et pour la Warner Brothers lors de *Hélène de Troie* (1954) : Solomon 1996 p. 115.

25. Sur ce rapprochement entre le cinéma italien et américain dans le cadre du péplum : Schifano 1995, p. 66.

26. Hugues 2011, p. 49 (p. 50-75 pour la présentation des péplums tournés à cette période).

27. Dell'Acqua 1953, p. 271 déclare dans la revue *Cinema Nuovo* : « Vogliono bruciare il neorealismo suonando la cetra di Nerone » et parle d'un « retour au passé » et d'un « fantasma anachronique » des Italiens pour le péplum.

28. Fourcart 2012, p. 90-93.

29. Sur la différence entre le péplum italien et américain sur ce point : Siclier 1962, p. 31.

30. Eloy 1996, p. 52-57 (à propos des décors, des accessoires et des costumes).

31. Becker, Rivette et Truffaut 1956, p. 5-6 : Hawks parle d'un « historien français » (il s'agit de Lauer qui n'est pas nommé) ; il affirme avoir voulu faire un film « aussi réaliste que possible » et évoque les recherches sur l'architecture, les uniformes, la vaisselle et même les instruments de musique ; Howard 1978, p. 63.

R. Mankiewicz s'informe sur l'Égypte ptolémaïque avant d'entreprendre *Cléopâtre* (1963)³² et le générique mentionne les sources historiques (Plutarque et Appien) utilisées lors du scénario. Pour filmer la Rome ancienne, les réalisateurs américains prennent l'habitude de s'entourer de conseillers historiques³³, ceux que Marc Ferro nomme les « historiens-postiches »³⁴. Hugh Gray, un historien d'Oxford, officia d'abord pour rédiger avec John Huston le premier scénario de *Quo vadis?* puis avec le départ d'Huston, son intervention fut limitée avec Mervin Le Roy au rôle de superviseur³⁵; d'après Le Roy, il y aurait eu aussi pour certaines scènes un conseiller envoyé par le Vatican, un prêtre jésuite³⁶. Pour le scénario de *Ben-Hur*, des spécialistes des manuscrits de la Mer Morte furent consultés³⁷ et lors du tournage S. Leone raconte que Wyler aurait fait venir une spécialiste de l'Empire romain afin de vérifier l'authenticité des costumes et des armes³⁸. Will Durant, docteur en histoire, auteur de *The Story of the Civilization*³⁹ est le consultant pour *La chute de l'empire romain* et le texte du prologue, aux accents gibboniens, est de sa composition⁴⁰. Ce recours à des spécialistes a été ravivé récemment pour *Gladiator* avec l'implication de Katherine Coleman, professeur de philologie classique à l'université d'Har-

vard⁴¹, et de Michael Green, chercheur au King's College. Dernier exemple en date, Robin Lane Fox, professeur à Oxford et auteur d'une biographie d'Alexandre, apporte sa caution scientifique au film *Alexandre* d'Oliver Stone (2004)⁴². Il ne faudrait surtout pas exagérer l'influence de ces spécialistes car nous verrons que la présence d'un consultant ne garantit pas pour autant le respect de la vérité historique. Malgré l'alibi de la documentation historique, il y a une façon de concevoir le péplum qui reste ancrée dans les habitudes parce qu'il existe une vision très hollywoodienne du film d'histoire: « Hollywood's view of the past is based on historical reality that is nevertheless heavily glamorised »⁴³.

Dans le cinéma américain, ce désir d'Antiquité se nourrit des thèmes récurrents autour du pouvoir personnel, de la décadence, du conflit entre liberté et tyrannie et plus encore entre paganisme et christianisme⁴⁴, qui offrent pour les spectateurs après-guerre des réminiscences sous une forme métaphorique des événements récents liés à la montée des régimes totalitaires⁴⁵. De l'aveu du britannique Peter Ustinov, inoubliable interprète de Néron dans *Quo vadis?* (1951), les Américains auraient une sorte de disposition naturelle pour réaliser des films à l'antique en raison de la parenté

32. Bourget 1992, p. 26-27.

33. Cette tradition est parfois ancienne: pour réaliser *Fabiola*, (1914) Guazzoni utilisa les compétences de R. Kanzler, secrétaire de la Commission Pontificale d'Art Sacré, qui faisait des conférences sur les catacombes, afin d'obtenir des conseils sur les costumes et la scénographie: Cracolici 2013, p. 70.

34. Ferro 1985, p. 109: « qui figurent égarés, dans quelque coin du générique ».

35. La réalisation de *Quo vadis?* fut d'abord confiée à John Huston et au producteur Arthur Hornblow mais le script fut jugé insatisfaisant, et au bout d'une année, le duo fut congédié par la MGM et remplacé par Le Roy et Zimbalist: Thomas 1971, p. 74. Gray est crédité au générique du film: « lyric compositions and historical adviser ».

36. Le Roy 1974, p. 174.

37. Freyman 1959, p. 8: un professeur de l'université de Jérusalem fut consulté.

38. Simsolo 1999, p. 53: la spécialiste, dont Leone ne donne pas le nom, aurait déclaré à Wyler qui lui demandait si les accessoires et costumes étaient fidèles: « il faut tout brûler! »

39. Publiés entre 1935 et 1975 en onze volumes: le troisième tome s'intitule *Caesar and Christ. A History of Roman civilization and of Christianity from the Beginnings to AD 325*, New York, 1944; il publia également *The Lessons of History*.

40. Wyke 1997, p. 185; Winkler 1995, p. 138-154 pour l'analyse de *The Fall of the Roman Empire* de A. Mann avec des parallèles avec le récit de Gibbon.

41. Junkelmann 2004, p. 51 et 173: sa collaboration ne fut toutefois pas officielle; le point de vue de Coleman sur son expérience: voir p. 44-45; Blanshard – Shahabudin 2011, p. 222. Il est vrai que son étude sur le *Traité des spectacles* de Martial – description des jeux organisés dans l'amphithéâtre de Rome sous les Flaviens – lui donnait sur ce point une compétence précise pour aborder la gladiature à Rome et les spectacles montrés dans le Colisée: cf. Coleman 2006 et un article remarqué sur la cruauté des jeux de l'arène: Coleman 1990, p. 44-73.

42. De Baecque 2013, p. 78.

43. Hirsch 1978, p. 29.

44. Un thème majeur dans les productions d'Hollywood: Hirsch 1978, p. 69.

45. On a beaucoup écrit sur cet aspect du péplum des années 50 marqué par le souvenir du fascisme et du nazisme mais aussi par l'expérience contemporaine de la guerre froide. Cf. Wyke 1994 et 1997; De Chambrun 2008, p. 293-294; Blanshard – Shahabudin 2011, p. 47-53: je ne suis pas certain que les spectateurs occidentaux aient perçu en 1953 le bannissement de Pétrone et sa condamnation comme une allusion aux listes noires des communistes comme le proposent la plupart des auteurs. M. Ferro considère que *Ben Hur* et *Quo vadis* offrent des sujets consensuels (le destin du peuple juif et la naissance du christianisme) qui à l'époque évitent de diviser les Américains (Ferro 1993, p. 232). De Baecque 2013 pour l'arrière plan idéologique du néo-péplum.

supposée entre le « roman way of life » et les valeurs de la civilisation américaine⁴⁶. Bref, les conquêtes, les triomphes, la décadence de la Rome ancienne et la naissance du christianisme qui sont le fond de commerce du cinéma à l'antique fascinèrent les réalisateurs américains qui y auraient vu une forme d'introspection de leur propre histoire⁴⁷. Et ce n'est sans doute pas un hasard si nombre d'entre eux ont tourné au moins un péplum dans les années 50-60⁴⁸ et que plusieurs études sur ce genre de cinéma sont signées aujourd'hui par des chercheurs américains, spécialistes de l'Antiquité classique (J. Solomon, K. Coleman, M.M. Winkler).

Selon le degré de vraisemblance historique, P. Sorlin préfère établir une différence entre le film d'histoire, le « film à coloration historique » et le film « à prétexte historique » – le péplum en ferait partie⁴⁹ – tandis que J. Gili distingue le film historique du « film en costumes »⁵⁰; là où le premier fait référence à des événements historiques précis, le second relève davantage d'une invention romanesque. Qu'importe la façon de nommer le péplum (« film en sandales » ou « film à l'antique »), un film comme *Quo vadis?*, bien que tiré d'un roman éponyme du XIX^e siècle, est une

œuvre à caractère historique au sens où il narre des épisodes bien datés se déroulant à la fin du règne de Néron entre 64 et 68; il est censé donner une certaine image de la Rome impériale même s'il n'échappe à personne que le péplum est un monde de conventions qui ne montre pas l'Antiquité mais la représentation que le XIX^e et le XX^e siècles se font du monde antique. C'est le résultat de l'amalgame de clichés et de procédés caractéristiques de certaines périodes ou de certains réalisateurs comme cette façon, typique des années 50, de montrer les Romains avec la frange sur le front comme le fit Mankiewicz dans *Jules César* (1953), un signe visuel qui avait frappé R. Barthes⁵¹. Bel exemple de ces constructions visuelles attachées à l'idée d'une certaine Antiquité ancrée dans l'imaginaire collectif⁵² et dont on cultive encore l'héritage de nos jours en dépit des progrès scientifiques qui sont sans prise sur le monde des médias. « Tutto quello che sappiamo su Roma, l'abbiamo imparato a Hollywood »: c'est avec cette formule provocatrice que trois chercheurs italiens intitulèrent leur essai sur le péplum⁵³ et il est vrai que le cinéma a davantage fait pour la vulgarisation de la civilisation romaine dans le grand public que les travaux savants depuis 50 ans⁵⁴ et il en est de même pour la période médiévale; l'image que le grand public a en mémoire pour ces deux périodes est largement conditionnée par l'univers cinématographique⁵⁵.

Le film historique est un genre qui utilise des éléments référentiels qui sont censés transposer le spectateur dans l'époque mise en scène⁵⁶. Pour

46. Ustinov 1977, p. 225-226: « no nation can make Roman pictures as well as the Americans. The Romans were pragmatic, a people of relaxed power with nouveau-riche lapses of taste. They too believed in the beneficence of a atrium living, in pampering the body with steam and the laying on of heavy hands after the excesses of a four-star cuisine. They too believed in dressing for comfort, and the intrigues in their senate matched anything in Washington, while their total belief in American know-how in Vietnam. They too granished their official walls with flags and eagles, and eventually the Roman way of Life was all-important, being practised even when the Later Emperors were of Iberian or Dalmatian origin; it mattered little, what mattered was a family feeling, a modus vivendi wich was sometimes coarse, sometimes civilized and sometimes violent and cruel, and yet, ever, unmistakably, Roman ». La même idée est développée avec d'autres arguments dans Thomas 1971, p. 76.

47. Wyke 1997, p. 22-33; Dyson 2001, p. 67; Winkler 1995, p. 148 cite le discours d'un vieux sénateur dans *La chute de l'empire romain* sur le thème de l'empire et de la domination. De l'aveu de W. Wyler, le choix de *Ben Hur* s'expliquerait davantage par les valeurs du film (la lutte pour la liberté, le combat contre l'intolérance religieuse et raciale et contre la tyrannie) que pour ses effets spectaculaires: Wyler 1960, p. 370.

48. Voir la liste donnée par Akinin dans Aziza 1998, p. 127: même si aucun ne s'est spécialisé dans le genre, on trouve tous les grands réalisateurs de cette époque à l'exception de Hattaway et Ford.

49. Sorlin 1974, p. 273 et 255.

50. Gili 1978, p. 125.

51. Barthes 1970, p. 27-28: « Les Romains au cinéma »; Bartholeyns, 2013, p. 129 reprend cet exemple: « chaque période du cinéma, parfois d'une décennie à l'autre, possède sa manière propre de représenter le passé ».

52. Voir la remarque sur le cinéma médiévalisant dans Pittagula – Salotti 2000, p. 6.

53. Cotta Ramosino – Dognini – Cotta Ramosino 2004: cet ouvrage se veut une introduction à la fois thématique et chronologique sur le péplum avec une filmographie à la fin du volume où sont intégrés des films qui n'appartiennent pas forcément à la tradition hollywoodienne.

54. Pucci 2008, p. 108.

55. Sur le Moyen Âge au cinéma: Amy de la Bretèque 2004, p. 14; Amalvi – Amy de la Bretèque 2006, p. 709.

56. Sorlin 1974, p. 255, 273 et 277 sur les caractères du film historique: « il met au présent des événements passés, il emploie des stéréotypes et des images codées, il propose une vue générale sur les caractères dominants d'une époque ». On trouvera une sélection de films à caractère historique classés par périodes de la Préhistoire jusqu'à la guerre d'Irak dans Evin, 2013.

Fig. 2 – Adaptation chromolithographique de la peinture de J.-L. Gérôme, *Dernières prières des martyrs chrétiens* (1883). Carte postale des années 50 publiée à Rome. Collection de l'auteur.

Fig. 3 – Adaptation chromolithographique de la peinture de J.-L. Gérôme, *Pollice verso* (1872). Carte postale des années 50 publiée à Rome. Collection de l'auteur.

la Rome antique, «le public attend un certain nombre de scènes, de combats, de répliques qu'il connaît d'avance et qu'il veut encore revoir (il y a au moins sept versions des *Derniers jours de Pompéi*): les arènes et les catacombes, les volcans et les jeux du cirque, tout est prévu, tout arrive au bon moment»⁵⁷ tandis que pour les films sur le Moyen Âge, ce sera un monde fait de châteaux, de tournois, de bûchers, de scènes de chasse et de banquets⁵⁸. Le style de films à l'antique rattaché au genre que l'on peut qualifier d'épique («hollywood epic») repose sur un point de vue conservateur dans la mesure où il s'agit d'intégrer des conventions héritées largement de la culture visuelle du XIX^e s. (la peinture et le théâtre) et d'intérioriser l'héritage des premiers films de Griffith et DeMille, «il più famoso confezionatore di polpettoni storici del cinema mondiale»⁵⁹. D'où le sentiment d'une production standardisée avec une restitution de l'Antiquité faite de lieux communs qui varient assez peu des années 30 aux années 50-60⁶⁰. La réitération des films adaptés des mêmes romans historiques et le principe du *remake* donnent bien souvent le sentiment d'une impression de déjà-

vu, qui loin de lasser le spectateur de génération en génération, semble lui procurer le sentiment rassurant d'un monde familier. Parmi les standards iconographiques qui appartiennent au socle commun de la culture du péplum, on retiendra par exemple les énormes bornes disposées à l'extrémité de la *spina* du cirque et transposées dans l'amphithéâtre, sorties tout droit des tableaux de J.-L. Gérôme (*Circus maximus*, 1876 (fig. 2) et *Dernières prières des martyrs chrétiens*, 1883) et cent fois mises en scène dans les péplums à partir du *Quo vadis?* de Guazzoni⁶¹, ou cette façon de montrer le pouce baissé chez les spectateurs de l'amphithéâtre⁶² – un cliché hérité à nouveau de l'univers pictural de Gérôme (*Pollice verso*, 1872) (fig. 3).

Il y a aussi l'omniprésence de l'aigle sur les enseignes, le trône, la loge ou la tunique des empereurs depuis *Le signe de la croix* en 1932 jusqu'à *Barabbas*⁶³. Certains détails du décor trahissent également la façon de faire des Américains. C'est le cas des buis taillés le long de la *via sacra*, que

57. Sorlin 1974, p. 254.

58. Pittagula – Salotti 2000, p. 5; Amy de la Bretèque 2004, p. 1050-1069 sur les passages obligés; Ribémont 2014, p. 92 et 94.

59. Milani 1955, p. 706. DeMille tourne *Les Dix commandements* en 1923, *Le roi des rois* en 1927, *The sign of the cross* en 1932, *Cleopatra* en 1934 et enfin son remake des *Dix commandements* en 1956.

60. Hirsch 1978, p. 29.

61. Brunetta 1979, avec fig. dans le cahier de photographies. Les énormes bornes du cirque sont reprises jusque dans le *Gladiator* de Ridley Scott comme un élément incontournable du paysage de l'arène alors qu'elles n'ont aucune raison d'être dans un amphithéâtre (cliché dans Junkelmann 2004, fig. 143). Fourcart 2012, p. 105.

62. Un cliché qui s'impose dans les ouvrages d'histoire dès le XIX^e s. alors qu'il n'existe qu'un seul texte sur cet aspect (Juvénal, *Satires*, III, 36) et que ce geste n'est jamais montré dans l'iconographie de la gladiature à Rome. Voir la mise au point de Corbeill 2004 sur la question du pouce.

63. Winkler 2001, p. 59 et note 13; Wyke 1994, p. 22, à propos du film *Quo vadis?* de 1951.

l'on aperçoit dans *Quo vadis?* et que l'on retrouve dans *Ben-Hur* qui témoignent de l'influence anglo-saxonne dans la conception du jardin urbain⁶⁴; quant aux statues romaines fabriquées à Hollywood et disposées devant le palais néronien dans *Quo vadis?*, elles ressemblent davantage aux sculptures d'Arno Brecker qu'aux originaux antiques⁶⁵. Tous ces *topoi* censés caractériser la Rome antique sont en quelque sorte immuables et sont transférés sans modification d'un péplum à l'autre, y compris pour les films consacrés à Byzance. Dans *Théodora impératrice de Byzance* (1952), Riccardo Freda adopte les mêmes stéréotypes scénaristiques, comme s'il s'agissait d'un film sur la Rome antique, mais il est vrai que tout concourt à le faire croire: costumes, décors et permanence des courses de char nous font oublier que l'action se déroule au VI^e s. sous Justinien⁶⁶. De toute façon, le respect de la stricte chronologie importe peu pour tout ce qui relève des costumes et des accessoires selon une habitude tenace dans l'histoire du péplum – la cuirasse du légionnaire est toujours identique quelle que soit l'époque, République ou Empire – et il en est de même des attributs musicaux et de la façon de concevoir la musique du film.

Ce qui structure le péplum hollywoodien, c'est cet équilibre entre fiction et vérité, entre romanesque et histoire, avec une volonté de s'inscrire à la fois dans une tradition cinématographique bien identifiée tout en offrant les apparences de la documentation, ce qui peut se traduire par la reproduction parfaite, au détail près, d'une peinture pompéienne. Afin de respecter un cadre historique, les réalisateurs américains intègrent un certain nombre de référentiels qui vont aider à poser l'ambiance mais n'hésitent pas à faire des concessions à la vérité historique. On connaît l'anecdote recueillie lors du tournage de *Land of the Pharaohs* (1955) sur Howard Hawks totalement désappointé en apprenant de son conseiller historique que les chevaux, les chars et les chameaux

n'existaient pas en Égypte au temps du pharaon Khéops (vers 2600) et qui renonça aux équidés mais ne put se résoudre à éliminer les camélidés⁶⁷. Mais l'authenticité est un vain mot dans le cinéma historique et certains considèrent même qu'elle n'est pas souhaitable⁶⁸. Au-delà des inévitables simplifications, anachronismes et raccourcis, il faut rappeler que la vérité historique n'a jamais été le but ni l'ambition du péplum de façon générale⁶⁹ parce que « la réalisation doit d'abord viser le vraisemblable (...) ensuite seulement l'exactitude des manuels »⁷⁰.

ET LA MUSIQUE ?

Dans cette vaste entreprise de reconstitution du monde antique, quelle est la place accordée à la musique ? Comment procéder pour en donner une image fidèle quant on sait la difficulté qu'il y a à reproduire la gestuelle ou la façon de parler des individus dans les sociétés anciennes⁷¹ ? *A fortiori*, comment faire chanter les Anciens et quelle esthétique musicale adopter ? Plusieurs contraintes pèsent sur le compositeur qui s'attèle à écrire la musique d'un péplum à commencer par l'impossibilité de mettre de la musique à l'antique tout au long du film sans parler de la difficulté de s'affranchir, au moins en partie, des pesanteurs de la musique hollywoodienne. Le péplum italien entre 1946 et 1966 est un « cinéma de l'économie et de la rapidité » où le recyclage est le maître mot pour les scénarios, les séquences filmées, les costumes. Les décors de *Quo vadis?* sont réutilisés dans *Mio figlio Nerone*⁷² et certains plans de l'incendie de

64. Comme le note Eloy 1988, p. 247.

65. Eloy 1995, p. 21-22, cite le témoignage du décorateur français Léon Barsacq découvrant les statues. Je remarque en outre que la statue de l'Apollon à la lyre que croise le char de Vinicius au pied du palais de Néron est fort peu canonique par sa posture (avec la lyre brandie très haut dans la main droite) et on se demande où les décorateurs sont allés chercher leur modèle : photo dans Eloy 1988, fig. 1, p. 247.

66. Si ce n'est cet effort pour habiller différemment les soldats.

67. Becker – Rivette – Truffaut 1956, p. 6; Howard 1978, p. 83-84; Bourget 1992, p. 136-137; Fourcart 2012, p. 90.

68. Sergio Leone déclarait à propos des péplums : « il faudrait toute une vie pour en vérifier l'authenticité, étudier cette période et n'en rien trahir » : cité dans Simsolo 1999, p. 63.

69. Akinin 2009, p. 4. Sur les caractères du péplum entre fantaisie et reconstitution historique : Lapena Marchena 2007, p. 205-221.

70. Dumont 2011, p. 74; sur le péplum et la question de la vérité historique : Fourcart 2012, p. 90-93.

71. G. Duby fait part de son embarras sur ce point lorsqu'il travailla sur le projet de film sur la bataille de Bouvines : cf. Duby dans Delage et Guigueno 2004, p. 231-232 : « je proclame le droit qu'à l'historien d'imaginer. Cependant son devoir est aussi de contenir son rêve dans les limites du connaissable, de demeurer véridique et de veiller à s'interdire tout anachronisme ».

72. Gili 1999, p. 93; Fourcart 2012, p. 79.

Rome sont intégrés par Georges Pal en 1961 pour *Atlantis, terre engloutie*⁷³. La musique n'est pas épargnée par cette fâcheuse habitude si bien que la composition de A. Newman pour *The Robe* (1953) est remployée par F. Waxman pour *Demetrius and the Gladiators* (D. Daves, 1954)⁷⁴; la bande-son de *Fort Alésia* (1964) reprend une partition du compositeur italien Carlo Rustichelli déjà utilisée pour *La guerre de Troie* (1961) puis pour *La Terreur des gladiateurs* (1964)⁷⁵ tandis que celle du *Fils de Spartacus* (1963) est empruntée à la composition destinée à *Romulus et Rémus* (1961)⁷⁶. Recyclage mais aussi transposition d'un film à l'autre quelle que soit la période considérée: Alfred Newman place le chœur de l'Alléluia, qu'il avait composé à l'origine pour *The Hunchback of Notre Dame* en 1939, dans le final de *The Robe*⁷⁷. Voilà qui en dit long sur la prétendue spécificité de la musique de film historique. Il en est de même pour les instruments de musique: la grande harpe cintrée que l'on aperçoit auprès de Néron, dans *Mio figlio Nerone*, est bien reconnaissable, par son décor caractéristique, et c'est elle que l'on aperçoit à l'arrière-plan dans *Le schiave di Cartagine* tourné en 1956 dans les mêmes studios à Rome.

Dans un film historique, l'enjeu consiste à créer une partition fidèle aux codes esthétiques de la période représentée – ce qui suppose que le spectateur ait une vague idée des canons de la musique en question – et à puiser en même temps dans les musiques contemporaines afin de plaire au public, tout en réussissant à donner une idée du style du compositeur⁷⁸. De surcroît, l'intégration de signes musicaux propres à la période représentée est rarement compatible avec l'unité esthétique de la partition car certaines parties peuvent sembler anachroniques par rapport aux autres⁷⁹. Le compositeur est confronté aussi à un hiatus entre la volonté de faire entendre une musique

d'époque, qui risque d'apparaître trop dépouillée, trop sobre, trop pauvre en exécutants et l'adéquation avec le cadre spectaculaire inhérent à ce genre de film⁸⁰ qui suppose des musiques tonitruantes et grandiloquentes comme s'il fallait à tout prix que la musique soit à la bande-son ce que le CinémaScope est à l'image: une sorte de plus-value dans le domaine des effets spéciaux conforme aux dimensions colossales imposées par Hollywood et attendues par le spectateur⁸¹; autrement dit, une musique spectaculaire pour des films spectacle⁸². C'est ce que l'on a appelé le « style épique », c'est-à-dire un style symphonique, initié par Max Steiner dans la tradition post-romantique du classicisme hollywoodien⁸³ et incarné entre autres par Rozsa ou Tiomkin⁸⁴, avec une musique tournée vers les chœurs grandiloquents et les effets de masse et qui use largement de leitmotifs musicaux⁸⁵.

Pour comprendre les mécanismes de construction de la musique de péplum, il faut compter avec l'influence toujours présente des stéréotypes légués par le XIX^e siècle à travers les romans, la peinture d'histoire ou l'opéra. Dans les romans fondateurs (*Des Derniers jours de Pompéi* à *La chute de l'empire romain*⁸⁶) les scènes de musique sont très limitées, exception faite de *Quo vadis?* en raison du rôle de Néron, l'empereur musicien⁸⁷. Quoi qu'il en soit,

73. Solomon 2001, p. 14; Della Casa – Giusti 2013, p. 244.

74. Cooke 2004, p. 191.

75. Fourcart 2012, p. 39.

76. Hugues 2011, p. 65.

77. Cooke 2004, p. 191.

78. Sur ces questions: Boilès 1975, p. 75-77 et Krier 2003 qui commente la grille de lecture de Boilès appliquée au péplum.

79. Ce problème est soulevé par Boilès 1975, p. 75-76: le symbole musical doit être compris par le spectateur, et en même temps être relié au style musical de la période considérée et compatible avec le style du compositeur.

80. Lhasa 1983, p. 49.

81. Sur l'impact du cinémascope: Wyke 1997, p. 29.

82. Comme le martelait Mervyn Le Roy à propos du projet *Quo vadis?*: « I knew the enormity of the project (...) » « and I wanted to make a spectacle »: Le Roy 1974.

83. Steiner composa plus de 250 musiques de films de *King Kong* (1933) à *Ouragan sur le Caine* (1954). Une définition de la musique de Steiner dans Sanvoisin 2014, p. 55-56.

84. Hirsch 1978, p. 53; Berthomieu 2004, p. 22.

85. Le leitmotiv est hérité de la musique wagnérienne: c'est un thème reconnaissable par son contenu mélodique et rythmique qui revient plusieurs fois pour caractériser un personnage ou un sentiment.

86. *Les derniers jours de Pompéi* de E. Bullwer Lyton en 1834, *Fabiola ou l'Eglise des catacombes* du cardinal Wiseman en 1858, *Ben Hur* de L. Wallace en 1880, *Quo vadis?* de H. Sienkiewicz en 1896, *The Robe* de L. C. Douglas en 1942, *Spartacus* de H. Fast en 1951, *La chute de l'empire romain* de l'américain H. Whittington. En revanche, *The sign of the cross* est une pièce de théâtre signée W. Barrett (1895).

87. Dans le roman de Sienkiewicz, les allusions à la pratique de la cithare et du chant chez Néron sont très appuyées et il est question aussi des « sons du sistre, de la sambuque égyptienne [une harpe] ou de la flûte grecque » sur le forum (chap. II) et il y a aussi les instruments de musique du banquet dans le palais de Néron (chap. VII) avec « le vacarme discordant de cithares, de luths, de cymbales arméniennes, de sistres égyptiens, de trompes et de cors »

il n'est pas certain que les réalisateurs aient lu les romans⁸⁸, car, comme on a pu le constater avec M. Le Roy, ils regardent d'abord les films existant sur le sujet avant de réaliser leur péplum⁸⁹. Cette

Fig. 4 – Jeunes filles en tête du cortège.
Ben Hur de Niblo en 1925. D'après Niblo – Raynaud, s. d., p. 62.

et l'auteur redouble d'érudition en introduisant le *nablium* – un instrument à cordes cité par Ovide (*Art d'aimer*, III, 327-328) – dans les mains de Terpnos; au chap. XXXVI on trouve la liste des instruments de l'empereur: « harpe, luth grec, luth hébraïque ou égyptiens, lyres, phormynx, cithares, flûtes, buccins, cymbales »; sans oublier « la fanfare des cors et des trompes » (chap. XLVII).

88. Il ne semble pas en revanche que les romans à l'antique de Jean Bertheroy – alias Berthe Le Barillier – souvent édités dans des versions abondamment illustrées, *La danseuse de Pompéi* (1899) ou *Le Mime Bathylle* (1894), aient exercés une influence sur les scénaristes alors qu'ils proposaient des sujets en rapport avec le monde de la musique et qu'ils étaient documentés (Ducrey 2013, p. 323, montre que *Le mime Bathylle* reprend des passages tirés d'Athénée ou de Lucien *Sur la danse* (traduit depuis 1866 par E. Talbot) mais ils furent beaucoup plus confidentiels et limités au lectorat français.

89. Parfois le titre du roman est conservé mais l'histoire est totalement différente (*Les derniers jours de Pompéi*, 1932) et dans la plupart des cas elle est arrangée en partie qu'il s'agisse de *Fabiola* (1948) ou *Quo vadis?* (1950), souvent pour modifier l'épilogue.

habitude explique que dans le *Ben-Hur* de Wyler les décorateurs se soient contentés de reprendre le motif des gigantesques statues d'Atlante disposées à l'extrémité du cirque à partir de la version de *Ben-Hur* tournée par Fred Niblo en 1925⁹⁰. En revanche, les représentations montrées dans la peinture d'histoire ont souvent influencé l'esthétique cinématographique et la marque du picturalisme est notoire pour des films en costumes comme *Barry Lindon* (Kubrick, 1975) avec l'influence des peintres anglais du XVIII^e s. comme Gainsborough pour les paysages ou de Hogarth pour les scènes d'intérieur⁹¹. Pour le péplum, il est avéré que certains plans ou certaines ambiances sont hérités de la peinture historique des peintres pompiers et au premier chef J.-L. Gérôme (1824-1904) et L. Alma-Tadema (1836-1912) particulièrement prisés et connus des Américains⁹². Si l'influence de L. Gérôme est incontestable pour les scènes du cirque et d'amphithéâtre⁹³ depuis Guazzoni jusqu'à Ridley Scott⁹⁴, il n'a en revanche guère montré de musiciens sur ses toiles⁹⁵. Celle d'Alma-Tadema est parfois manifeste pour certains plans cinématographiques comme la scène du triomphe avec, en tête du cortège, les jeunes filles qui dansent et lancent des fleurs car ce motif, sorti de l'imaginaire du peintre, est réintroduit dans

90. Cliché du cirque de Niblo dans Lochman – Späth – Stähli, 2008, fig. 72: les Atlantes ont toutefois un aspect différent.

91. Bourget 1992, p. 61-65.

92. Sur l'influence des peintres victoriens sur le genre épique: Hirsch 1978, p. 31.

93. On sait à quel point il avait fasciné les premiers réalisateurs de péplums comme Guazzoni pour son *Quo vadis?* (1912): Blom 2001, p. 281-296 examine les influences directes et indirectes de Gérôme sur le public au moment de la réalisation de *Quo vadis?* Guazzoni avait transposé à l'écran la mise en scène de *Pollice verso* (1874) et *La prière des Chrétiens* à une époque où Gérôme n'était pas encore à la mode.

94. Voir Blanshard – Shahabudin 2011, p. 224 et fig. 20. On raconte que Walter Parkes, producteur chez Dreamworks, aurait convaincu Ridley Scott de faire le film *Gladiator* en lui montrant une reproduction du *Pollice verso* de Gérôme: cité dans Blom 2001, p. 281 et dans Cyrino 2005, p. 225.

95. Seul le *cornicen*, représenté sur une peinture du parapet de l'amphithéâtre de Pompéi, a inspiré Gérôme pour réaliser une sculpture en bronze d'un gladiateur sonnante de la trompe (Cugnier – Ackermann 1981, fig. 183: épreuve en plâtre), mais cette représentation n'a jamais été reprise dans les péplums. Sur son souci de documentation archéologique: Moreau-Vauthier 1906, p. 65-66 et 152 avec la découverte du casque de gladiateur de Pompéi et l'utilisation des moulages des armures réalisées au musée de Naples par le général de Reffye envoyé par Napoléon III.

Ben-Hur de F. Niblo en 1925⁹⁶ (fig. 4), *Cleopatra* de C. B. DeMille en 1934⁹⁷ ou *Quo vadis?* de Le Roy en 1951⁹⁸.

Il y a aussi ce plan, emprunté à la peinture *An exedra*, 1871, transposé dans *The Robe* de Koster en 1953⁹⁹. Si les cinéastes ont puisé parfois dans la peinture d'histoire, ils n'ont en revanche jamais adapté à l'écran une scène de musique tirée de la peinture pompéienne qui propose pourtant des représentations de « concert » ou de « leçon » de musique. Malgré la récurrence de figures de danseuses et de musiciens dans plusieurs de ses tableaux¹⁰⁰ et le soin apporté à la représentation des instruments de musique, il n'est pas certain qu'Alma-Tadema ait imprégné en profondeur la culture visuelle des réalisateurs et scénaristes pour filmer les scènes musicales. Cependant sa capacité à superposer dans ses peintures l'essence même de la vie domestique de la bourgeoisie victorienne avec les splendeurs de la civilisation romaine et pompéienne et ce désir de mêler documentation archéologique et vision personnelle¹⁰¹ n'est pas sans évoquer cette confusion permanente chez les réalisateurs de péplums entre Antiquité et monde contemporain. Mieux encore, il existait à New York

des spectacles tirés des grands romans, organisés par Barnum, Bolossy et Kiralfy, qui ont exercé une certaine attraction sur les milieux populaires; ceux de Kiralfy centrés sur *Nero or the Destruction of Rome* comportaient chanteurs, acteurs, danseurs et musiciens et les annonces publicitaires reproduisaient les fameuses peintures de Gérôme¹⁰².

Pour ce qui concerne le répertoire musical, on ne peut faire l'économie d'un regard sur l'apport de certains compositeurs à commencer par ceux qui se sont efforcés de suggérer l'atmosphère de la Rome antique. L'utilisation des modes grecs avait déjà été testée par des musiciens comme Stravinsky qui choisit le dorien pour son ballet *Orphée* (1947); quant à Berlioz et Debussy, ils avaient intégré depuis longtemps les petites cymbales antiques dans *Romeo et Juliette* (1839) et *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1891)¹⁰³. D'autres ont proposé leur propre vision de l'Antiquité romaine que ce soit A. Boito pour son opéra *Nerone* (1924) ou O. Respighi et ses *Fêtes romaines* (1928) avec un thème sur les jeux du cirque et un poème symphonique, *Les Pins* (1924), où la quatrième partie (*I pini della via Appia*) cherche à évoquer le retour triomphal des armées romaines dans Rome pour gagner le Capitole. Tout cet héritage n'est sans doute pas sans incidence sur la culture musicale des compositeurs chargés d'écrire la partition des péplums car ils sont tous, de Rozsa à Tiomkin, formés à l'école de la musique classique et marqué par l'esprit de la musique de film hollywoodienne en grande partie standardisée. Il est significatif que Rozsa aime citer Berlioz comme référence¹⁰⁴ et que sa musique, aux yeux de certains, évoque précisément celle de Respighi dans les *Pins de Rome*¹⁰⁵. En revanche, il est difficile de dire dans quelle mesure le drame à l'antique (*toga drama*), fort populaire dans le théâtre anglo-saxon au début du XX^e siècle¹⁰⁶, a eu un impact sur la façon de concevoir la musique à travers les livrets de compositions musicales proposant une liste d'airs adaptés aux différents styles (musique

96. Cliché dans Niblo – Raynaud s.d., p. 33.

97. Un plan du triomphe de César, avec les jeunes filles chargées de fleurs. On les retrouve dans l'arène lors de l'inauguration des jeux dans *The sign of the cross* (1932).

98. Ce motif est inspiré du tableau d'Alma Tadema, *La primavera* (1894): cf. Pucci 2008, p. 108 et fig. 1-2.

99. Le film qui reprend exactement le même décor pompéien et la même disposition des personnages: Modesti Pauer 2009, fig. 23-24.

100. *Les roses d'Héliogabale*, 1888: une aulète joue lors du banquet; dans *Printemps*, 1894: un joueur d'aulos traversier marche en tête du cortège; *The triumph of Titus*, 1885: les aulètes sont à l'arrière-plan au fond à droite; *A Harvest festival* 1880, montre une bacchante qui danse avec son tambourin accompagnée par un aulète; *On the road to the Temple of Ceres*, 1879: aulètes et jeunes filles au tambourin; *Fêtes des vendanges*, 1871: femmes aulètes et femmes au tambourin; *A Dedication to Bacchus*, 1889: tambourins, cymbales et femmes aulètes. Voir De Caro – Querci 2007 sur les rapports du peintre avec l'Antiquité romaine et surtout Barrow 2014 qui cerne les sources d'inspiration du peintre et son souci de documentation.

101. Amaya 1962, p. 771 et p. 772 sur sa documentation photographique sur l'Antiquité (168 volumes) aujourd'hui conservée à la bibliothèque de l'Université de Birmingham et p. 774 sur l'influence de son voyage en Italie (il visita Pompéi), du journal de fouilles de Pompéi de G. Fiorelli (1861-62) et des ouvrages illustrés de Roux, *Herculanum et Pompéi*. Sur la documentation livresque et archéologique utilisée par Alma: cf. Johnston 1991, p. 30-35.

102. Malamud 2001, p. 49-57 et 52-53.

103. Blades 2001b, p. 800: Berlioz avait en effet observé sur place les cymbales pompéiennes. Solomon 1991, p. 266, cite d'autres exemples avec Debussy et Verdi.

104. Huntley – Manvell 1975, p. 113, pour sa capacité à changer de style selon les sujets traités.

105. Bourget 2002, p. 198.

106. Une illustration d'acteurs en costumes pour les « *toga plays* » dans Junkelmann 2009, fig. 37 et p. 89.

dite biblique, égyptienne, romaine)¹⁰⁷. Il faut aussi songer à l'influence qu'a pu exercer sur les compositeurs la musique en vogue aux États-Unis dans les années 50-60 comme le music-hall ou les ballets.

LES SCÈNES DE MUSIQUE CONVENTIONNELLES DANS LE PÉPLUM

Dans le cadre de cette étude, il convient de distinguer deux aspects : la reconstitution des instruments de musique dits d'époque et leur mise en scène, assumés en tant qu'accessoires ou relégués à l'arrière-plan, et d'autre part la musique choisie non seulement pour les séquences où l'on voit des musiciens en action (joueurs de lyre, de trompette etc.), mais aussi pour les autres moments du film, ce qui pose d'emblée la question du style musical pour habiller un film à l'antique.

La plupart des codes visuels et scénaristiques sont hérités du cinéma italien¹⁰⁸ et sont transposables d'une certaine façon pour la musique. Depuis toujours, les scènes de musique introduites dans le péplum véhiculent les mêmes clichés et l'on ne se risque guère à reconstituer un spectacle de mime ou pantomime sur la scène d'un théâtre romain. Dans le péplum, les lieux où s'exercent une activité musicale sont immuables et les acteurs en sont connus d'avance qu'il s'agisse de la sphère publique ou privée. Il est notoire que les réalisateurs de péplum affectionnent les scènes incontournables (celle du bain – de Poppée ou de Cléopâtre –, du banquet, de la course de chars) et la musique n'échappe pas à la loi du genre. Elle trouve un terrain favorable dans des endroits qui sont identiques d'un film à l'autre¹⁰⁹ : le forum, l'arène de l'amphithéâtre et du cirque, les portes de la ville, parfois la place du marché – c'est-à-dire des espaces qui induisent des musiques de plein air – ainsi que le palais impérial ou les *domus* aristocratiques pour les scènes d'intérieur.

Fig. 5 – Dessin de *tubicines* et *cornicines* d'après un relief de la Colonne trajane.

D'après Ch. Daremberg et E. Saglio, *DAGR*, Paris, 1887, s. v. *cornu* fig. 1954.

Sonnez trompettes !

S'il n'y a qu'un seul instrument romain qui doit être montré à l'écran, c'est la trompette, qu'elle soit droite (*tuba*) ou courbe (*cornu*)¹¹⁰ (fig. 5) et lors des premiers péplums muets, la silhouette des *cornicines* figurait déjà dans les gradins de l'amphithéâtre¹¹¹.

Dans le péplum hollywoodien, l'éclat de la sonorité des trompettes devient la marque de la romanité triomphante et la puissance sonore des trompes s'inscrit dans cette tendance à l'hyperbole chère au péplum d'où cette multiplication des figurants habillés en trompettistes (fig. 6).

Sur ce point *Quo vadis?* marque un tournant grâce à l'inflation du nombre d'exécutants qui reste

107. Rapée 1925, p. 192 et Preston 1994, p. 27-29. Il existait des thèmes musicaux tout prêt adaptés aux différents types de films (musique chinoise, russe, égyptienne...) et à la variété des thèmes (le nain, les cannibales, les Bohémiens...).

108. Fourcart 2012, p. 90 : « codifié à l'extrême et structurellement ritualisé, chaque film réitère les poncifs narratifs et les clichés esthétiques des précédents ».

109. Hirsch 1978, p. 32.

110. C'est le cas par exemple dans *Les derniers jours de Pompéi* dans la version de Shoedsack et Cooper 1935 : la musique se réduit aux trompettes de l'amphithéâtre.

111. Voir *Quo vadis?* de Guazzoni (1913) : cliché reproduit dans Brunetta 1979, fig. 17 : deux *cornicines* se tiennent à l'arrière de la loge de l'empereur.

Fig. 6 – Robert Taylor alias Marcus Vinicius avec soldats jouant des trompettes droites et courbes à l'arrière-plan.
Couverture du magazine *Picturegoer*, 26 janvier 1952.

un élément de référence dans les films qui vont suivre; ainsi, dans *Cléopâtre* de R. Mankiewicz, pas moins d'une trentaine de *cornicines* sont alignés sur quatre rangées de l'escalier qui mène au palais de César lors de l'arrivée à Rome de la reine lagide. La visibilité des figurants affublés d'une trompette s'accompagne d'un accroissement dans la bande-son du volume sonore dévolu aux trompes avec des effets de brillance et de réverbération qui passent pour une caractéristique supposée de la musique militaire des Romains. Le compositeur Alex North en est convaincu: «The roman music of that time was generally of military nature, with tremendous brazen effects»¹¹². Il y a en général trois occasions

112. North 2003, p. 132. La découverte d'embouchures de *tubae* romaine avec un grain étroit et une cuvette resserrée, comme sur les embouchures de nos trompes de chasse, va dans le sens d'une sonorité éclatante: Vendries 2007.

Fig. 7 – *Cornicines* dans l'arène au moment de la procession des gladiateurs.
Le signe de la croix, 1932.

d'entendre les trompes: lors des jeux, pendant le triomphe et aux portes du palais impérial. La musique des trompettes sert de signal sonore dans le péplum et prépare le spectateur en annonçant le type de scène convenue qu'il s'apprête à voir que ce soit l'apparition de l'empereur ou l'entrée des gladiateurs et des cochers dans l'arène¹¹³. La répétition de scènes se déroulant dans le cirque et l'amphithéâtre, en raison de la réutilisation des romains fondateurs et de l'influence des premiers péplums qui intègrent pour la plupart des scènes de courses de char et de combats de gladiateurs, aboutit à multiplier les apparitions des sonneurs de trompes¹¹⁴. Leur présence dans l'arène ou les gradins – souvent habillés en soldat plutôt qu'avec leurs habits civils – fonctionne comme un repère visuel et sonore et il suffit de consulter la liste des péplums consacrés à la gladiature ou faisant une place à la gladiature pour prendre la mesure de cet incroyable engouement. Tour à tour les *cornicines* sont disposés dans l'arène sur des chevaux au moment de la procession des gladiateurs (*Le signe de la croix*, 1932, fig. 7), juchés sur la *spina* du cirque (*Messaline* de C. Gallone, 1951 (fig. 8), et les *tubicines* font résonner bruyamment le son des trompes

113. Fourcart 2012, p. 105.

114. Sur l'omniprésence de l'amphithéâtre dans le péplum: Fourcart 2012, p. 133. Si d'aventure aucune scène n'est prévue dans le cirque alors il reste la possibilité d'intégrer une course de chars en plein air comme le fait M. Le Roy dans *Quo vadis?* ou A. Mann dans *La chute de l'empire romain*.

Fig. 8 – Cornicines à l'extrémité de la spina du cirque.
Messaline, 1951.

Fig. 9 – Cornicines marchant devant les porte-enseignes avec les autres musiciens militaires lors de l'entrée dans Jérusalem.
Ben Hur, 1960. D'après Wallace 1960.

depuis les gradins (*Quo vadis?* 1951; *Les derniers jours de Pompéi*, 1959).

En dehors de l'arène, la seule variante consiste à montrer la silhouette des *cornicines* – sans les faire entendre – qui se détache sur les remparts du *limes* (*La chute de l'empire romain*)¹¹⁵. Mais c'est surtout lors de la *pompa* du triomphe, morceau de bravoure du film à l'antique, que la musique militaire se fait entendre dans tout son éclat et cette pléthore de cuivres nous rappelle que c'est au nombre de ses trompettes que l'on jugeait la grandeur des armées romaines comme l'écrivait Quintilien¹¹⁶. Le triomphe du général Marcus Vinicius de retour de Bretagne (*Quo vadis?*) – au mépris des traditions romaines qui réservaient à cette époque le triomphe au seul empereur¹¹⁷ – l'entrée dans Jérusalem des légions par la porte de Jaffa entièrement reconstituée (*Ben-Hur*) (fig. 9), ou le retour de l'empereur Commode après sa guerre menée contre les barbares (*La chute de l'empire romain*) sont autant d'occasions pour mettre en scène les sonneurs de trompes droites et courbes en tête de la *pompa*¹¹⁸.

À partir des grandes productions des années cinquante, l'habitude est prise de montrer le triomphateur défilant avec ses soldats sur un immense boulevard rectiligne à la manière des défilés fascistes et nazis au lieu de le voir cheminer sur l'étroite *via sacra* du Forum. L'élargissement de l'espace occupé par le cortège triomphal dans la Rome impériale¹¹⁹, d'abord dans *Quo vadis?* puis

115. Cliché dans Elley 1984, fig. 4.

116. Quintilien, *Institution oratoire*, I, 10, 14. Pourtant les reliefs romains avec scènes de triomphe montrent peu de musiciens (un ou deux trompettistes suffisent à suggérer la présence des cuivres) or ils devaient être forcément bien plus nombreux, mais on ignore leur nombre exact lors du défilé: Beard 2007, p. 221-222. Sur l'importance des trompettes dans la musique à Rome: Wille 1967, p. 75-104; Baudot 1973, p. 29-35.

117. Sur cette modification introduite par Auguste: cf. Hickson 1991: seul l'empereur et ses éventuels successeurs désignés peuvent triompher.

118. Pucci 2008, p. 108-111, décrit les scènes principales de triomphe dans une sélection de films: depuis *Quo vadis* (1951), *Ben Hur*, *La chute de l'empire romain*, *Gladiator* jusqu'à la série *Rome* (2005).

119. Voir les installations sur la via del Impero lors du défilé d'Hitler à Rome en mai 1938: «Roma pavesata», *Capitolium*, 7, 1938, p. 226-229 avec les grandes enseignes dressées au bord de la via dans le style des enseignes romaines; ce reportage dans la même revue est suivi par un autre sur «Gli ingressi trionfali di Roma» avec un rappel des triomphes antiques. Cf. Blanshard – Shahabudin 2011, p. 51 sur la mise en scène de cet évènement par Mussolini dans un

*Ben-Hur*¹²⁰ et en dernier lieu *Gladiator*, induit un renforcement des effets sonores en adéquation avec la grandeur du lieu. La démesure de l'espace s'accompagne d'une surenchère dans le volume sonore. Ainsi, le goût du colossal, du grandiose et du spectaculaire, tant vanté pour les décors et les effets de foule, se traduit sur le plan musical par la mise en valeur des cuivres redoublé sur le plan visuel par la couleur dorée de ces accessoires qui donne à ces trompes un aspect brillant et clinquant sur la pellicule du Technicolor.

La scène du banquet : musique d'intérieur et danse exotique

Dans la sphère domestique, l'ambiance est tout autre. Le thème de l'exotisme et de la sensualité trouve un terrain favorable à travers la musique du banquet qui résonne dans le palais de l'empereur ou dans la *domus* d'un riche notable et cet épisode constitue, là encore, un passage obligé. La série est longue et rares sont les péplums qui échappent à la règle car c'est une habitude connue depuis longtemps. Dans la *domus* de Pétrone, ou mieux encore dans le palais néronien (*Quo vadis?*, 1951), un petit ensemble composé d'un aulète, d'un tambouriniste et d'un ou deux harpistes est placé en position dominante par rapport aux banqueteurs. L'insistance avec laquelle les harpes sont montrées dans les intérieurs romains peut paraître surprenante tout comme leur association avec le banquet antique¹²¹ car ces instruments à cordes sont fort rares dans les textes et plus encore dans l'iconographie romaine, parce qu'ils sont restés marginaux à Rome à cause de leur connotation orientale. Dans l'esprit des réalisateurs, et depuis toujours dans

la tradition du péplum, la harpe semble incarner l'esprit de l'Antiquité¹²² mais plus précisément elle illustre la musique d'intérieur associée à une certaine idée de la féminité – un invariant dans l'histoire de la musique occidentale¹²³ – et offre une vision de l'univers domestique bourgeois transposé dans le monde antique¹²⁴. La sensualité orientale peut s'exprimer à travers la harpe ou être suggérée par le son de cymbales et des flûtes aiguës comme le propose A. North dans *Cleopatra*¹²⁵. Le cosmopolitisme des esclaves musiciens est le prétexte pour introduire une musique légère qui se veut exotique et c'est un moment où la danse se mêle alors à la musique¹²⁶ car le ballet devient le signe de la vie à la cour et du passe-temps des élites. Parfois, dans une scène plus intime, la maîtresse de maison et sa lyre, ou une esclave avec sa harpe, comme Eunice pour divertir Pétrone (*Quo vadis?*), s'adonnent au plaisir solitaire de faire sonner les cordes, une scène probablement inspirée des peintures pompéiennes plutôt que de la lecture d'Ovide qui recommandait aux jeunes filles l'exercice de la lyre et du chant¹²⁷.

Le personnage de Néron ou le musicien cabotin

Avec Néron, la musique devient presque le sujet du film. Depuis l'époque du muet, nombre de péplums ont été consacrés à la figure de ce prince, ne serait-ce qu'en raison des différentes versions de *Quo vadis?*, un roman nourri par la lecture de Suétone¹²⁸. À lui seul, le personnage est

décorum à l'antique. Voir aussi La Rocca 2008, p. 34 et fig. 2, qui analyse le défilé de Cléopâtre dans Rome dans le film *Cléopâtre* (1963). Sur les réminiscences des thèmes et de l'imagerie fasciste dans *Quo vadis?*: Winkler 2001, p. 55-58 (la scène du triomphe est évoquée p. 57).

120. Cliché dans Giardina et Pesando 2012, fig. 59.

121. Certes il y avait parfois des harpes dans le banquet (cf. Clément d'Alexandrie, *Le Pédagogue*, II, 4), mais c'était loin d'être la règle à Rome. C'est en tout cas un cliché largement intégré dès le XIX^e s.: dans son volume sur les costumes dans l'histoire, Racinet introduit une harpiste dans la planche d'une « riche maison athénienne » et le texte précise « les *psaltria*, joueuses d'un instrument à cordes, étaient de toutes les réceptions où il fallait amuser les convives. Elles dansaient et chantaient dans les festins » (Racinet 1876).

122. Elle figure à l'amphithéâtre dans la tribune des musiciens que ce soit dans le *Ben Hur* de Niblo ou *Le signe de la croix* de C. B. DeMille.

123. Dubois 2011, p. 262: au XVIII^e s., l'instrument est perçu comme « essentiellement féminin », l'aspect visuel et la sonorité concourent à produire une impression de « douceur et de charme ».

124. C'est si vrai que dans *Octobre* de Eisenstein (1928), les harpes montrées à l'écran symbolisent le temps bourgeois: cf. Sorlin 1980, cliché pl. VI avec commentaire.

125. Cyrino 2005, p. 143.

126. « Il est rare qu'un film sur l'Antiquité se soit privé d'une séquence de ballet, de repas faramineux ou de chambre duve-teuse avec voiles, jardins et fontaines »: Lhassa 1983, p. 52.

127. Ovide, *L'art d'aimer*, III, 327-328.

128. Voir la liste des films qui reprennent *Quo vadis?* dans Aziza 1998, p. 174 et ceux consacrés à Néron, p. 172-173; Gili 1999, p. 90-93 pour le personnage de Néron dans le péplum entre 1901 (première version de *Quo vadis?*) et 1956 (*Les WE de Néron*); Wyke 1994 et Dumont 2004, p. 478-498.

Fig. 10 – La cithare de Néron.
Les chevilles sont disposées à la base de la caisse et non sur le joug.
Le signe de la croix, 1932.

censé offrir une sorte de raccourci de la musique antique et les différents Néron sont tous affublés d'une lyre ou d'une cithare fantoche parfois digne des accessoires d'opéra. Que ce soit les versions muettes avec Vittorio Rosi Pianelli dans *Nerone e Agrippina* de Mario Caserini (1913) ou les versions sonores avec Charles Laughton (*The sign of the cross*, 1932)¹²⁹, Peter Ustinov dans le remake de *Quo vadis?* en 1951, Gino Cervi dans *Nerone e Messalina* en 1953, Alberto Sordi dans *Mio figlio Nerone* en 1956, tous s'affichent avec une cithare ou une lyre dans les mains¹³⁰ (fig. 10-11).

129. Il ne joue qu'une seule fois au début du film lors de l'incendie de Rome.

130. La cithare la plus fantaisiste est celle de Charles Laughton copiée sans doute d'après une planche de l'*Harmonie universelle* de Mersenne en 1636, III, p. 173. Elle n'a pas vraiment de caisse de résonance et les chevilles sont disposées à la base et non pas sur le joug.

Fig. 11 – Néron et sa cithare.
Gino Cervi dans *Nerone e Messalina*, 1953.
D'après *Cinema nuovo*, 22, 1953, p. 271.

Le seul fait de traiter du règne de Néron oblige le réalisateur à introduire des scènes répétées de chant et de musique. Victimes de la légende noire de Néron¹³¹ véhiculée par Suétone et Tacite, les réalisateurs donnent à l'unisson une vision caricaturale de la passion musicale du prince campé en histrion ridicule qui chante faux ou mal¹³². Bien que parodique, c'est sans aucun doute le scénario de *Mio figlio Nerone* qui accorde la plus grande place à la musique dans la vie de Néron puisque toute l'intrigue repose sur le désir de l'empereur de chanter et de donner un concert dans sa villa. C'est pourquoi le réalisateur a multiplié autour du prince plusieurs instruments (harpe, *cornu*, *aulos* double, tambour) et bien entendu sa cithare... qu'il fait entendre à des animaux, cochon, lapin et hibou.

Le chant des chrétiens

Alors que H. Hawks s'interrogeait sur la façon dont parlaient les pharaons, M. Rozsa se demandait si les chrétiens du premier siècle chantaient¹³³. Plinie le Jeune consigne dans l'une de

131. M. Wyke insiste sur l'influence du thème de Néron anté-christ développé chez Renan dans l'écriture du roman *Quo vadis?*: Wyke 1994.

132. Sur cette vision négative de Néron dans les sources antiques: Picard 1962 p. 139 et Cizek 1982, p. 15-24. Sur l'activité musicale de Néron: Picard 1962, p. 149-151; Wille 1967, p. 338-350, Cizek 1982, p.47-48. Notons que le roman de Sienkiewicz s'en tient à la passion musicale de Néron sans brocarder sa façon de chanter.

133. Formule rapportée par Atkin 1983, p. 109.

ses lettres la pratique du chant chez les chrétiens de Bithynie¹³⁴ et Tertullien ou Eusèbe de Césarée l'évoquent lors du repas ou pendant le martyre¹³⁵. Les romans victoriens du XIX^e s. adaptés au cinéma ont accordé une telle place aux chrétiens qu'il fallait s'attendre à une scène sur le chant¹³⁶. *Les derniers jours de Pompéi* de Bullwer-Lytton en 1834, *Fabiola* du cardinal Wiseman en 1858, *Ben-Hur* de L. Wallace en 1880; *Quo vadis?* de H. Sienkiewicz en 1896¹³⁷ forment un ensemble autour du thème des premiers chrétiens et des catacombes très en vogue au XIX^e siècle¹³⁸ et à l'occasion de la sortie en Italie du film muet *Quo vadis?*, réalisé par Guazzoni en 1912, une cinquantaine de chanteurs des églises de Rome firent entendre le chant des chrétiens¹³⁹. Dans *Le signe de la croix* de C. B. DeMille (1932), les chrétiens chantent à trois reprises, lors de leur réunion clandestine dans les ruines d'un temple, lors de leur arrestation et dans l'arène, cependant la scène la plus signifiante est celle du banquet dans la *domus* de Marcus, le préfet de Rome, où la danseuse Ancaria voit son chant couvert par celui des chrétiens que l'on entend au loin. En règle générale, la scène de chant se déroule dans les catacombes – un cliché hérité des romans *Quo vadis?* ou *Fabiola* – dans les prisons (*Les derniers jours de Pompéi*, 1959) ou bien lors de leur mise à mort dans l'am-

phithéâtre, un moment privilégié où résonnent *a capella* les hymnes chrétiennes (fig. 12).

L'épisode, à Canaa, où Myriam joue de la cithare pour s'accompagner dans un chant qui loue les miracles du Christ (*The Robe*), est la seule occasion d'entendre le chant d'un chrétien accompagné d'un instrument de musique.

En dehors de ces temps forts musicaux tout à fait convenus (dans l'arène, le palais impérial, la salle à manger), la musique envahit parfois des espaces inattendus. C'est ainsi que dans le *Spartacus* de S. Kubrick la discussion entre Crassus et César se déroule dans un établissement de bain au son de la cithare, de l'*aulos* et du *cornu* – un trio étonnant – dont les interprètes déambulent à l'arrière-plan sur le pourtour du bassin¹⁴⁰. Dans *la chute de l'empire romain*, A. Mann met en scène dans les rues de Rome une sorte de carnaval avec des personnages masqués qui agitent d'énormes sistres¹⁴¹ tandis que d'autres soufflent dans des

134. Pline le Jeune, *Lettres*, X, 97, 7. Voir Ferguson 1997, p. 788-789 sur le chant des chrétiens.

135. Tertullien, *Apol.* 39, 18 et Eusèbe, *HE*, 8, 9, 5. Voir aussi St Paul, *Épître aux Éphésiens*, 5, 19 et *Épître aux Colossiens*, 3, 16.

136. Dans le corpus des films étudiés ici, *La chute de l'empire romain* est pratiquement le seul avec *Cléopâtre* où les chrétiens sont absents.

137. Il ne semble pas en revanche que les romans à l'antique de Jean Bertheroy – alias Berthe Le Barillier – souvent édités dans des versions illustrées (*La danseuse de Pompéi*, 1899 ou *Le Mime Bathylle*, 1894), aient exercé une influence sur les scénaristes alors qu'ils proposaient des sujets en rapport avec le monde de la musique et qu'ils étaient bien documentés. Ducrey 2013, p. 323, montre que *Le mime Bathylle* reprend des passages tirés d'Athénée ou du traité de Lucien *Sur la danse* (traduit depuis 1866 par E. Talbot), mais ces ouvrages furent beaucoup plus confidentiels et limités au lectorat français.

138. Cracolici 2013.

139. Cité dans Wyke 1994, p. 15. Il est vrai que dans le roman de Sienkiewicz, les chrétiens chantent dans les grottes: au chap. XLV: «les sons d'un psaume s'échappaient d'une sombre anfractuosité» et dans le cirque au chap. LVI: «des hymnes sonores et calmes»; «les voix d'hommes, de femmes et d'enfants qui chantaient l'hymne matinale»; «ce fut l'hymne entendue pour la première fois dans un cirque romain» (trad. E. Halpérine-Kaminski dans l'édition GF Flammarion, 2005).

Fig. 12 – Le chant des chrétiens dans l'arène. *Quo vadis?*, 1912.

140. Voir le cliché dans Modesti Pauer 2009, fig. 124.

141. On le voit déjà le joueur de sistre au milieu des orchestres dans *The sign of the cross* (1932) et dans *Ben Hur* (1961), mais jamais il n'est montré dans un contexte isiaque.

flûtes de Pan. Parfois, la musique résonne dans les tavernes grâce à la présence d'un petit orchestre composé uniquement de femmes, noires de préférence, qui distraient les buveurs en accompagnant une danseuse au son de la cithare et des instruments à vent (flûte traversière et *aulos*) dans *Theodora impératrice de Byzance* (R. Freda, 1952) ou avec tympanon, crotales et *aulos* dans *Barabbas* (R. Fleischer, 1962) alors que dans le film de V. Cottafavi (*Les Légions de Cléopâtre* 1960), c'est la reine en personne qui se déguise pour aller danser dans les tavernes d'Alexandrie. Les défilés avec fanfares de trompettes, les jeux publics, le banquet, Néron et sa lyre, les hymnes chrétiennes : tout est dit sur les scènes de musique dans le péplum. Reste à examiner le choix des accessoires musicaux et la manière de faire entendre la musique.

DE LA REPRÉSENTATION VISUELLE À L'ILLUSTRATION SONORE

Montrer les instruments de musique de l'Antiquité romaine

On sait à quel point les reconstitutions des décors et des costumes peuvent être parfois minutieuses et relever de l'art de la citation. Le spectateur averti aura reconnu la cuirasse de Commode/Christopher Plummer ornée des motifs pris sur la statue d'Auguste de Prima Porta (*La chute de l'Empire romain*), une mosaïque nilotique de Rome avec des pygmées copiée pour orner le péristyle de Crassus dans *Spartacus* de Kubrick¹⁴², les peintures murales de la Villa des Mystères à Pompéi montrées à plusieurs reprises et les statues des jardins pompéiens réutilisées par les décorateurs pour recréer l'ambiance des *domus* de l'aristocratie. Il est légitime de se demander ce qu'il en est avec les instruments de musique. Certains réalisateurs, par manque de moyens, renoncent à montrer les musiciens comme dans le *Spartacus* de R. Freda

(1953), sorti deux ans après *Quo vadis?*, qui n'intègre jamais leur présence à l'écran, si bien que le spectateur entend les trompes et les tambours dans la scène d'amphithéâtre ou lors de l'arrivée des soldats, il perçoit également le son de la harpe dans les scènes d'intérieur, mais à aucun moment on ne voit ne serait-ce qu'un seul musicien ou un seul instrument de musique à l'écran alors que la villa de Sabina Crassus est pourtant soigneusement reconstituée avec sculptures et fresques pompéiennes sur les murs. Il en est de même lors de l'arrivée de Caligula sur le marché aux esclaves au début du film *The Robe* lorsque le son des trompettes et des cymbales agresse nos oreilles et le procédé est repris dans *Demetrius and the gladiators* (1954) où les trompettes stridentes de l'amphithéâtre puis les harpes qui font danser un ensemble de jeunes filles restent invisibles¹⁴³. Mais ce parti pris est marginal car l'habitude, en tout cas dans les films hollywoodiens, consiste à mettre en valeur quelques-uns des musiciens considérés comme les plus représentatifs de la romanité.

La première étape vise à reconstituer les instruments de musique d'époque afin que le décorum soit crédible. Ainsi, le gong métallique qui tinte sur le marché aux esclaves dans *The Robe* est parfaitement copié sur les disques en bronze découverts à Pompéi¹⁴⁴ (fig. 13) et les trompettes courbes dans *Quo vadis* et *Ben-Hur* sont fort bien rendues avec la coexistence de deux types, la *buccina*, simple tube recourbé et le *cornu*, cette trompe de très grandes dimensions avec une barre de préhension en bois, car il était facile de disposer de modèles grâce aux photographies de la colonne trajane et aux copies des trompes pompéiennes qui existaient dans plusieurs musées depuis le XIX^e siècle, y compris au États-Unis¹⁴⁵.

142. Cliché dans Solomon 2001, fig. 28-29. Il est vrai que le chef décorateur Alexander Golitzen, «aborde l'Antiquité avec un souci peu commun de la vraisemblance historique»: cf. Berthomé 2003, p. 239. Sur cette mosaïque en noir et blanc découverte à Rome: Versluys 2002, n° 020, 100-150 ap. J.-C.: elle est lacunaire; dans *Spartacus*, la partie manquante a été restituée et, comme le note Solomon, le décorateur a éliminé les crocodiles.

143. C'est le cas également avec *L'esclave de Rome* de Sergio Grieco (1961) où jamais on ne voit les trompettes dans les légions de César (seule une corne est montrée dans la cavalerie des Romains) ou dans les armées gauloises alors que le son des trompes est obsédant dans la bande-son.

144. Melini 2008, fig. p. 51: l'un des modèles a été retrouvé dans la palestine de Pompéi et les textes littéraires parlent d'un usage du *discus* en contexte thermal. Voir aussi le modèle conservé au Museo degli strumenti musicali de Rome: Cervelli 1994, n° 992, p. 49. Le gong en bronze ou en pierre est souvent réutilisé dans la série des *Maciste* que l'on rattache au genre du péplum.

145. Ce sont les copies effectuées par le facteur belge V. Mahillon: on les trouve non seulement dans les musées des instruments de musique de Bruxelles, Paris ou Florence, mais

Fig. 13 – Gong métallique en forme de disque découvert à Pompéi. D'après DAGR, s. v. discus, fig. 2467.

Fig. 14 – Enfant faisant sonner une timbale. *Quo vadis?*, 1951. D'après *Epoca*, 11 novembre 1950.

Cependant tout n'est pas du même acabit et certaines copies souffrent d'approximations qui ne sont parfois que des détails (le nombre des cordes sur les lyres est souvent fantaisiste¹⁴⁶ mais cela est sans importance pour le spectateur) toutefois les arrangements avec la réalité historique peuvent aller jusqu'à la présence d'instruments tout à fait inadaptés. Dans le cadre d'une fiction, ce serait mauvaise méthode que de traquer de façon méticuleuse les anachronismes dont le caractère est à la fois « inéluctable et nécessaire » pour nourrir la fiction historique¹⁴⁷. Je me contenterai ici d'en relever les plus criants qui se sont imposés par

habitude sous l'effet d'une documentation erronée ou du poids de certains lieux communs malgré la présence de conseillers historiques. L'intrusion des tambours au sein de la musique militaire est à cet égard frappante car aucun réalisateur ne rechigne depuis *Quo vadis?* à affubler les soldats romains de timbales, ces demi-sphères de laiton tendues de peau, associées aux trompettes de la cavalerie depuis le XVI^e siècle et qui furent intégrées par la suite dans nos orchestres symphoniques¹⁴⁸ (fig. 14).

Les timbales, frappées par une seule baguette tenue dans la main gauche¹⁴⁹, marchent en tête des légions sur la via Appia au début de *Quo vadis?*¹⁵⁰ et c'est d'ailleurs le premier son, au rythme obsédant de la marche, que l'on entend dans l'ouverture du film. Ce thème, repris avec encore plus de visibilité pour le triomphe de Vinicius devant le palais de Néron¹⁵¹, se perpétue dans les productions à venir. Les soldats aux timbales sont à nouveau présents auprès des *cornicines* disposés sur les marches du palais de César (*Cléopâtre*), au sein du défilé organisé à la porte de

aussi au musée de l'université d'Iowa: cf. De Puma 2009, n° 123 (UI, Classics Department 1114261).

146. Elles ont souvent 12 cordes à l'écran au lieu des 7 ou 8 cordes habituelles: Solomon 1991, p. 268.

147. Amy de la Bretèque 1992, p. 114-115: certains cinéastes revendiquent une « poétique » de l'anachronisme; Amy de la Bretèque 2004, p. 48 cerne le degré mouvant de conscience de l'anachronisme chez le spectateur selon le degré de culture et selon l'état de la recherche (dans le cadre du film « médiévalisant »); p. 51 il distingue le prochronisme (des éléments de l'époque contemporaine sont introduits dans un récit situé dans l'Antiquité ou le Moyen Âge et le parachronisme qui est l'opération inverse; il parle aussi de métachronisme ou mélange d'époque (p. 71) en citant l'exemple des dromadaires introduits dans le film de Hawks, *La Terre des pharaons*. Pour le prochronisme, je pense à Vinicius et Pétrone jouant aux échecs aux portes du palais d'Antium dans *Quo vadis?* (1950) et pour le parachronisme à ces orchestres modernes qui viennent faire irruption dans la Rome antique montrée dans *OK Nerone* (1951) qui raconte le voyage dans le temps de deux marins américains plongés dans la Rome de Néron.

148. Machabey 1954, p. 24-25; Blades 2001a, p. 487-491 et fig. 9 (timbale d'artillerie, 1712).

149. La baguette n'est pas utilisée par les Anciens pour frapper les tambourins.

150. Les studios avaient reconstruit une partie de la voie Appia avec ses monuments funéraires pour la scène du défilé: Le Roy 1974, p. 179.

151. Quatre rangées de joueurs de timbales marchent en tête du cortège. Dans les deux cas, les timbales sont frappées avec une seule baguette.

Fig. 15 – Joueurs de timbales dans l’armée romaine lors de l’entrée à Jérusalem.
Ben Hur, 1960.

Fig. 16 – Figurine avec soldat romain joueur de timbale.
Plastique. H. : 8 cm, vers 1960.
Collection et cliché M. Eloy.

Jaffa (*Ben Hur*) (fig. 15) ou lors des funérailles de Marc Aurèle (*La chute de l’empire romain*)¹⁵².

À partir de 1951, le cinéma a imposé cette figure du militaire tambouriniste tant et si bien que les fabricants de figurines de soldats romains ont incorporé dans les années 60, sous l’influence de *Quo vadis?* et de *Ben-Hur*, le personnage du légionnaire aux timbales¹⁵³ (fig. 16).

152. En dehors du contexte militaire, le tambour est parfois introduit dans d’autres circonstances : dans *The Robe*, on le voit dans les mains d’un esclave assis jouant sur le marché au tout début du film puis à nouveau dans les thermes à Jérusalem pour animer les mouvements des danseuses.

153. Je remercie Michel Éloy de m’avoir signalé cette anecdote. Il s’agit de la marque Elastolin qui diffusait ces figurines dans les années 60.

Et quant ce ne sont pas les timbales, ce sont alors les tambourins, connus des Romains certes mais étrangers à la sphère militaire, qui viennent s’intercaler entre les *cornicines* et les *tubicines* dans le triomphe montré dans *Ben-Hur*. Afin de redoubler les effets sonores, on a cru bon d’y ajouter les grandes cymbales de nos orchestres symphoniques qui résonnent lors du cortège de Marcus Vinicius au cœur de Rome (*Quo vadis?*)¹⁵⁴ ; seuls deux soldats, intégrés dans les rangées des timbalistes, entrechoquent les cymbales lors du cortège alors que leur son est fort et envahissant dans la bande-son. Pourtant l’armée romaine n’a jamais fait usage de ces instruments de percussion, tambours et cymbales, à quelque époque que ce soit dans l’histoire de Rome¹⁵⁵ et c’est sans aucun doute par analogie avec les défilés militaires modernes – le spectateur en 1951 devait forcément penser aux cérémonies fascistes et nazies – qu’elles ont été ici intégrées¹⁵⁶. De même, l’auxiliaire du garde-chiourme qui rythme de façon lancinante le mouvement des rameurs sur un billot de bois sur la galère de Quintus Arrius (*Ben-Hur*)¹⁵⁷, ou sur

154. On les entend à nouveau pour annoncer avec les trompettes le début du spectacle de mise à mort des chrétiens dans l’amphithéâtre et lors de l’entrée de Galba dans Rome à la fin du film sans qu’elles soient montrées dans les deux cas.

155. Les cymbales antiques sont beaucoup plus petites, plus épaisses, plus lourdes et plus concaves et n’ont jamais été utilisées en contexte militaire mais essentiellement dans les cultes d’origine orientale : Fleischhauer 1964, fig. 45 et 53 pour des joueurs de cymbales dans l’iconographie hellénistique et romaine ; Blades 2001b, p. 799-803 (fig. 1 : cymbales modernes ; fig. 3 : cymbales grecques).

156. Voir les propos de Mussolini sur la place de la musique dans les manifestations fascistes : « Et que vient faire là-dedans la musique ? Que viennent faire les femmes, les gestes, les emblèmes ? Ce sont des éléments de fête (...). La musique et les femmes rendent la foule plus meuble et la font plus légère. Le salut à la romaine, tous les chants et toutes les formules, les dates et les fêtes commémoratives sont indispensables pour conserver l’élan à un mouvement. Il en était déjà ainsi dans la Rome antique » dans E. Ludwig, *Entretiens avec Mussolini* dans Liffra 1991, p. 141.

157. Rozsa a beau invoquer dans la notice descriptive de la pochette de disque (*Ben Hur*, Music by Miklos Rozsa, MGM Records E 103) l’existence de l’*hortator* – le chef des rameurs cité dans le roman de Wallace – qui exhorterait les marins à la manœuvre, il n’en reste pas moins qu’aucune source n’évoque ce procédé rythmique du tambour sur les bateaux. Ce cliché du garde-chiourme au tambour sur les navires romains est repris à la même époque dans la bande dessinée : voir le *Spartacus* dessiné par F. Funcken dans le journal *Tintin*, n° 367, 3 novembre 1955 et *Astérix légionnaire* en 1969 par Goscinny et Uderzo.

Fig. 17 – Tubicines sonnante l'ouverture des courses de char au cirque.

Ben-Hur, 1960. D'après Wallace 1960.

son énorme enclume (*The Robe*) est une invention reprise du roman de Wallace¹⁵⁸ déjà présente dans le film *Ben-Hur* de Fred Niblo en 1925¹⁵⁹. Cette scène transpose dans la marine antique une habitude de l'époque moderne car la condamnation des prisonniers aux galères est un procédé étranger au monde romain. Malgré son anachronisme elle a été conservée dans le film de Le Roy par fidélité au roman, mais il est vrai que pour Rozsa le thème des galériens rameurs présentait l'opportunité d'introduire une musique *accelerando* calée sur le rythme du banc de nage.

Venons-en aux instruments à vent et à quelques remarques factuelles d'abord. Les *tubicines*, ces joueurs de longue trompette droite, sont parfois montés à cheval, comme dans la *Chute de l'empire romain* de A. Mann lors de l'arrivée de Commode sur le *limes*¹⁶⁰, alors que cette pratique n'est pas attestée chez les militaires romains¹⁶¹,

158. Voir L. Wallace, *Ben-Hur*, Paris, R. Laffont, 1962, p. 106 : « À l'extrême bout de la cabine se trouvait une plate-forme à laquelle menait plusieurs marches. Le chef des rameurs y était assis; devant lui se trouvait une timbale sur laquelle il rythmait, au moyen d'un gros marteau, le travail des rameurs ».

159. Cliché de la galère dans Junkelmann 2004, fig. 12. Le motif des galères est repris également dans la version de *Fabiola* de Blasetti (1948) : cette fois-ci, un billot de bois est frappé avec un marteau.

160. Dans le *Ben-Hur* muet de Fred Niblo, les *tubicines* au cirque sont montés à cheval.

161. Baudot 1973, p. 31. On pensait qu'il en était de même pour les *cornicines* mais une stèle d'Apamée montre un *cornicen* sur son cheval avec sa trompe : Balty 1992, pl. 26 :

Fig. 18 – L'entrée des troupes de Messala dans Jérusalem avec joueurs de timbale au premier plan suivis par les joueurs de cornemuses, les tibicines, les tubicines puis cornicines.

Ben-Hur, 1960. D'après Wallace 1960.

mais c'est surtout la façon de tenir ces trompettes, qui laisse à désirer ainsi que les dimensions des tuyaux car les *tubae* reconstituées pour les besoins du tournage sont bien plus courtes qu'elles ne l'étaient dans la réalité¹⁶², sans doute pour des raisons de commodité afin d'en faciliter le manie-ment par les figurants (fig. 17).

Et que dire des cornemuses aperçues dans *Quo vadis*? pendant le défilé triomphal de Vinicius puis dans le cortège militaire de Galba aux environs de Rome à la fin du film et reprises dans *Ben-Hur* lors de l'entrée des troupes de Messala dans Jérusalem¹⁶³? (fig. 18)

Elles sont censées accréditer une vieille idée selon laquelle les militaires en faisaient usage dans l'armée romaine, un cliché hérité du XIX^e s.¹⁶⁴ et

le soldat, nommé *cornicen* dans l'inscription, tient la corne et le cheval est en mouvement.

162. On sait désormais, grâce à l'étude de la trompette gallo-romaine (*tuba*) de Neuvy-en-Sullias, qui était démontable, que la longueur totale restituée est de l'ordre de 170-190 cm et il est probable que les *tubae* des Romains avaient des dimensions à peu près équivalentes : Vendries 2007, p. 131-134.

163. M. Éloy m'a signalé ce détail sur un cliché qu'il m'a transmis. Vérification faite, cette scène a été coupée au montage et n'apparaît pas dans le film *Ben Hur* mais elle figure dans les photographies de plateau. En revanche, les cornemuses sont bien montrées dans le défilé du triomphe de Vinicius dans *Quo vadis*?

164. Cette idée a été vulgarisée à partir d'un malentendu lié à la publication, au début du XIX^e s., d'une figurine en bronze d'un joueur de cornemuse trouvée à Richborough dans le Kent et considérée à tort comme romaine (cf. *Archeologia*, 1814, p. 176-179). Depuis, cette idée a été reprise dans

Fig. 19 – Hugues Gray avec une cornemuse et Miklos Rozsa avec un cornu et une bucina lors du tournage en 1951 de *Quo vadis* ? D'après Rozsa 1982a, p. 146.

que Rozsa colporte en personne¹⁶⁵. S'agit-il d'une idée de H. Gray, que l'on voit sur une photographie avec une cornemuse en main auprès de M. Rosza dans les studios de Cinecittà (fig. 19) ?

C'est en tout cas l'influence de la lecture de Suétone qui nous apprend que Néron aurait joué

les ouvrages modernes: cf. Maillard 1976, p. 262: « l'instrument se répandit autour du bassin méditerranéen. Il fut colporté par les légions romaines aux quatre coins de l'empire »; Collinson 1975, p. 53, avance que la cornemuse n'aurait été utilisée par les soldats romains que pendant leurs heures de loisir comme un moyen de détente. Si la cornemuse a bien existé dans le monde romain (des textes se réfèrent au joueur de cornemuse, *askaules* ou *utricularius*: cf. Bélis 1988, p. 235-237), à ce jour aucun document figuré ne montre cet instrument à vent et aucun document ne l'atteste en contexte militaire. Une autre source de confusion est liée à la prétendue découverte d'une « cornemuse » à Pompéi, information relayée dans tous les guides de Pompéi et pourtant inexacte et par la présence de dessins de cornemuse dans les planches de Montfaucon réutilisées par Racinet.

165. Les notes de la pochette de disque (*Quo vadis?*) y font référence dans le commentaire du morceau *Siciliana antiqua*.

Fig. 20 – Les *tibiae* dans le cortège triomphal. *Quo vadis?*, 1951. Collection M. Eloy.

de la cornemuse¹⁶⁶. Bien que les cornemuses soient intercalées dans les rangs des soldats¹⁶⁷, le son n'est pas restitué puisque les militaires se contentent de porter l'instrument ou font semblant de mettre le chalumeau en bouche et, à l'inverse, Rozsa réussit à faire entendre la sonorité de la cornemuse durant le banquet de Néron sans montrer l'instrument. Cette insertion de la cornemuse a l'avantage de coller avec les textes antiques mais il n'est pas certain, comme on a voulu le dire, que Rozsa ait souhaité marquer par ce choix son goût pour la musique folklorique hongroise et renouer avec ses origines¹⁶⁸.

Bien entendu, les instruments les plus montrés, en dehors des trompettes, sont les *auloi* et les lyres qui constituent le socle de la pratique instrumentale

166. Suétone, *Néron*, 54, 1: « vers la fin de sa vie, il avait publiquement fait vœu, si rien n'était changé dans sa fortune, de prendre part aux jeux (*ludi*) qui seraient célébrés en l'honneur de sa victoire, même comme joueur d'orgue hydraulique, comme choraule, comme joueur de cornemuse (*utricularius*) »; voir aussi Dion Chrysostome, *Or.*, 71, 9.

167. Il n'est pas sûr que le spectateur les remarque car il n'y a qu'une rangée de joueurs de cornemuse beaucoup moins visible que les sonneurs de trompes qui occupent plusieurs rangs.

168. Les cornemuses sont très présentes dans la musique folklorique des Balkans et certains ont beaucoup insisté sur les influences du folklore magyar dans sa culture musicale: Palmer 1990, p. 214, retient l'échelle pentatonique et les intervalles de quarte et de quinte mais Prendegast 1992, p. 129, nuance à juste titre cette influence.

Fig. 21 – Les *tibicines* marchent devant les cornicines lors du défilé. *Ben Hur*, 1960.

Fig. 22 – Détail de la lyre de Néron dans la scène de l'incendie de Rome. *Quo vadis?*, 1951.

dans le monde gréco-romain. Les *tibiae*, ces longs hautbois joués par paire typiques de la musique des Grecs et des Romains, sont restitués dans les péplums hollywoodiens sous la forme de tuyaux énormes sans anches doubles et sans mécanismes. Pour des raisons visuelles, ces instruments à vent sont surdimensionnés lorsqu'ils sont montrés au milieu du cortège auprès des trompettes dans les scènes de triomphe (*Quo vadis?* et *Ben-Hur*) et leur diamètre est sans commune mesure avec les véritables *tibiae*, au point qu'on les confond presque avec les longues trompettes droites (fig. 20-21).

La lyre de Néron/Ustinov dans *Quo vadis?* est un compromis inventé probablement à partir de plusieurs reliefs antiques avec une silhouette très allongée, assez proche de celle de l'Apollon de la collection Ludovisi¹⁶⁹, avec une caisse curieuse-

ment échancrée sur l'avant, des bras sculptés et l'extrémité du joug orné (fig. 22).

Les harpes trigones que l'on voit fort bien dans les ensembles qui se produisent dans le palais de Néron (*Quo vadis?*) ou les maisons de la noblesse (*Ben-Hur*) ont une curieuse forme et ne possèdent même pas de caisse de résonance¹⁷⁰ (fig. 23), sans doute ont-elles été copiées sur les dessins fantaisistes ou approximatifs des recueils d'antiquaires des XVII^e-XVIII^e siècles réutilisés pour les planches de l'histoire du costume de Racinet¹⁷¹ (fig. 24); en

169. Candilio 2011, p. 116: la lyre est une restauration de I. Buzio.

170. Certes, certains documents figurés ne montrent pas toujours le résonateur.

171. Voir la gravure dans Montfaucon 1724, pl. 76, n° 7 reprise dans Racinet 1876 dans la planche sur les instruments de musique de l'Antiquité: la harpe n° 36 est bien la même que celle qui est montrée dans la scène de concert dans *Ben Hur* pour l'un des harpistes. On retrouve aussi chez Racinet la cornemuse (n° 19) et la timbale (n° 34) qui ont également du servir de source d'inspiration. Sur l'influence du livre de Racinet chez les réalisateurs de péplum: Adam 2004.

Fig. 23 – Scène de concert dans un jardin d'une *domus*. Deux harpistes à gauche, un autre à droite aux deux extrémités au milieu d'un ensemble avec sistre, tambourin et *tibiae*. *Ben Hur*, 1960.

Fig. 24 – Dessin de harpe.
Un modèle probable pour une harpe montrée dans la scène de concert de *Ben Hur* (1960).
Racinet, II, 1876, pl. « Instruments de musique. Romains », 36.

outre, elles sont montrées avec une colonne en façade, comme nos harpes classiques¹⁷², alors que les harpes antiques sont presque toutes, sauf exceptions, des harpes dites « ouvertes »¹⁷³ (fig. 25).

172. Le cas extrême se trouve illustré dans *The Private Life of Helen of Troy*, A. Korda, 1927 avec des harpes qui ne sont que des modèles réduits de harpes modernes: cliché dans Lochman – Späth – Stähli 2008, fig. 12.

173. Sur les harpes dans l'empire romain: Vendries 1999, p. 101-117. Pour l'iconographie des harpes sur les vases grecs: Herbig 1929, fig. 3, 5, 8 et 10: certaines possèdent une fine colonne en forme de héron ou de grue; Maas et

Dans *Mio figlio Nerone*, la grande harpe installée dans la rotonde de Néron a une forme dite cintrée ou arquée – un modèle égyptien obsolète à l'époque romaine¹⁷⁴ – et non pas trigone; c'est un type de harpe hérité de la peinture orientalisante du XIX^e s.¹⁷⁵ qui devient volontiers un marqueur de la culture orientale dans les films sur Carthage ou l'Orient¹⁷⁶. En revanche, il est étonnant de ne jamais rencontrer les crotales à disques parmi les instruments de percussion dans les scènes de banquet¹⁷⁷, pas plus qu'on ne voit le luth (*pandura*) dans les mains des femmes dans les scènes d'intérieur, un instrument à cordes pourtant largement figuré dans l'iconographie des sarcophages romains au point d'apparaître, à la suite de la lyre ou la cithare, comme un symbole de la culture féminine dans l'art funéraire¹⁷⁸. C'est à peine si l'on aperçoit

McIntosh Snyder 1989, fig. 15 et 17.

174. Ce type de harpe n'existe plus que sur les reliefs des temples ptolémaïques et romains en Égypte, et son image n'est conservée que par tradition.

175. Les tableaux sur l'Orient, sur Carthage ou sur Cléopâtre se plaisent à intégrer ce type de harpe. Voir par exemple *la Galère de Cléopâtre*, gravure de L. A. Gautier, 1875 (dans Lafont-Couturier 2012, fig. 7) ou la peinture de G. Rochegrosse, *Salomé dansant devant le roi Hérode*, 1887.

176. Cliché dans Lochman – Späth – Stähli 2008, p. 56, fig. 69: danse orientale au son de la harpe cintrée dans *Ercole sfida Sansone* de P. Francisci, 1963.

177. Ce sont des cymbalettes montées sur un double manche articulé. Voir la scène de banquet avec des crotalistes sur une mosaïque de Carthage (IV^e s.): Dunbabin 2003, fig. 46-47.

178. Sur le luth comme instrument féminin chez les matrones romaines: Marrou 1938, p. 195 et pl. V; Vendries 1999 p. 353-354; pour le répertoire des sarcophages de Rome

un petit luth tenu par une esclave sur le marché de Rome dans *The Robe* (1953). On est encore plus désappointé de constater qu'aucun orgue hydraulique n'a été reconstitué, pas même dans *Agora* (2010) dont l'action se déroule à Alexandrie, berceau de l'*hydraulis*¹⁷⁹. C'est pourtant un instrument spectaculaire utilisé à maintes reprises par les Romains dans l'arène lors de la gladiature et qui est très bien documenté dans l'iconographie¹⁸⁰; en outre, d'après Suétone, Néron en fit venir plusieurs modèles au palais impérial afin de les examiner¹⁸¹, ce qui aurait été un argument supplémentaire pour intégrer l'hydraule dans *Quo vadis?* Malgré cela, l'orgue brille par son absence à l'écran alors que ses qualités sonores et visuelles (un organiste et deux auxiliaires pour actionner les pompes¹⁸²) auraient du retenir l'attention des scénaristes. Le son des orgues, modernes comme il se doit, résonne uniquement dans certaines scènes où apparaît le Christ (*Quo vadis?* et *Ben-Hur*) ou lors de l'ouverture de *La chute de l'empire romain*. De même, la scène traditionnelle de sacrifice avec le joueur de *tibiae* debout près de l'autel est totalement évacuée alors que c'est un motif très répandu dans l'art romain¹⁸³ et un préambule à toute forme de réunion à Rome. L'image de la musique dans le péplum se réduit aux trompettes, aux lyres et cithares, à la harpe et à l'*aulos* qui permettent de retenir l'essentiel mais qui constituent un choix forcément réducteur de l'*instrumentarium* gréco-romain¹⁸⁴ et les scènes sont si codées qu'il ne reste que fort peu d'espace pour introduire d'autres instruments dans des contextes différents. Malgré le conservatisme inhérent à ce genre de film, il y a parfois des inventions intéressantes mais en nombre limité. Je retiendrai celles introduites dans *Cleopatra*, peut-être sous l'influence d'Alex North, comme ce gong énorme en forme de scarabée disposé à l'entrée du palais de Cléopâtre à Alexandrie ou ces trompettes

Fig. 25 – Dessin tiré d'un vase grec avec une harpiste. D'après Herbig, 1929.

droites de l'armée égyptienne qui accompagnent la reine lors de son entrée dans Rome et qui sont curieusement coiffées d'un pavillon spectaculaire en forme de bouche béante (fig. 26).

Que les instruments de musique paraissent authentiques ou aient un caractère approximatif, cela importe finalement assez peu dans le cinéma, car ce qui compte, c'est leur connotation: «que l'accordéon soit vrai ou faux dans un film améri-

Fig. 26 – Trompettes des cavaliers de Cléopâtre. *Cléopâtre*, 1963.

avec femme au luth : Amedick 1991, n° 14, 16, 26, 62, 113; 137, 138, 201, 208, 230, 286, 308.

179. Je ne connais que l'image d'une organiste vue de dos, dans un lupanar filmé par Fellini dans le *Satyricon*.

180. Sur l'iconographie de l'orgue : Perrot 1965.

181. Suétone, *Néron*, 41.

182. Voir les planches VI, VIII, 4 et IX, 3 dans Perrot 1965, pour des orgues actionnés par des souffleurs.

183. Reliefs avec scènes de sacrifice avec *tibicen*: Fleischhauer 1964, fig. 26-29; Baudot 1973, fig. 2.

184. Pour un aperçu de la variété des instruments de musique de l'Antiquité classique : Bélis 1989.

cain grand public, il connote toujours la France »¹⁸⁵. Il en est de même de la longue trompette droite ou de la lyre qui suffisent à dire l'Antiquité.

« Une très improbable musique antique »

J'en viens à la musique proprement dite. L'importance et les limites de la musique de film ont été bien cernées car on se plaît à dire que, depuis le parlant, le musicien de film est « un personnage considérable » et que la musique de film aspire à être reconnue comme un genre autonome sur le plan artistique¹⁸⁶. Le compositeur de musique de films, quel qu'il soit, doit se plier aux exigences intrinsèques du genre qui veut que la technique musicale soit subordonnée à l'art du cinéma et non l'inverse – et cette musique doit remplir les fonctions que lui assigne le film en ajoutant quelque chose à l'image sans être juste décorative¹⁸⁷. Les contraintes des compositeurs qui travaillent sur les films historiques sont encore plus grandes lorsqu'il s'agit de produire une bande-musicale qui puisse donner une image satisfaisante de la musique de l'époque représentée tout en faisant des concessions au goût du public afin de ne pas heurter les oreilles des spectateurs habitués à une musique tonale, polyphonique et symphonique.

Le film historique est un cas de figure particulier dans la musique de cinéma parce qu'il arrive que des réalisateurs cherchent à retrouver l'ambiance musicale d'une époque bien particulière. Alain Poirier explique que la musique, par son style, peut contribuer à installer les « conditions d'une époque ou d'un lieu » en puisant dans un répertoire connu, comme le fait Kubrick pour *Barry Lindon* avec la musique du XVIII^e siècle afin de poser le contexte historique de l'épisode raconté¹⁸⁸, ou en réinventant « à partir de carac-

téristiques fortes » ; il reconnaît cependant que la reconstitution d'une musique qui se veut égyptienne ou romaine pour des films historiques relève généralement de la « caricature »¹⁸⁹. C'est un tel défi que doivent relever les compositeurs lorsqu'il s'agit de renouer avec l'esprit de la musique gréco-romaine et de « faire preuve de beaucoup d'imagination afin d'inventer une très improbable musique antique »¹⁹⁰. Il convient de prendre en considération à la fois la conception que l'on se fait de la musique de film et le style induit par le genre du péplum. Pour comprendre le caractère original de l'entreprise, il faut savoir qu'il n'existe pas d'enregistrement de musique antique diffusé avant la tentative de Gregorio Paniagua en 1978 sur la musique grecque¹⁹¹. Dans les années 50, seules quelques partitions transcrites sont disponibles et en particulier celles des hymnes de Delphes (II^e s. av. J.-C.), dont le premier fut harmonisé par G. Fauré dès la fin du XIX^e s., et les mélodies composées par Mésomède datées de l'époque des Antonins¹⁹². Les témoignages sur la musique écrite sont réduits et il faut tenir compte aussi du poids des stéréotypes musicaux sur l'Antiquité légués par le XIX^e siècle et le début du XX^e siècle. Certes, la musique de nombre de péplums réalisés à peu de frais laisse grandement à désirer car on se contentait de plaquer sur les films historiques les airs que les gens voulaient entendre¹⁹³. Pour les films américains, la donne est différente ; même si la musique est regardée par C. B. DeMille au même titre que les costumes et les effets spéciaux comme un simple « ornement »¹⁹⁴, les studios ont porté une attention soutenue à la bande-son à partir des années 50 en confiant la direction musicale à des grands compositeurs. On trouve ainsi Miklos Rozsa pour *Quo vadis*, 1951 et *Ben-Hur*, 1959 ; Alex North pour *Spartacus*, 1960 et *Cléopâtre*, 1964 ; Bernard

185. Jullier 2006, p. 47.

186. Martin 1992, p. 138. Sur les fonctions de la musique de film : une très bonne mise au point dans Cano – Cremonini 1995.

187. Levy 2008, p. 12-14 sur le sens et les fonctions de la musique de film.

188. Stanley Kubrick avait écouté pour *Barry Lindon* toute la musique du XVIII^e siècle contemporaine des événements qu'il met en scène (Vivaldi, Mozart, Haendel) afin de sélectionner les airs et il ne fait une entorse à cette règle que pour faire entendre deux œuvres de Schubert mieux adaptées à l'ambiance recherchée : cf. Ciment 1980, p. 172 ; Cano – Cremonini 1995, p. 165-166 : « essi contribuiscono a fare della musica un vero proprio elemento strutturale » ;

il introduit aussi plusieurs airs de musique traditionnelle irlandaise puisqu'une partie de l'histoire se déroule en Irlande : tous les séquences musicales sont analysées dans Cano – Cremonini 1995, p. 169-187 et Sanvoisin 2014, p. 71-79.

189. Poirier 2003, p. 755.

190. Mouëllic 2003, p. 45.

191. *Musique de la Grèce antique, Atrium musicae de Madrid*, Harmonia mundi, 1015, 1978. Voir le CR de Solomon 1981 et Duysinx 1982.

192. Solomon 2008, p. 165-166.

193. Interview de Rozsa dans *Cinéma*, 1980, p. 60.

194. Cité dans Mourlet 1997, p. 81.

Hermann – le compositeur attitré des musiques de A. Hitchcock – pour *Jason et les Argonautes* en 1963; Dimitri Tiomkin pour *La chute de l'empire romain* en 1964 qui signe d'abord la musique pour *Land of the Pharaohs* (H. Hawks, 1955). Leur style musical fidèle à la tradition du symphonisme, du «romantic mood» avec l'insertion des codes de la musique épique donne l'impression au premier abord d'une certaine homogénéité dans un cadre esthétique où s'exerce les relents du romantisme, du postromantisme et les influences wagnériennes ou post-wagnériennes¹⁹⁵. Ces grands compositeurs hollywoodiens sont classés pour la plupart parmi les tenants de la «musique paraphrase», cette musique lyrique, subordonnée à l'image qui doit traduire les émotions et se contenter de répéter sur le plan sonore la ligne dramatique visuelle. Certains spécialistes de la musique de film considèrent que cette forme d'accompagnement manifeste parfois «une telle servilité qu'on pourrait presque suivre le film les yeux fermés» et de ranger dans cette catégorie Richard Hageman, Max Steiner, Dimitri Tiomkin et Miklos Rozsa¹⁹⁶. Il faut dépasser ces critiques car, trop souvent, la musique de péplum a mauvaise presse¹⁹⁷ et voir de quelle façon elle participe au processus de réécriture de l'Antiquité romaine dans le contexte musical des années 50-60. Il importe de recentrer le débat sur les sources d'inspiration des compositeurs et cerner les mobiles qui les animent dans cette recherche d'une musique capable d'épouser le style historique et narratif du péplum.

MIKLOS ROZSA ET LA MUSIQUE DE *QUO VADIS?* (1951): À LA RECHERCHE DES SONS DE LA ROME ANTIQUE

S'il est un compositeur confronté à la restitution des ambiances sonores du passé, c'est bien Miklos Rozsa (1907-1995: fig. 27) qui dut répondre au défi de faire renaître la musique de l'Antiquité romaine dans *Quo vadis?*, puis celle de la

Fig. 27 – Portrait de Miklos Rozsa lors du tournage en 1951 de *Quo vadis?*

Cliché Association Miklos Rozsa, Saint-Cloud.

Bible (*Ben-Hur* 1959 et *Le roi des rois*, N. Ray, 1961), du Moyen Âge (*Ivanhoé*, 1952 et *Les chevaliers de la table ronde*, R. Thorpe, 1953; *Le Cid*, A. Mann, 1961) ou du XVII^e siècle dans *Plymouth Adventure* (Cl. Brown, 1952) au point de devenir «le spécialiste des films en costumes»¹⁹⁸.

Rozsa passe pour être l'un des plus illustres représentants de la «Realistic music», c'est-à-dire une musique composée ou arrangée à partir de matériel existant et qui suppose une recherche préliminaire¹⁹⁹. Si Rozsa reconnaît que tout musicien de cinéma est forcément un pasticheur, il récuse l'idée d'une musique de cinéma qui ne serait qu'une musique de genre et ambitionne de «réussir à s'exprimer», avec sa propre musique²⁰⁰. Il a une idée précise de ce que peut faire un compo-

195. Bourget 2002, p. 197-199.

196. Martin 1992, p. 144.

197. Pour *Samson et Dalila* (C. B. De Mille, 1949), la musique de Victor Young a été qualifiée de «grotesque pâtisserie musicale»: cité dans *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, VI, Turin, 1997, p. 309.

198. Saada 1995, p. 10.

199. Palmer 1980, s. v. Film music, p. 553, cite deux exemples de ce courant: Bronislaw Kaper, qui utilise des musiciens et danseurs tahitiens pour *Les mutins du Bounty* (1962) et consulte Mantle Hood, un ethnomusicologue, pour la musique de *Lord Jim* (1962) et M. Rozsa pour *Quo vadis?* et ses recherches sur la musique antique.

200. Interview dans *Cinéma*, 1980, p. 63.

siteur dans un film en costumes et affirme que la musique doit traduire le style de la période montrée à l'écran sans détruire l'unité historique par l'ajout d'éléments étrangers à la période²⁰¹. La musique du film *Quo vadis?* illustre à elle seule les atermoiements d'un compositeur confronté aux exigences de la reconstitution et résume parfaitement les solutions proposées par Rozsa pour pallier les carences de la documentation et exploiter, autant que faire se peut, les rares vestiges de musique antique. Sa démarche est novatrice à une époque où l'archéologie musicale n'a pas d'existence²⁰², où les travaux sur la musique antique sont rares et ceux sur la musique romaine encore balbutiants et confidentiels²⁰³. C'est le seul péplum pour lequel les recherches sur la reconstitution musicale ont été aussi poussées et à ce titre, il montre, en l'état de la documentation à cette date, ce qu'il était possible de faire et d'expérimenter. Pour comprendre ses choix, nous avons la chance de disposer non seulement des mémoires du compositeur (*Double Life*), mais aussi d'un article essentiel qu'il a publié en 1951 à propos de la musique de *Quo vadis?* ainsi

que plusieurs interviews²⁰⁴ et des notices explicatives qui accompagnent les pochettes de disque.

« When *Quo vadis* was assigned to me, I decided to be stylistically absolutely correct »²⁰⁵. C'est en ces termes que Rozsa affiche sa détermination à renouer avec les musiques du passé et rompre avec la légèreté des ces prédécesseurs en matière de documentation. Pour répondre à cet objectif, il lance des recherches dans deux directions, le répertoire gréco-romain et la lutherie antique, aidé en cela par l'historien Hugh Gray qui joue le rôle de conseiller historique. C'est ce dernier qui relit les textes classiques²⁰⁶, traque les anachronismes et écrit les paroles du chant de Néron et celles des hymnes chrétiennes. Leur collaboration témoigne de cette volonté d'approcher au plus près la réalité du monde romain même si Gray n'était pas spécialiste d'histoire romaine. En 1950, lors de la préparation du tournage, *La Rivista del cinematografo* se fait l'écho de cette volonté de documentation dans tous les domaines, y compris pour la musique : « Si pensi che per le numerose scene in cui figureranno ambienti musicali, si sono ricostruiti gli stessi strumenti dell'epoca quali le buccine, i liuti, i cembali, le sistre [les trompettes, les luths, les cymbales, les sistres] necessarie anche alla esecuzione del commento musicale ricavato per il ritmo dalla poesia greca o dalla musica ebraica. Tutto ciò perchè anche nel settore musicale si potesse ottenere la massima possibile aderenza alla realtà storica »²⁰⁷. Même si tous les instruments annoncés

201. « I think that the musical score should fit the style created by the period of the picture (...). I think that the musical score should not destroy the unity by introducing stylistically a completely foreign element » (...) with the melodic, rhythmic and harmonic elements of the past, the modern composer can create a dramatic language of his own, which fits the style of the screen-drama » : cité dans Manvell – Huntley 1975 p. 113.

202. Le mot est inventé par le musicologue Ch. E. Ruelle au XIX^e s. mais la discipline n'émerge qu'avec la *New Archaeology* dans les années 60-70.

203. En 1950, au moment de débiter le tournage de *Quo vadis?* Rozsa ne dispose que d'une documentation limitée avec peu de titres en langue anglaise et très peu d'ouvrages de synthèse. On peut supposer qu'il connaissait F. Fétis et sa vieille *Histoire générale de la musique* (avec un volume sur l'Antiquité en 1872 qui comporte des illustrations); F. A. Gevaert et son livre de référence sur *Histoire et théorie de la musique dans l'Antiquité* paru en 1876, celui de Reinach en 1926 sur la musique grecque pour les partitions et la théorie; la monographie de K. Schlesinger, *The Greek aulos* en 1939; les travaux de C. Sachs en 1940 et 1943 pour l'organologie et la musique antique; l'album de G. Kinsky en 1930 pour l'iconographie musicale et les articles consacrés aux instruments de musique dans le *Dictionnaire des Antiquités* de Daremberg et Saglio. Il n'y a presque rien à cette date sur la musique romaine à proprement parler si ce n'est quelques rares travaux en langue italienne. J'ignore quels sont les livres qui ont été effectivement consultés par Rozsa et Gray. On consultera la bibliographie sur la musique romaine, avec classement chronologique et thématique, dans Wille 1977, chap. I (p. 1-47) qui donne une idée précise de l'état de la recherche jusqu'en 1950.

204. On lira avec profit les notes de la pochette du disque vinyl sorti en 1951 ainsi que l'article de Rozsa, « The music of *Quo vadis?*, *Film Music Notes*, 11/2, novembre-décembre 1951 (repris sur le site *FilmScoreMonthly*) = Rozsa 1951. On ajoutera M. Rosza, « Music for Historical Films », 1974; « Una ouverture per Giulio Cesare » dans *Films and Filming*, mai-juin 1977 repris dans Rozsa, 1982b; « Entretiens avec Miklos Rozsa par Dominique Rabourdin », *Cinéma*, 258, juin 1980, p. 55-65 et en particulier p. 58, sur *Ben Hur* et *Quo vadis* et p. 64 sur la reconstitution de la musique romaine.

205. Rozsa 1951.

206. Sur le rôle de Gray dans *Quo vadis?*: Rozsa 1982a, p. 145-146; Solomon 2001, p. 217-218 et 220; Wyke 1997, p. 139: M. Wyke précise que les quatre volumes écrits par Gray pour le scénario du film, dans sa première version, ont été déposés à l'université de Rome et alternativement à l'UCLA, mais je n'ai pas réussi à localiser ce document à Rome. L'information est reprise dans Winkler 2007, p. 206 et dans Blanshard – Shahabudin 2011, p. 45. Il écrivit par la suite le scénario d'*Ulysse*, 1955 et *Hélène de Troie*, 1955.

207. « Il *Quo vadis?* Sta per terminare », *Rivista del cinematografo*, 10, XXIII, octobre 1950, p. 6. Contrairement à ce qui est annoncé, on ne voit aucun luth dans le film.

ne seront pas montrés – les scènes avec le luth et les sistres ont-elles été coupées au montage ? – il n'en reste pas moins que *Quo vadis?* représente un tournant dans la façon d'envisager le rapport entre le film d'histoire et la musique d'époque.

Des copies d'instruments romains

Le goût de Rozsa pour les instruments insolites et les sonorités atypiques avait déjà été noté lorsqu'il fit usage de la Thérémin (l'un des plus anciens instruments de musique électronique) ou des ondes Martenot qui illustrent le volet expérimental de son œuvre²⁰⁸. Sa curiosité pour les instruments de musique antiques participe du même esprit et cela d'autant plus que Rozsa fit ses études de musicologie à Leipzig, célèbre pour son musée instrumental. En amont, les instruments de musique de la Rome antique auraient été étudiés et dessinés à partir de vases grecs, de bas-reliefs et de statues conservées aux musées du Vatican et au musée de Naples²⁰⁹, et dans un second temps, il fit exécuter des reconstitutions par des luthiers italiens. Ce sont ces répliques que l'on voit dans le film ; elles ont fière allure et permettent d'asseoir une certaine vraisemblance mais elles ne sont pas pour autant exemptes de défauts malgré le recours à la documentation archéologique. Certains de ces instruments de musique ont été vendus à la vente aux enchères de la Metro-Goldwyn-Mayer à la fin des années 70 et Rozsa lui-même aurait souhaité faire l'acquisition d'une cornemuse ou d'autres copies d'instruments mais il ne put réaliser ce désir²¹⁰. Il est étonnant que les copies d'instruments de musique romains réalisées pour la *Mostra della romanità* à Rome en 1938 (une lyre, une cithare et un orgue notamment) n'aient pas été mises à

contribution²¹¹ alors que la maquette de Rome fabriquée par I. Gismondi fut intégrée dans le décor d'une scène fameuse de *Quo vadis?* avec Néron²¹². J'ai le sentiment que les efforts déployés n'ont pas tous été couronnés de succès et, par rapport aux péplums tournés auparavant ou à la même époque, il n'y a guère de progrès dans l'exactitude organologique. La lyre de Néron par exemple est empreinte d'une part de fantaisie (fig. 22) mais possède il est vrai de belles qualités esthétiques²¹³ : sa silhouette est assez crédible pour évoquer la lyre et son décor suffisamment riche (placage, incrustations) pour en faire l'instrument d'un empereur²¹⁴ ; quant aux harpes et aux cymbales, comme on l'a vu, elles ne respectent pas les réalités de l'organologie antique. D'autres détails incohérents pourraient être relevés, sur les tuyaux double des *auloi* par exemple attachés par paire et reliés par une tige comme on peut le voir sur les dessins fantaisistes des recueils du XVIII^e siècle²¹⁵, à moins que cet artifice ne soit rendu nécessaire pour solidifier l'accessoire et le rendre plus maniable. Certes les instruments reconstitués ne présentent un intérêt que sur le plan visuel et leur silhouette assez bien rendue suffit au spectateur pour les identifier. Il est vrai que l'on ne les entend jamais sonner car ils n'étaient pas destinés à être musicalement utili-

208. Saada 1995, p. 10.

209. Rozsa 1951 repris dans Evans 1979, p. 131. J'ignore dans quelle mesure les statues ou reliefs de ces musées ont été recopiés et lesquels ont été choisis comme modèles. Rozsa 1982b, p. 6 précise juste dans son interview que les copies auraient été exécutées « d'après des pierres tombales, des sculptures et des descriptions ».

210. Voir l'interview du compositeur dans *Miklos Rozsa*, Venise, 1982 (livret-catalogue), p. 6 : à cette époque, ses rapports avec la MGM l'ont empêché de se présenter à cette vente afin d'y faire l'acquisition de quelques copies d'instruments. J'ignore ce que sont devenus les autres accessoires musicaux : renseignement pris auprès des studios de Cinecittà, aucun instrument de musique n'aurait été conservé.

211. Sur ces copies aujourd'hui conservées au *Museo della Civiltà Romana* : une cithare d'après une fresque de Boscoreale, une lyre d'après des vestiges archéologiques découverts à Panticapée et une copie du petit orgue d'*Aquincum* : cf. Guidobaldi 1992, fig. 21 (cornu), 42 (orgue), 45 (lyre) et 47 (cithare).

212. Cliché dans Thomas 1971, p. 78 et Junkelmann 2004, fig. 157 : c'est la maquette de Rome d'I. Gismondi. En 1950, au moment du tournage de *Quo vadis?*, elle se trouvait dans l'église Sainte Rita, près du théâtre de Marcellus, et ce n'est qu'en 1952 qu'elle fut transférée au *Museo della Civiltà Romana* à l'EUR : cf. Liberati 2003, p. 245-246.

213. À y regarder de plus près, il y a en fait deux lyres dans *Quo vadis?* : la principale est celle de Néron que l'on voit dans le solo au palais lors du banquet et dans la scène de l'incendie sur la terrasse (cliché dans Lochman – Späth – Stähli 2008, p. 39 et dans *Antike Welt*, 6, 1997 fig. p. 539) et une autre – également très décorée avec l'extrémité des bras est en forme de volutes – que l'on aperçoit dans le palais de Néron aux mains d'un musicien (son maître de musique Terpnos?) qui accompagne le chant de Néron au début du film (cliché dans Thomas 1971, p. 75).

214. Sur les techniques de décoration des instruments à cordes dans la Rome impériale : Vendries 1999, p. 88-95.

215. Les planches de Montfaucon et celles de l'*Encyclopédie* de Diderot en donnent une illustration. Dans *The sign of the cross* (1932), les tuyaux de l'*aulos* phrygien d'un mendiant dans la rue sont attachés de la même façon.

sables. Tous sont réduits au rang d'accessoires car le choix de Rozsa consiste à les doubler avec des instruments modernes dont la sonorité est censée s'approcher au plus près des timbres antiques. C'est le procédé des équivalences sonores qui offre, à ses yeux, un compromis acceptable mais néanmoins assez peu satisfaisant sur le plan de l'authenticité. C'est ainsi qu'il fait sonner une petite harpécosaise (la *clairschach*) pour faire entendre la lyre de Néron ou celle d'Eunice, l'esclave de Pétrone, afin d'obtenir une sonorité jugée plus proche de celle de la lyre qu'avec une harpe classique²¹⁶ comme on le faisait autrefois pour rendre, de façon peu heureuse, les sons de la cithare de Néron dans *The sign of the cross* en 1932. Peter Ustinov raconte dans ses mémoires qu'il prit seulement trois cours de chant avec un professeur de l'Opéra de Rome et qu'une harpiste de l'American Academy se tenait près de lui sur une estrade lors de la scène de l'incendie de Rome afin de guetter les mouvements de ses doigts sur la lyre de façon à calquer son jeu sur la harpe²¹⁷. Cette séquence fait la preuve qu'aucune recherche n'a été menée sur la gestuelle des musiciens de l'Antiquité et il faut bien admettre que les gestes et postures des acteurs et figurants qui tiennent le rôle de musiciens dans les péplums sont souvent au mieux très approximatifs et au pire caricaturaux. Afin de dupliquer les sons de l'*aulos*, Rozsa choisit le cor anglais²¹⁸ et fait entendre les cornets, trompettes et trombones en lieu et place des *tubae* et *cornua* des soldats romains. À cette époque, la musique baroque n'était pas encore en vogue et il n'était pas question de prendre des trompettes sans pistons capables de produire des harmoniques naturelles afin de se rapprocher de la sonorité des trompes d'époque romaine qui étaient toutes des trompes naturelles²¹⁹. Rozsa n'a pas non plus cherché à moderniser certains instruments antiques afin de les adapter aux exigences de l'or-

chestre symphonique dans une démarche comparable à celle d'Arrigho Boito qui, pour préparer son opéra *Nerone* en 1912, envisageait de demander au facteur belge Victor Mahillon la construction d'une *buccina* romaine (= un *cornu*) d'après les modèles de trompes courbes découverts à Pompéi mais avec l'ajout de pistons afin de la rendre chromatique²²⁰. Rozsa écarte les instruments à archet qui n'existaient pas dans l'Antiquité²²¹ et ne fait entendre les cordes par endroits qu'avec la technique du *pizzicato*.

L'intégration de quelques mélodies antiques : de la chanson de Seikilos aux hymnes de Mésomède

Ses recherches autour des vestiges de partitions antiques tournent court et Rozsa est placé devant une évidence : il ne reste plus rien du répertoire de la musique romaine²²². Qu'à cela ne tienne, dans la mesure où les Romains avaient emprunté aux Grecs leur art et leur théorie musicale, il trouve légitime de prendre les partitions de musique grecque²²³ d'autant plus que la plupart de ces documents musicaux datent de l'époque impériale²²⁴. Lors de la prestation vocale de Néron dans son palais, il intègre la mélodie de la *chanson de Seikilos*, un air recueilli sur l'inscription d'une

216. Prendergast 1992, p. 128; Palmer 1990, p. 215.

217. Ustinov 1977, p. 228.

218. L'idée selon laquelle la clarinette est la mieux adaptée pour rendre le timbre de l'*aulos* est parfois admise. Cf. Sève 2003, p. 72 : « le grand solo de clarinette du *Quatuor pour la fin du temps* de Messiaen (...) peut nous donner une idée au moins analogique de l'emprise opérée par l'*aulos* antique ». En réalité le son de l'*aulos*, à cause des anches double, devait être beaucoup moins fluide et plus agressif.

219. Krier 2003, p. 89 : « l'exploitation des instruments se fait de manière résolument actuelle ». Vendries 2007 sur les trompettes naturelles chez les Romains.

220. Melini 2010, p. 125 cite la lettre de Boito à Giulio Ricordi en février 1912. Je me demande si la « *tuba curva* » (= *cornu*) à pistons datée des années 1900, conservée au Muziekinstrumenten de Bruxelles (inv. GED 0001), n'est pas le résultat de cette expérimentation. D'après les informations que m'a transmises G. Dumoulin, conservateur de la section des instruments à vent dans ce musée, elle ne porte pas de marque mais semble correspondre aux types de copies réalisées par Mahillon. En tout cas, d'après le livret de l'opéra, joué à titre posthume la première fois en 1924 à la Scala, le *cornu* ne figure pas parmi les instruments retenus. Le procédé des pistons sur les trompettes ne fut inventé qu'en 1815.

221. La traduction de *plectrum* par « archet » que l'on trouve parfois dans certaines éditions de textes latins est bien entendu à proscrire.

222. On a cru qu'un vers de Térence sur un manuscrit était accompagné de signes musicaux (Havet – Reinach 1894, p. 196-202), mais cette idée est aujourd'hui abandonnée. Baudot 1973, p. 31 en donne la transcription.

223. Interview dans *Cinéma*, 1980, p. 64 et Rozsa 1982a, p. 147 : « it seemed reasonable to employ this Greek sources as a basis for my music ».

224. Johnson 2000, p. 57 : la plupart sont datées du II^e s. de notre ère ; Pöhlmann – West 2001, n° 23 à 61 pour les fragments de musique d'époque romaine.

Fig. 28 – Mélodie transcrite en notation moderne d'après l'inscription de la colonne de Seikilos à Tralles.
D'après Pöhlmann – West 2001, p. 89.

colonne funéraire en Asie mineure et qui constitue «l'échantillon le plus complet et le plus lisible qui nous soit parvenu de la notation antique»²²⁵ (fig. 28), mais Rozsa ne va pas jusqu'à faire chanter Néron en grec et c'est donc en anglais que les paroles originales de H. Gray seront insérées sur la mélodie chantée avec accompagnement de lyre.

Cette brève séquence reste le moment le plus long dans le film pour faire entendre un air de l'Antiquité et qui plus est, dépouillé de tout arrangement²²⁶. Le chant de Néron pendant l'incendie de Rome sur la terrasse du palais est en revanche inspiré d'un air du répertoire grégorien, *Omnes sitientes venite ad aquas*, qui permet à Rozsa de procéder à «une méthode inverse de recons-

truction» en utilisant un air chrétien au motif que la première musique chrétienne aurait eut pour modèle la musique romaine²²⁷. Lorsqu'Eunice, l'esclave de Pétrone, embrasse le buste en marbre de son maître, Rozsa choisit de faire entendre un thème construit à partir de *L'ode à Pindare* que l'érudit italien, le père jésuite Athanase Kircher prétend avoir exhumée au XVII^e siècle sur un manuscrit conservé dans un monastère sicilien et qui est en réalité un faux habilement composé dans le respect des codes de la musique grecque²²⁸. Enfin, puisant dans le répertoire de Mésomède de Crète, le compositeur de l'empereur Hadrien, il adapte un motif de *L'hymne au Soleil* prévu pour illustrer la rencontre entre Marcus et Poppée mais le producteur modifia le choix initial et prit un autre morceau pour sonoriser cette scène si bien qu'il n'en reste rien ou si peu puisque le motif n'est repris que lorsque Vinicius quitte le palais d'*Antium* avec son char puis lorsqu'il pénètre dans la Rome en flammes mais l'air n'est audible à chaque fois qu'une dizaine de secondes. Ce que l'on distingue le mieux, c'est sans conteste *L'hymne à Némesis* entonnée par les chrétiens dans leurs geôles souterraines puis dans l'arène du cirque avant l'arrivée des lions²²⁹ alors que Rozsa pouvait utiliser l'hymne chrétienne d'*Oxhyrhinchos* qui à cette date était déjà connue²³⁰, mais les qualités mélodiques et rythmiques de la première l'ont sans doute emportées. Enfin, dans le générique final, il est possible d'identifier la musique de l'un des hymnes à Apollon retrouvé à Delphes sur lequel furent ajoutés des paroles en anglais. Rozsa avait bien prévu d'intégrer au cœur du film la musique du premier hymne delphique lors de la scène du dîner de Marcus chez Plautius, le père de Lygia, mais elle fut éliminée au montage²³¹. Le morceau

225. Reinach 1926, p. 171; Lambin 1992, p. 125-126; Pöhlmann – West 2001, n° 23: notation vocale en mode mixolydien, genre diatonique probablement datée du I^{er} s. ap. J.-C.; Solomon 1986, p. 457 pour les critères de datation.

226. On entend la mélodie à deux reprises: au début du film lorsque Néron s'exerce et lors du banquet lorsqu'il exécute sa composition, mais les pré-enregistrements prévoyaient une version bien plus longue.

227. Cook 2010, p. 169. En vérité, Ustinov déclame plus qu'il ne chante dans ce passage.

228. Kircher 1650, p. 541-542 avec notation vocale et instrumentale; Rome 1932, p. 3-11, fait la démonstration de l'inauthenticité mais il ajoute néanmoins «cette mélodie a su charmer un Gevaert [le musicologue belge qui publia un livre sur la musique gréco-romaine en 1875], et comme elle est galvanisée par Saint-Saëns dans son *Antigone*, il faut bien reconnaître qu'elle a de l'allure».

229. Pöhlmann – West 2001, n° 28 (hymne à Némesis).

230. Pöhlmann – West 2001, n° 59: *Papyrus Oxy.* 1786 publié la première fois en 1922.

231. Sur les hymnes delphiques et leur importance dans la redécouverte de la musique grecque: Bélis 1992 avec partitions des deux hymnes p. 165-173.

intitulé *Bacchanale* subit le même sort lorsqu'il avait permis à Rozsa de réorchestrer le thème instrumental des *Anonymes dits de Bellermand*, une compilation d'exercices pour cithare²³² car Rozsa considère qu'une orchestration est nécessaire pour mettre en valeur les airs puisés dans le répertoire antique²³³.

On le voit, Rozsa dut relever le défi dans plusieurs domaines afin de répondre à trois styles musicaux : la musique dite des Romains (le chant de Néron, les marches militaires), la musique des esclaves qu'il intègre dans la rubrique « Roman Empire music » et enfin les hymnes chrétiennes²³⁴. Il dispose de neuf mois environ et enregistre la bande-son de *Quo vadis ?* à Londres avec le *Royal Philharmonic Orchestra* préféré à l'orchestre de la Metro-Goldwyn-Mayer dont le style lui semblait peu adapté pour une telle expérience²³⁵. C'est la seule musique de film de Rozsa qui a fait l'objet de deux enregistrements : la bande-son et, bien plus tard, en 1977 une version symphonique destinée au concert. Une partie de la musique a été enregistrée avant le tournage, l'autre en visionnant sur un écran les scènes du film car Rozsa a tenu à ce que certaines séquences soient enregistrées en plein air pour obtenir un rendu sonore satisfaisant (« the right acoustic ») pour les marches militaires et les hymnes chrétiennes, censées résonner dans l'arène, avec le concours du chœur de la BBC²³⁶. Ainsi, plusieurs morceaux antiques ont été intégrés par Rozsa sous forme de citations, ce qui est unique dans l'histoire du péplum, mais le spectateur-auditeur n'en prend guère conscience car ces brèves mélodies, que l'on ne peut écouter que quelques secondes, n'apportent pas de rupture réelle avec le reste de la musique, ce qui peut, de façon paradoxale, passer pour le résultat du talent de Rozsa qui sut les fondre et les réorchestrer en brochant sur le thème initial. Le processus de réappropriation du répertoire antique se heurte

surtout à la méconnaissance du spectateur-auditeur qui n'est pas en mesure d'identifier ces emprunts qui n'avaient jamais fait l'objet d'un enregistrement. D'ailleurs, ils ne sont pas signalés dans le générique final comme si la démarche n'était pas entièrement assumée par la MGM alors que dans les notes qui accompagnent la pochette de disque, Rozsa a tenu à ce que chaque source documentaire soit scrupuleusement signalée. Malgré la qualité incontestable de la musique de Rozsa et celle de la bande sonore²³⁷, le résultat est mitigé et laisse un goût d'inachevé en raison des interventions de Sam Zimbalist, le producteur, qui jugeait la musique trop forte et qui imposa des coupures au montage qui ont réduit considérablement la portée de son travail. Les conditions actuelles de projection du film à la télévision ne rendent pas justice à la musique de Rozsa puisqu'à l'origine le film était projeté en deux parties avec un intermède de sept minutes de musique ininterrompue destinée à introduire la seconde partie. Les morceaux pré enregistrés en Californie en avril 1950 qui devaient servir de canevas montrent à quel point Rozsa avait envisagé une place bien plus ambitieuse pour la musique que seule l'écoute de la bande originale intégrale laisse deviner²³⁸. Qui plus est, certains critiques musicaux ont eu le sentiment d'entendre une musique plus « médiévale » qu'antique avec l'air de Lygie qui évoquerait le faux bourdon et les modes du Moyen Âge et concluent à l'impossibilité d'une authenticité sur le plan musicologique²³⁹. À dire vrai, que la musique sonne antique ou médiévale, cela ne fait guère de différence pour le grand public qui doit juste percevoir la différence avec ce qu'il a l'habitude d'écouter²⁴⁰ car ce qui compte c'est la capacité du compositeur à donner l'illusion d'une musique singulière appartenant à une civilisation éloignée.

232. Pöhlmann – West 2001, n° 32-37 (III^e-IV^e s. ap. J.-C. ?).

233. Voir la notice de *Victory parade* qui accompagne la pochette de disque (*Ben Hur*, Music by Miklos Rozsa, MGM Records E 103) : « The music deliberately strives for archaism utilizing orchestrations that appear to complement the ancient Roman instruments shown on screen ».

234. Cette tripartition est évoquée dans Rozsa 1951 et ses propos sont repris dans Prendergast 1992, p. 126-127 et Palmer 1990, p. 214.

235. Interview dans *Cinéma*, 1980, p. 58.

236. Rozsa 1982a, p. 153-154.

237. La qualité technique du son est une caractéristique de la MGM : Bourget 2002, p. 96.

238. Voir la liste des morceaux préenregistrés mentionnés sur le site *filmscoremonthly*. Par exemple, le morceau intitulé *Dance of the roman priests* ne fut jamais utilisé dans le film.

239. Prendergast 1992, p. 128, cite le critique Lawrence Morton.

240. La distance historique qui nous sépare de ces deux périodes (Antiquité et Moyen Âge) « écrase en quelque sorte leurs différences » : Krier 2003, p. 90.

Fig. 29 – Danse des Vestales avec cymbales, tambourins et *tibiae*. *Quo vadis?*, 1951.

Les scènes de danse

Bien qu'elles fassent appel à des musiciens, les scènes de chorégraphie permettent une grande liberté et ne sont pas sujettes à des recherches approfondies comme pour le volet musical alors qu'il existait pourtant des travaux sur la danse antique qui auraient pu être exploités²⁴¹. Les scènes de danse se font l'écho d'une esthétique au carrefour des ballets classiques, du music-hall et de la danse orientale. Dans le péplum, les chorégraphes entendent revisiter parfois l'Antiquité, façon Isadora Duncan²⁴², ou la plupart du temps s'affranchissent du modèle pseudo-antique et se réfèrent de façon plus triviale aux modes contemporaines, c'est-à-dire à la danse du ventre, la samba, le mambo voire les ballets de danseuses noires²⁴³. En réalité, l'influence de l'Antiquité sur la danse moderne au début du XX^e s.²⁴⁴ est assez

peu sensible dans les chorégraphies des péplums. Les scènes les plus remarquables dans *Quo vadis?* sont la danse dite « assyrienne » lors du banquet de Néron et celle des Vestales, traitée sur le mode dionysiaque, qui précède le triomphe de Vinicius au pied du palais impérial²⁴⁵ (fig. 29), mais Rozsa déplora la façon abusive dont les scènes prévues pour le banquet furent amputées au montage.

Il fit pourtant appel aux danseurs d'Aurel Milosse, le chorégraphe italien d'origine hongroise rattaché à la Scala, après avoir songé à recruter ceux de Serge Lifar de l'école de Diaghilev²⁴⁶. Les réalisateurs ont souvent accordé une réelle importance aux ballets au point d'engager des chorégraphes célèbres comme Hermès Pan (1909-1990), chef de ballet de Fred Astaire, qui fit répéter les scènes de danse pour *Cléopâtre* dans les studios de la MGM en Californie avant le départ pour les studios de Londres²⁴⁷. La seule prestation soliste d'un grand nom de la scène chorégraphique est liée à la réalisation de *Spartacus* par R. Freda (1953) qui fut l'occasion de mettre en valeur les talents de Ludmila Tcherina, célèbre danseuse étoile de l'opéra de Monte-Carlo dirigée par Serge Lifar puis étoile des Ballets de Roland Petit et du Metropolitan Opera en 1950. Sa longue performance dans le rôle d'Amitys se déroule dans un endroit insolite, sur un navire posé au milieu de l'arène de l'amphithéâtre de Vérone, et la qualité de la chorégraphie en font une scène unique dans les annales du péplum. Plutôt que le solo de danse, la tendance est aux ensembles et lors du tournage de *Ben-Hur* (1959), Sam Zymbalist décida de recruter des ballets africains venus de Paris²⁴⁸, ce qui permit d'introduire une touche d'exotisme et de fantaisie avec les danses scandées au son des tambours. Loin d'être une innovation, la prestation de danseurs noirs est déjà remarquée dans *Mio figlio Nerone* de Steno (1956) ou dans *Les derniers jours de Pompéi* de S. Leone (1959) avec la danseuse au python²⁴⁹, un motif réutilisé dans *Cléopâtre* (1963) lors de l'en-

241. Il y avait la traduction anglaise des travaux de M. Emmanuel, *The antique Greek Dance*, New York, 1916, accompagnée de photographies et de schémas pour restituer les postures des danseurs.

242. Dans *Messaline* de C. Gallone (1951), la gestuelle des danseuses cherche à épouser une esthétique pseudo antique : cliché dans Siclier 1962, p. 29. Th. Lochman (dans Lochman – Späth – Stähli 2008, p. 128-141), insiste sur l'influence de la statuaire sur la théâtralisation du jeu des acteurs. Isidora Duncan observait les vases grecs afin d'y trouver des postures qui permettrait de renouveler son art.

243. Fourcart 2012, p. 96 sur l'influence du music-hall.

244. Verlinden 2013, p. 345-354 et Ducrey 2013, p. 311-328 : on cherche à retrouver les chorégraphies antiques, voir les exemples de Loïe Fuller, Isidora Duncan et Nijinski étudiés par l'auteur et les travaux savants sur ce sujet connus à l'époque : plutôt que la thèse de M. Emmanuel sur la danse

antique en 1895, il semble que l'influence directe soit celle des fresques pompéiennes (p. 320).

245. Les paroles de leur chant furent écrites par H. Gray mais elles sont inaudibles dans la bande-son.

246. Rozsa 1982, p. 148-149. La chorégraphie dans *Quo vadis?* est signée Marta Obolensky et Auriel Milos associés dans le générique.

247. Servat 2001, p. 73.

248. Rozsa 1982, p. 173-174.

249. Voir le cliché dans Modesti Pauer 2009, fig. 125.

Fig. 30 – Danseurs noirs lors du défilé à Rome de Cléopâtre avec à l'arrière-plan la copie de l'arc de Constantin.
Cléopâtre, 1963.

trée de la reine dans Rome. C'est en tout cas une longue tradition dans le genre du péplum (fig. 30) en particulier grâce aux Nubiens introduits dans les films égyptiens ou avec la figure omniprésente de l'esclave noir à Rome (le serviteur dans *Fabiola* ou le gladiateur qui affronte Spartacus dans l'arène dans le film de Kubrick).

La vogue des danseurs et danseuses noirs dans le péplum s'explique par l'influence immédiate du succès des ballets « nègres » dans le music-hall d'après-guerre plutôt que par celle de la peinture historicisante du XIX^e s. qui montre parfois des esclaves noirs dans les scènes de la vie quotidienne²⁵⁰.

« Rozsa's Synthesis »

Pour aborder la réalisation de *Jules César* (1953), l'approche est différente et Rozsa renonce volontairement à la couleur antique au motif que la musique romaine serait incongrue pour un film qui se veut l'adaptation d'un drame de

Shakespeare; pour autant, il ne souhaite pas inclure de la musique élisabéthaine qui aurait été en décalage total avec les costumes et l'histoire²⁵¹. C'est donc une musique originale qu'il choisit de mettre en œuvre pour un drame qui se veut universel. Mais pour *Ivanhoé* (1952), il construit ses thèmes musicaux dans l'esprit de la musique des trouvères et des troubadours et avec *Le Cid*, en 1961, il retrouve en partie la veine historique lorsqu'il examine le corpus des *cantigas* du XII^e s. aidé en cela par un musicologue espagnol Ramón Menéndez Pilar²⁵².

Certains procédés utilisés dans *Quo vadis?* lui serviront par la suite à illustrer des séquences sonores de *Ben-Hur* (1959), et à cette occasion il retrouve l'orchestre de la MGM délaissé en 1953. Rozsa réutilise l'une des marches militaires composée pour *Quo vadis?* rebaptisée *Panem et circenses*²⁵³ et multiplie les trompettes tant pour les défilés que pour annoncer les jeux du cirque. D'un commun accord avec Wyler, il admet la nécessité d'une absence totale de musique pendant l'épisode fameux de la course de chars (onze minutes) et d'aucuns y ont vu une façon d'introduire le silence comme un élément à part entière dans la musique de film²⁵⁴. Plusieurs procédés font appel à des recettes éprouvées dans *Quo vadis?* lorsqu'il use et abuse à nouveau des quintes à vide comme signe référentiel de la musique antique²⁵⁵. Pour ce qui concerne les instruments de musique, les trompettes, les *auloi* et les harpes utilisées sur le tournage de *Quo vadis?* réapparaissent dans *Ben-Hur*²⁵⁶ car elles appartenaient à la même compagnie, la MGM, et furent stockés dans un même lieu, les studios de Cinecittà. Rozsa duplique à nouveau le son des instruments antiques et se permet de glisser des musiques exotiques de connotation africaine pour la danse dite « de fertilité ». Les recherches sont plus limitées et ne sont plus revendiquées que pour les musiques judaïques orientales²⁵⁷. Le

251. Evans 1979, p. 133; Palmer 1990, p. 217.

252. Rozsa 1982, p. 180-181.

253. Solomon 1991, note 34. C'est la marche de Galba à la fin de *Quo vadis?*

254. Wescott 1989, p. 206, note 9.

255. Krier 2003, p. 91-92, évoque la lassitude que peut engendrer l'écoute de ces formules mélodiques.

256. Rozsa 1982b, p. 6.

257. Le dépliant publicitaire publié par Random House, *L'histoire de la réalisation de Ben Hur, un récit des temps évangéliques*, 1959, signale toutefois que « plus de deux années de

250. C'est le cas dans *Via Appia* de G.C. Boulanger, 1874: Lafont-Couturier 2012, fig. 6 (gravure, Musée Goupil, Bordeaux); les danseurs noirs se trémoussent en tête d'un cortège.

livret publicitaire, publié pour la sortie en France de *Ben-Hur* en 1959, s'efforce de résumer le volet musical : « pendant plus de deux années (...) furent compulsées les plus vieilles archives musicales du monde » ; la partition fait appel à plusieurs reprises « à ces hymnes homophones si courants chez les Grecs et les Romains, qui chantent toujours à l'unisson »²⁵⁸. Sa démarche est beaucoup plus libre car il entend trouver l'inspiration en se promenant sur les lieux de la Rome antique (forum, Capitole, Palatin) afin, dit-il, d'y capter l'atmosphère et d'écrire la musique sur place, carnet à la main²⁵⁹. Pour la musique de *Ben-Hur*, Wescott a montré combien Rozsa était fidèle au principe du « leitmotiv », caractéristique de la musique de film hollywoodienne (il dénombre une vingtaine de leitmotivs principaux qui durant les deux heures de musique, sont censés donner une cohérence à la bande-son). Rozsa introduit une différenciation entre la musique romaine et juive : la première est carrée, symétrique et se traduit par les battements réguliers et forts, marqués par des percussions, des vents et des cuivres et par l'usage des modes phrygien et myxolydien tandis que la seconde (qui s'exprime au moment de la rencontre entre Judah Ben-Hur et sa mère Miriam et lors du thème amoureux entre Judah et Esther) se veut fluide et lyrique avec les modes dorien et éolien²⁶⁰ de façon à introduire une sorte de polarité entre le versant romain et juif sans qu'on puisse réduire sa musique à ce seul schéma. Encore fallut-il composer avec le

désir parfois insistant du réalisateur ; ainsi Rozsa raconte dans ses mémoires comment Wyler voulait lui imposer l'air de l'*Adeste fideles*, un chant de Noël du XVIII^e siècle, pour la scène de la nativité sans s'embarrasser du décalage chronologique, ce qui eut pour effet de heurter le compositeur qui en fit un motif de rupture²⁶¹ car son refus des anachronismes musicaux les plus grossiers fut chez lui une marque de conduite. C'est pour les mêmes raisons qu'il bannit la Thérémin, cet instrument électronique, que les producteurs auraient souhaité introduire pour sonoriser les passages avec l'apparition du Christ, préférant faire entendre l'orgue et les cordes²⁶². Les spécialistes de la musique de film s'accordent à dire qu'il livre dans *Ben-Hur* une musique – la plus longue jamais composée pour un film – qui fait la synthèse des différentes approches adoptées dans *Quo vadis?* et *Julius Caesar*²⁶³ et c'est grâce à ce film qu'il obtient enfin la consécration sous la forme d'un oscar.

À défaut de redonner vie à la musique antique, Rozsa insuffle un nouveau style : « I had find the way for an archaic sounding harmonization which gives warmth, color and emotional values to these melodies » déclare-t-il²⁶⁴. Pour forger ce style dit pseudo-archaïque qui puisse sonner « romain », il emploie la gamme pentatonique et des intervalles de quarte augmentée ou de quinte diminuée utilisés comme autant de signes distinctifs d'une époque censés évoquer par l'étrangeté de leur sonorité la musique de l'Antiquité²⁶⁵. Grâce à ces procédés « an atmosphere of antiquity may be conjured up for western ears »²⁶⁶. Un des problèmes les plus difficiles à résoudre fut, en effet, celui qui consistait à « créer une musique qui put rendre un son archaïque, sans être, pour autant, discordant »²⁶⁷. La synthèse proposée par

recherches ont précédé la composition de la musique d'accompagnement de Ben Hur (...) durant lesquelles furent compulsées les plus vieilles archives musicales du monde (...) la partition répond à la conception qu'on se faisait de la musique à l'époque de Ben Hur ».

258. Sur la nature de la musique antique : l'art des Anciens était « essentiellement homophone » (Marrou 1972, p. 503). La question de l'existence d'une forme embryonnaire de polyphonie chez les Anciens est débattue : cf. Deproost 1988 et la mise au point de Barker 1995, p. 41, qui rappelle que la polyphonie au sens où nous l'entendons chez les modernes n'existe pas chez les Anciens mais il démontre à travers les témoignages littéraires que des formes d'accompagnement instrumentales permettaient de briser l'idée d'une voix du chanteur à l'unisson avec l'instrument.
259. « I walked long afternoons in the Forum Romanum on the Capitole and Palatine Hills imagining the old splendor of the buildings which are in ruins now, and the excitement of the multitude in flowing togas in the Circus Maximus where I wrote the music for the Circus and Victory Parades » : commentaire de Rozsa sur la pochette de disque *Ben-Hur*, Lion SL 70123 ; repris dans Palmer 1990, p. 218.
260. Wescott 1989, p. 183-187.

261. Interview dans *Cinéma*, 1980, p. 57 : il affirme qu'il était prêt à démissionner si Wyler lui imposait ce choix. Il est significatif que Wyler dans son autobiographie ne dise pas un seul mot sur sa rencontre avec Rozsa.
262. Cook 2004, p. 188.
263. Palmer 1990, p. 218-219 et 222.
264. Rozsa 1982a, p. 177, et parmi les autres expressions, on relève : « the specialised pseudo-archaic style » ; « an archaic feeling » ; Palmer 1990, p. 214 : « an archaic-sounding idiom ». Rozsa emploie plus rarement « Roman style » : Huntley – Manvell 1975, p. 113.
265. Berthomieu 2004, p. 69.
266. Palmer 1990, p. 214.
267. Freyman 1959, p. 31.

Rozsa (« Rozsa's Synthesis »)²⁶⁸, faite d'un dosage entre caractéristiques dites historiques et style épique, devient pour nombre de compositeurs la référence « *sine qua non* for the scoring of ancient films in the 1950s »²⁶⁹. C'est pourquoi la plupart des ouvrages spécialisés dans la musique de film accordent une place de choix à l'expérience de Rozsa dans *Quo vadis?* et *Ben-Hur*²⁷⁰ au risque de la faire passer comme exemplaire en tout point et de reléguer dans l'ombre les voies explorées par d'autres compositeurs.

L'APRÈS-ROZSA : NORTH, ROTA ET LES EXPÉRIMENTATIONS DANS LE NÉO-PÉPLUM

Le succès rencontré par Rozsa auprès des professionnels et auprès du public tend à le poser comme le spécialiste de la musique de film de la Rome antique. Selon Pierre Berthomieu, « l'ampleur et la pertinence des musiques de Rozsa démontrent, s'il en était besoin, l'inutilité d'une adhésion stérile aux codes de la période filmée »²⁷¹. Si son influence est loin d'être nulle²⁷², la voix de « l'archéologie musicale » tracée par Rozsa²⁷³ reste néanmoins inexplorée par ses successeurs Tiomkin ou North²⁷⁴ qui, en dehors de quelques influences assumées, préférèrent recourir à des évocations sonores personnelles. Ce n'est pas sa quête d'authenticité qui va faire école auprès des autres compositeurs mais plutôt son style, cette fameuse synthèse²⁷⁵. Comme l'a noté Solomon, le style Rozsa trace une nouvelle esthétique et établit les normes à partir desquelles il refonde la musique dite antique avec le recours aux modes myxolydien et lydien et aux parallèles censées donner une impression d'Antiquité²⁷⁶. Il est vrai qu'il n'y avait guère d'autres alternatives pour ses successeurs en

raison de nombre restreint de « partitions » recensées pour la musique gréco-romaine. Si le corpus s'est enrichi depuis 1951 de plusieurs fragments de notation²⁷⁷, le répertoire reste trop lacunaire et confidentiel pour nourrir un désir d'Antiquité de la part des compositeurs de musique de films.

En résumé, trois options principales s'offrent aux compositeurs pour recréer la musique à l'antique. En premier lieu, l'écriture d'une ligne mélodique dans l'esprit des compositions classicisantes de Camille Saint-Saëns qui proclamait vouloir non pas faire revivre l'art antique mais proposer une « adaptation idéale, symbolique et spontanée »²⁷⁸; le risque étant bien sûr de sombrer dans l'académisme le plus pompeux. L'autre option consiste à adopter une démarche de type « archéologique » et passe par la reconstitution des instruments de musique et l'insertion ponctuelle dans la bande-son d'extraits de musique grecque. Il faut bien avouer que cet effort pour tendre vers une sorte d'authenticité musicale a recueilli peu de faveurs dans le milieu des compositeurs de musique de films et sur ce point Rozsa fait figure d'exception. La dernière possibilité consiste à composer une partition libérée des figures de style de la musique antique mais qui se veut au service de l'épopée en insufflant lyrisme et grandiloquence. C'est le point de vue d'Alex North dans *Spartacus* de S. Kubrick qui revendique une liberté qui lui permette « d'interpréter le passé en termes de présent »²⁷⁹ et de capturer l'esprit de l'ancienne Rome en utilisant les techniques musicales de son époque²⁸⁰.

Le style épique, qui s'installe comme une norme, laisse cependant la place à des expériences personnelles²⁸¹ et le parti pris de North pour la

268. Sur cette expression: Solomon 1991, p. 270 et 329.

269. Solomon 1991, p. 270 et 329.

270. Evans 1979, p. 131-133; Kahn Atkins 1983, p. 108-109; Cook 2004, p. 186-190.

271. Berthomieu 2004, p. 70.

272. Solomon 1991, p. 270-271.

273. Chanudaud 2000, p. 101, fait de lui le « premier spécialiste d'archéologie musicale ».

274. Solomon 1991, p. 271.

275. Cook 2004, p. 189.

276. Pour certains, ces procédés esthétiques évoquent les influences de William Vaughan et du compositeur hongrois Kodaly: Cook 2004, p. 188. On sait que Rozsa était un grand admirateur de Bartok et de Kodaly.

277. Une soixantaine de morceaux sont désormais connus, la plupart fragmentaires.

278. C. Saint-Saëns, « Les chœurs d'Antigone » dans *Le Figaro*, 1863, cité dans Pasler 2012, p. 252. Sur l'Antigone, voir Solomon 2008, p. 167: Saint-Saëns emploie des modes grecs et les tétracordes; le final est inspiré du fragment de Pindare noté par Kircher.

279. « I decided to conjure up the atmosphere of Pre Christian Rome (...) in terms of my own contemporary, modern style (...) I wanted to write music that would interpret the past in terms of the present »: cité dans Shoilevska Henderson 2003, p. 131; repris dans Winkler 2007, p. 229, note 49.

280. Shoilevska Henderson 2003, p. 131.

281. Berthomieu 2004, p. 27 retient la musique de *Barabbas* (1962) par Mario Nascimbene « avec ses inversions orchestrales constantes et ses bruitages instrumentaux ». Il travailla pour Hollywood et signa la musique d'autres films antiques: *Alexandre le Grand* (1956, R. Rossen) et *L'esclave*

musique de *Spartacus* est à cet égard éclairant. Lui qui avait souhaité évoquer la musique traditionnelle mexicaine dans *Viva Zapata* en 1952 se trouve confronté pour la première fois à un péplum en 1960. Après un premier temps consacré à la recherche documentaire, North prend acte de la nécessité d'enrichir la palette sonore²⁸². Il explore une voie originale, néanmoins placée dans le sillage des œuvres de Rozsa (il y a trace de plusieurs de ces formules déjà rencontrées comme les gammes pentatoniques ou les quarts augmentés) parce qu'il a constaté à quel point les sources lacunaires sur la musique romaine étaient peu suggestives²⁸³. Sa façon de faire passe par l'introduction de sonorités tirées d'instruments de musique traditionnels (les cloches chinoises) et une combinaison de timbres variés avec la curieuse insertion de l'ondio-line, un instrument électronique qu'il fit apporter depuis Paris. Cela ne l'empêche pas de revisiter des thèmes classiques comme la fanfare de trompettes pour les scènes militaires avec un orchestre symphonique dominé par les cuivres, mais cette fois avec le recours assumé à des harmonies dissonantes lors des scènes de batailles afin de faire entendre des sonorités « barbares » dès qu'il s'agit d'évoquer la révolte des esclaves²⁸⁴. Six ans plus tard, pour la musique de *Cléopâtre* (1966), North récidive et enrichit le spectre sonore des percussions en introduisant crotales, triangles, cymbales, gamelan et incorpore pour la première fois le saxophone contrebasse dans une musique de film ; c'est une musique riche et exotique qu'il veut signer afin de traduire à la fois l'ambiance de l'Égypte et la force de Rome²⁸⁵. Pour la musique de la scène de l'entrée de Cléopâtre dans Rome, il n'utilise que les cuivres, les vents et les percussions et bannit les cordes afin de s'éloigner des canons de la musique

romantique²⁸⁶. Certains considèrent qu'il aurait trouvé une voie originale qui permettait de concilier un certain nombre de contraintes inhérentes au compositeur de musique de film d'histoire²⁸⁷.

Avec le *Satyricon* de Fellini (1968), tourné 10 ans après *Ben-Hur* dans les mêmes studios avec des moyens importants, nous ne sommes plus dans le monde du péplum mais à ses marges²⁸⁸ avec la mise en scène d'une « Antiquité ambiguë »²⁸⁹ et la musique de Nino Rota n'affiche plus les codes habituels des films épiques et rompt totalement avec la tradition hollywoodienne. Désormais, l'apparition de quelques instruments de musique antiques (cymbales, cornu, lyre) et l'emprunt des modes grecs dans la mélodie pour harpe et flûte (le thème de Giton) semblent suffire à donner le change²⁹⁰. La vision fellinienne du banquet romain est traduite de façon originale quand les musiciens sortent de terre, depuis une fosse installée devant les banquetteurs, et que surgit un *cornicen* dont le tuyau de la trompe s'enroule en spirale qui évoque la forme d'une toile d'araignée (fig. 31), ce qui est une belle trouvaille visuelle sortie de l'imagination de Fellini ou de Rota²⁹¹.

Fig. 31 – *Cornicen* sortant de la fosse lors du banquet de Trimalcion. Fellini *Satyricon*, 1968.

du pharaon (1960, I. Rapper).

282. Pour l'analyse complète de la musique de *Spartacus* avec partitions commentées: Shoilevska Henderson 2003, p. 137-158.
283. Shoilevska Henderson 2003, p. 62 et 132 sur la recherche des sources antiques.
284. Cook 2004, p. 192-193. Alex North dans *Spartacus* reprend la façon qu'avait Rozsa de scander les marches militaires avec tambours et sonneries de trompettes (cf. Solomon, 1991, p. 330), mais cependant pour le reste, il donne sa marque à la bande-son avec une musique parfois sombre et un son « agressif »: Cyrino 2005, p. 104; Shoilevska Henderson 2003, p. 134.
285. Shoilevska Henderson 2003, fig. p. 65 pour le saxophone contrebasse.

286. Shoilevska Henderson 2003, p. 65.
287. Shoilevska Henderson 2003, p. 136: « a musical achievement »; Krier 2003, p. 97: « il nous semble être l'archétype de ce que l'on attend d'un compositeur de film ».
288. Curchod 1984, p. 33: « le *Satyricon* ne sera pas un film historique, encore moins un péplum »; Solomon 1996, p. 116: pas de palais, pas d'empereurs, pas de batailles.
289. Slavazzi 2009, p. 137 et p. 139-150, sur les références visuelles à l'Antiquité chez Fellini.
290. Solomon 1991, p. 266, note que l'air de Giton (sur un mode dorien) est le seul héritage de la synthèse proposée par Rozsa.
291. Voir le magazine *ABC*, 2 maggio 1969, p. 38, reproduit dans *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico*, Milan, 2009, p. 283, fig. 12 et dans Dumont 2004, p. 507.

Pour le reste, point de trompes omniprésentes et aucune scène de triomphe mais une tentative originale pour introduire dans la bande sonore « quelque chose d'archaïque et de moderne en même temps »²⁹². L'auditeur est frappé par le recours appuyé à la musique ethnique²⁹³ et électronique et par la volonté de restituer l'ambiance sonore du quartier populaire de Suburre dans un mélange de sons et de bruits très variés²⁹⁴ qui tranche, là aussi, avec les préoccupations des cinéastes et des compositeurs de l'âge d'or hollywoodien²⁹⁵. Bref, une musique inclassable, aux antipodes des canons de la musique post-romantique, qui adhère au projet du réalisateur très éloigné du film à l'antique.

La réalisation de *Gladiator*, dont le succès commercial et critique sonne le renouveau du péplum après une longue éclipse entre 1964 et 2000, annonce-t-elle l'amorce d'une démarche plus documentée ou plus novatrice²⁹⁶? Il est certain que cette production hollywoodienne, d'un point de vue stylistique, se caractérise par un réalisme plus cru qui est devenu une marque de fabrique dans les réalisations récentes et en particulier dans la série TV *Rome* qui a rencontré un grand succès public entre 2005 et 2007²⁹⁷. Certains

choix introduisent une différence comme cette façon de traiter la guerre avec une vision mieux documentée, plus dure et plus réaliste des combats entre les légions de Rome et les barbares²⁹⁸. A. de Baecque considère à cet égard que le Romain s'est « médiévalisé » parce qu'il est « massif, en fourrure, et pousse des cris comme ses ennemis dans les froids bois du nord de l'Europe »²⁹⁹. Pour autant le scénario ne réserve aucune surprise dans la mesure où le film reprend le thème déjà exposé dans la *Chute de l'empire romain* (1963) – l'action se déroule sous le règne de Commode – et réutilise un certain nombre d'épisodes empruntés à la tradition du péplum³⁰⁰. Mis à part le recours prononcé aux effets numériques pour les décors de l'amphithéâtre ou du Forum, il y a peu d'innovations et ce qui frappe le spectateur, c'est bien plus la permanence des motifs car si *Gladiator* « s'efforce de rester crédible et cohérent envers l'époque décrite (...) son patrimoine référentiel est avant tout celui du péplum et implique une distorsion évidente, presque nécessaire »³⁰¹. On pouvait se demander si la façon de traiter la musique allait suivre la tradition ou s'en démarquer, mais elle reste fidèle au style hollywoodien post-romantique. Parmi les motifs les plus éculés, on trouve les percussionnistes africains dans les gradins de l'arène du Colisée qui font résonner les tambours et les seules originalités se résument en trois épisodes. D'abord l'apparition visuelle – trop discrète – du *carnyx* celtique, cette trompe verticale à pavillon zoomorphe³⁰², placé dans les bras des Germains sur le champ de bataille situé dans la forêt, mais elle n'est montrée que de loin, à l'arrière-plan, au milieu des troupes barbares et ne résonne jamais alors qu'il y aurait un véritable intérêt sur le plan visuel et sonore à utiliser ces trompes à l'aspect effrayant. Ce film donne toutefois une autre image

292. Citation de Zanelli (1969) reprise dans Sala 2009, p. 95.

293. Les emprunts sont mentionnés dans Slavazzi – Gaget – De Berti 2009, p. 534-540 (musique du Cameroun, du Tchad, du Tibet, de Java, de l'Afghanistan).

294. La présence envahissante de la musique et des sons est déjà une réalité du roman de Pétrone (cf. Rimell 2009), mais j'ignore si Rota en a tenu compte pour élaborer sa musique. Sur la rupture introduite par ce film : Hirsch 1978, p. 52 (qui évoque aussi la bande-son) ; sur la musique du film : Solomon 1996, p. 116 : Rota « evoke an ancient world by creating different sounds sights and gestures. He replaced the traditional Hollywood musical score with ethnic recordings, stereo typical neo-Latin British accents with a polyglottal Babel (...) » ; Paul 2009, p. 213 : « the disturbing soundscape is enhanced by the film's score which uses a variety of discordant sounds and musical styles – mixing synthesized music with, among others, fragments of Balinese and African music, and is far removed from the conventional grand score of the Hollywood ancient world » ; Blanshard – Shahabudin 2011, p. 164 ; Hugues 2011 p. 60 ; voir aussi Curchod 1999, p. 34 sur le mélange des styles musicaux : « tout est fait pour brouiller les pistes ». Sala 2009, p. 93-108 ; voir aussi dans le même volume le scénario du film (p. 325-533) avec les indications des moments sonores et musicaux et des instruments utilisés.

295. Sanvoisin 2014, p. 57.

296. Blanshard – Shahabudin 2011 p. 216 : « The Return of the Epic? ».

297. La série télévisée *Rome* (une collaboration américano-britanno-italienne) diffusée pour la première fois entre 2005

et 2007 renoue avec les studios de Cinecittà et avec la veine traditionnelle du péplum (l'histoire se déroule à la fin de la République et raconte l'ascension d'Octave). La bande-son du compositeur Jeff Beal introduit des éléments de musique ethnique en phase avec les tendances actuelles de la World music : voir l'interview de J. Beal dans *Soundtrack.net*, 2006.

298. De Baecque 2013, p. 72-73, considère que la violence des combats est une caractéristique du néo-péplum.

299. Bartholeyns 2013, p. 129-130.

300. Bigorgne 2004, p. 59-60.

301. Bigorgne 2004, p. 63. De Baecque 2013, p. 75 sur les citations de la peinture de Gérôme et Alma Tadema.

302. Sur cette trompette gauloise, inconnue des Germains : Vendries 1999.

des barbares que celle montrée dans *La chute de l'empire romain* où les Germains dansent dans leur village fait de huttes au son de la conque – un énorme coquillage – et exécutent une improbable danse des bâtons. D'autres éléments tendent à se démarquer des habitudes grâce à l'apparition des *liticines* dans l'amphithéâtre de Rome à la place des habituels *tubicines* et *cornicines* et ce choix du *lituus* étonne (cette trompe d'origine étrusque composée d'un long tube de bronze à l'extrémité courbée³⁰³) car il n'existe qu'un relief de Pompéi pour témoigner de la présence du *liticen* dans le cortège des gladiateurs au premier siècle de notre ère³⁰⁴. Pour trouver un tel instrument, il faut remonter au *Fabiola* de Blasetti (1948) qui montre un joueur de *lituus* en gros plan lors des funérailles du sénateur Fabien et une photo de plateau, immortalise un plan malheureusement coupé au montage, où les *liticines* défilent devant un temple accompagnés de *tubicines* et de *cornicines* (fig. 32) dans une scène qui est, à l'évidence, une transposition vivante du tableau figuré sur le relief funéraire d'Amiterne³⁰⁵ (fig. 33).

La dernière innovation passe par l'insertion dans la bande-son de deux morceaux composés par le groupe italien Synaulia, spécialisé dans la reconstitution et l'interprétation de la musique dite romaine³⁰⁶. Ces airs avec flûte et tambourin, défilent en fond sonore, pour évoquer les divertissements sous la tente des officiers après la bataille contre les barbares, mais sans montrer les musiciens dans le champ de l'image. Il va sans dire que cet emprunt musical n'est en rien une contribution à la recherche d'authenticité, et participe juste

Fig. 32 – Les funérailles du sénateur Fabien Sévère devant le temple avec cortège de *liticines*, *tubicines* et *cornicines*. *Fabiola*, 1948. D'après *Fabiola : le livre-film*, Tours, 1949, fig. 13.

303. Fleischhauer 1964, fig. 18-19 et 25.

304. Jacobelli 2003, fig. 77 : relief de la nécropole de la porte de Stabies (20-50 ap. J.-C.).

305. Découvert en 1879, conservé au musée de l'Aquila : cf. Fleischhauer 1964, p. 54-55 ; Baudot 1973, pl. 3 ; Franchi 1963/64 : I^{er} s. av. J.-C. ou début de l'époque impériale.

306. Fondé en 1996 et dirigé par Walter Maioli, un ethnomusicologue italien auteur d'un livre sur les origines du son (*Il suono e la musica : le origine*, Milan, 1991). Deux CD : le premier sur les instruments à vent (Amiata records, 1996 ARNR 1396), le second sur les instruments à cordes (Amiata records, 1999, ARCD 0302). Les deux morceaux intitulés Pavor et Etruria ont été choisis pour le film de Ridley Scott à partir du premier CD. Ce groupe se produisait parfois dans des musées pour y faire une prestation musicale dans le cadre de l'archéologie expérimentale : Hilgers 1998, p. 16-18. Synaulia a également supervisé en 2004-2005 les instruments de musique et les scènes musicales pour la série Rome de la BBC tournée à Cinecittà.

à la réinvention de la musique antique, en dépit de l'affichage scientifique de cet ensemble instrumental³⁰⁷. Quant au film *Agora*, réalisé par l'espagnol Alejandro Amenábar (2009), il revisite l'Antiquité tardive à Alexandrie à l'époque d'Hypatia à la fin du IV^e siècle, et permet d'introduire quelques innovations cependant trop limitées pour modifier profondément la perception traditionnelle de la musique à l'antique. Pour la première fois, la musique est transposée sur la scène d'un théâtre où s'affichent les joueurs de tambours (une fois de plus), de sistre et surtout un aulète soliste dont la paire de tuyaux sont dotés de véritables anches doubles dont on a voulu rendre le son en faisant entendre des *launeddas* sardes (des clarinettes à anche battante). Tout au plus remarque-t-on

307. L'omniprésence de la flûte, dans le morceau, à la place de l'*aulos*, éloigne l'auditeur des réalités sonores de l'Antiquité romaine car la flûte à bec occupait une place très limitée dans l'*instrumentarium* romain.

Fig. 33 – Relief d'Amiterne avec scène de funérailles.
Cliché Musée de L'Aquila (reproduit avec l'aimable autorisation du musée de L'Aquila).

que les *cornua* des troupes du préfet d'Alexandrie produisent un son sourd et non pas éclatant comme on a l'habitude de l'entendre dans la musique des péplums. La principale innovation réside dans les applaudissements du public réuni dans les gradins du théâtre lorsque les spectateurs agitent ensemble des claquoirs articulés en bois identiques à ceux que l'on découvre sur les sites romains et byzantins de l'Égypte³⁰⁸ et dont on ignore la fonction exacte. C'est une belle invention dont le rendu sonore est particulièrement réussi.

Musique grecque, romaine ou gréco-romaine pour le péplum ? Certains procédés sont interchangeables d'un film à un autre qu'il soit question de la Grèce ou de Rome. C'est ce que montrent les choix de James Horner pour la musique de *Troie* (W. Peterson, 2004) à la faveur d'un regain d'intérêt récent du cinéma américain pour l'histoire grecque³⁰⁹. Bien que consacré au monde hellénique, ce film réintroduit des références sonores et esthétiques bien connues (gamme pentatonique, éthos des modes, place considérable accordée aux cuivres et aux percussions, procédés de transposition lorsque le hautbois est chargé de suggérer le son de l'*aulos* et la harpe celui de la lyre, motifs joués à l'unisson) qui permettent de marquer

son appartenance au genre de la musique dite de péplum³¹⁰ et C. Carayol de conclure : « si l'on ne peut pas réellement parler de musique spécifique pour le péplum, l'illusion est réussie »³¹¹.

La musique participe bien à la reconstruction cinématographique d'une Antiquité romaine entre imaginaire et réalité. Dans cette vaste entreprise qui vise à s'approcher de la vraisemblance, il faut prendre en considération plusieurs aspects. Là où la restitution des instruments de musique d'époque met en œuvre l'étude des *realia*, le choix des scènes musicales renvoie aux morceaux de bravoure du péplum tandis que la composition de la bande-son (*film score*) oblige à jouer avec les codes musicaux parfois pour mieux les contourner. Depuis l'expérience de *Quo vadis?*, il y a peu d'innovations majeures dans la musique des péplums. Qu'il s'agisse du décor, des costumes ou de la musique, l'illusion reste le maître mot³¹² et il n'y a pas de raison de croire que les avancées de la connaissance scientifique dans le domaine de l'archéologie musicale, et plus précisément de la musique gréco-romaine, trouvent un écho immédiat dans la culture visuelle et sonore des réalisateurs de péplums. On aurait pu penser toutefois que la multiplication des expérimentations musicales allait modifier

308. Sur ces types de claquoirs articulés conservés dans les collections du Musée du Louvre : Rutschowskaya 1986, n° 312-317.

309. Sur ce retour au film grec aux États-Unis à partir de 2004 : Aknin 2009, p. 112-113 : *Troie*, *Alexandre* et *300* en 2007.

310. Carayol 2012, p. 94-98.

311. Carayol 2012, p. 97.

312. Solomon 1991, p. 276.

la perception de la musique à l'antique. Depuis les années 80, plusieurs ensembles instrumentaux revisitent le répertoire antique et proposent une interprétation, au demeurant personnelle et souvent discutable, de la musique grecque (à partir des partitions conservées) ou romaine (en réinventant totalement et librement le répertoire) mais, à part le court emprunt remarqué dans *Gladiator*, l'influence de ces musiques sur les réalisateurs est nulle. L'équation est toujours la même : à ce jour, il n'existe aucun témoignage de musique romaine écrite (les nouveaux papyrus découverts ces dernières années ne portent que les traces de la musique grecque même si les documents sont souvent d'époque romaine) et la connaissance de la musique antique n'a pas progressé en dehors du milieu des spécialistes à la différence de la musique baroque ou à un moindre degré, de la musique médiévale. La voie qui semble la plus appropriée consiste à adhérer aux codes supposés de la période, en intégrant une série de signes musicaux et de procédés stylistiques de façon à concevoir une musique suffisamment étrange à l'oreille, mais pas trop, censée être représentative de la période antique ; autant de traits archétypaux qui forment « la représentation symbolique d'une époque »³¹³.

Il y a bien plusieurs styles de musique pour le péplum et plusieurs façons de concevoir la musique du film en costumes. Le parti pris le plus répandu est celui des « brassages temporels faisant de l'anachronisme une valeur synthétique » (P. Berthomieu), c'est-à-dire une musique

éclectique adossée aux traits distinctifs du courant postromantique au milieu de laquelle on peine à identifier quelques stéréotypes sonores de l'époque en question alors qu'un minimum de signes référentiels sont indispensables pour maintenir l'illusion de la vraisemblance. En réalité, les péplums récents montrent que les compositeurs ne se donnent même plus la peine d'introduire un style archaïsant et se contentent d'insérer une musique en phase avec le style épique le plus basique dans la pure tradition hollywoodienne tonale et symphonique (c'est le cas dans *Gladiator*). Le retour en force du péplum ces dernières années aux États-Unis semble plaider pour une permanence de la tradition forgée à Hollywood mais, il faut bien le reconnaître, souvent appauvrie ou pour le moins réduite à quelques éléments clefs. Il y a peu de raisons de croire à l'émergence prochaine d'une bande sonore en rupture avec les habitudes tant la façon de concevoir aujourd'hui le péplum obéit au principe de continuité stylistique et thématique sauf à considérer qu'un réalisateur atypique se risque à revisiter les règles du péplum et ses codes musicaux. La réalisation annoncée du remake de *Ben Hur* en 2016 pour la MGM et la Paramount dans les studios de Cinecittà permettra de juger sur pièce. Après l'époque des expériences, des projets ambitieux et des grands compositeurs (Rozsa, North et Tiomkin), voici venir le temps du désenchantement. Mais que sont nos lyres et nos trompettes devenues ?

313. Boilès 1975, p. 75.

Bibliographie

- Adam 2004 = J.-P. Adam, *La question des sources archéologiques*, dans Lafont-Couturier 2004, p. 112-119.
- Aknin 2009 = L. Aknin, *Le péplum*, Paris, 2009.
- Amalvi – Amy de la Brètèque 2006 : Chr. Amalvi et Fr. Amy De la Brètèque, s.v. *Moyen Âge (postérité du)*, dans L. Gervereau (dir.), *Dictionnaire mondial des images*, Paris, 2006.
- Amaya 1962 = M. Amaya, *The Roman World of Alma-Tadema*, dans *Apollo*, 76, 1962, p. 771-772.
- Amedick 1991 = R. Amedick, *Vita privata auf Sarkophagen*, Berlin, 1991.
- Amy de la Brètèque 1992 = Fr. Amy de la Brètèque, *Le film en costumes : un bon objet ?*, dans *Cinéma et histoire. Autour de Marc Ferro*, *CinémAction*, 65, 1992, p. 111-122.
- Amy de la Brètèque 2004 = Fr. Amy de la Brètèque, *L'imaginaire médiéval dans le cinéma occidental*, Paris, 2004.
- Atkins 2003 = I. K. Atkins, *Source music in Motion Pictures*, Rutherford, 1983.
- Aziza 1998 = Cl. Aziza (dir.), *Le péplum. L'Antiquité au cinéma ? CinémAction*, 89, 1998.
- Baines 1950 = A. Baines, *Bagpipes*, Oxford, 1950.
- Balty 1992 = J.-Ch. Balty, *Apamée de Syrie : quartiers d'hiver de la II^e Légion Parthique*, Bruxelles, 1992.
- Barthes 1970 = R. Barthes, *Les Romains au cinéma*, dans *Mythologies*, Paris, 1970, p. 27-30.
- Bartholeyns 2013 = G. Bartholeyns, *Voir le passé. Histoire et cultures visuelles*, dans Chr. Granger (dir.), *À quoi pensent les historiens ? Faire de l'histoire au XXI^e siècle*, Paris, 2013, p. 129-130.
- Barker 1995 = A. Barker, *Heterophonia and Poikilia : accompagnements to Greek Melody*, dans B. Gentili et Fr. Perusino (éd.), *Mousikè. Metrica ritmica e musica greca in memoria di Giovanni Comotti*, Pise-Rome, 1995, p. 41-60.
- Barrow 2014 = R. J. Barrow, *Lawrence Alma-Tadema*, Londres, 2014.
- Baudot 1973 = A. Baudot, *Musiciens romains de l'Antiquité*, Montréal, 1973.
- Beard 2007 = M. Beard, *The Roman Triumph*, Londres, 2007.
- Becker – Rivette – Truffaut 1956 = J. Becker, J. Rivette et Fr. Truffaut, *Entretiens avec Howard Hawks*, dans *Cahiers du cinéma*, X, 56, février 1956, p. 4-17.
- Bélis 1988 = A. Bélis, *Les termes grecs et latins désignant des spécialités musicales*, dans *Revue de Philologie*, 1988, 62/2, p. 227-250.
- Bélis 1989 = A. Bélis, *L'organologie des instruments de musique de l'Antiquité : chronique bibliographique*, dans *RA*, 1/ 1989, p. 127-142.
- Bélis 1992 = *Corpus des inscriptions de Delphes III. Les hymnes à Apollon*, Paris, 1992.
- Berthomieu 2004 = P. Berthomieu, *La musique de film*, Paris, 2004.
- Bigorgne 2004 = D. Bigorgne, *Gladiator ou le retour du péplum-opéra*, dans *Le surhomme à l'écran*, *CinémAction*, 112, 2004, p. 50-65.
- Blades 2001a = J. Blades, s.v. *Timpani*, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p. 487-491.
- Blades 2001b = J. Blades, s.v. *Cymbals*, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p. 799-803.
- Blanshard – Shahabudin 2011 = A. J. L. Blanshard et K. Shahabudin, *Classics on screen. Ancient Greece and Rome on Film*, Bristol, 2011.
- Blom, 2001 : I. Blom, *Quo vadis ? From Painting to Cinema and Everything in Between*, dans L. Quaresima et L. Vichi (dir.), *La decima musa/ the tenth muse. Il cinema e le altre arti*, Udine, 2001, p. 281-296.
- Boilès 1975 = Ch. L. Boilès, *La signification dans la musique de film*, dans *Musique en jeu*, 1975/19, p. 71-85.
- Bourget 1992 = J.-L. Bourget, *L'Histoire au cinéma. Le passé retrouvé*, Paris, 1992.
- Bourget 2002 = J.-L. Bourget, *Hollywood. La norme et la marge*, Paris, 2002 (deuxième éd.).
- Brunetta 1979 = G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano (1895-1945)*, Rome, 1979.
- Cano – Cremonini 1995 = C. Cano et G. Cremonini, *Cinema e musica : il racconto per sovrapposizioni*, Florence, 1995.
- Candilio 2011 = D. Candilio (éd.), *Palazzo Altemps : le collezioni*, Milan, 2011.
- Carayol 2012 = C. Carayol, *Résonances musicales du péplum : l'exemple de Troie de James Horner*, dans Lafont-Couturier 2012, p. 94-98.
- Cervelli 1994 = L. Cervelli, *La galleria armonica : catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, Rome, 1994.
- Chanudaud 2000 = St. Chanudaud, *Miklos Rozsa. Une musique pour le péplum*, dans *Positif*, 468, février 2000, p. 97-101.
- Ciment 1980 = M. Ciment, *Kubrick*, Paris, 1980.
- Cizek 1982 = E. Cizek, *Néron*, Paris, 1982.
- Coleman 1990 = K. Coleman, *Fatals Charades. Roman executions Stage as mythological enactments*, dans *JRS*, 80, 1990, p. 44-73.
- Coleman 2006 = K. Coleman, *M. Valerii Martialis Liber Spectaculorum*, Oxford, 2006.
- Collinson 1975 = F. Collinson, *The Bagpipe. History of a Musical Instrument*, Londres, 1975.
- Corbeill 2004 = A. Corbeill, *The Power of the Thumbs, dans Gesture in Ancient Rome*, Princeton, 2004, p. 42-66.
- Cotta Ramosino – Dognini – Cotta Ramosino 2004 = L. Cotta Ramosino, C. Dognini et L. Cotta Ramosino, *Tutto quello che sappiamo su Roma, l'abbiamo imparato a Hollywood*, Milan, 2004.
- Cooke 2008 = M. Cooke, *A History of Film Music*, Cambridge, 2008.
- Cooke 2010 = M. Cooke, *The Hollywood Film Music Reader*, Oxford, 2010.
- Cracolici 2013 = S. Cracolici, *La fortuna artistica della Fabiola di Wiseman*, dans *Ricerche di storia dell'arte*, 2013.
- Cugnier – Ackermann 1981 = G. Cugnier et G.M. Ackermann, *Gérôme, peintre, sculpteur et graveur*, Vesoul, 1981.
- Curchod 1984 = O. Curchod, *La sourire et la fresque : la représentation de l'Antiquité dans Fellini-Satyricon*, dans *Positif*, 276, février 1984, p. 30-37.

- Cyrino 2005 = M. S. Cyrino, *Big Screen Rome*, Oxford, 2005.
- De Baecque 2008 = *L'histoire caméra*, Paris, 2008.
- De Baecque 2013 = A. De Baecque, *L'imaginaire historique du péplum hollywoodien contemporain*, dans *Le Débat*, 177, novembre-décembre 2013, p. 72-81.
- De Caro – Querci 2007 = S. De Caro et E. Querci (dir.), *Alma-Tadema et la nostalgia dell'antico*, Milan, 2007.
- De Chambrun 2008 = N. De Chambrun, *Roman Christian Films : étude d'un paradigme Quo vadis?*, dans M. Stokes et G. Menegaldo (éd.), *Cinéma et histoire*, Paris, 2008, p. 288-295.
- De Puma 2009 = R. D. De Puma, *Art in Roman Life. Villa to Grave*, Rome, 2009.
- Dell'Acqua 1953 = G.P. dell'Acqua, *Vogliono bruciare il neorealismo suonando la cetra di Nerone*, dans *Cinema Nuovo*, 22, 1 novembre 1953, p. 271.
- Della Casa – Giusti 2013 = S. Della Casa et M. Giusti, *Il gran libro di Ercole : il cinema mitologico in Italia*, Rome, 2013.
- Deproost 1988 = P.A. Deproost, *La polyphonie au temps de saint Augustin? Position du problème et réflexions autour de quelques textes*, dans *Études Classiques*, 56/2, 1988, p. 145-154.
- Dubois 2011 = P. Dubois, *Le trouble miroir de la harpe : l'ineffable musical et féminin dans The Wanderer de Fanny Burney*, dans *Dix-huitième siècle*, 43, 2011, p. 257-278.
- Duby 2004 = G. Duby, *L'historien devant le cinéma*, dans Chr. Delage et V. Guigeno, *L'historien et le film*, Paris, 2004, p. 227-235.
- Ducrey 2013 = G. Ducrey, *Qui connaît la danse antique au XIX^e siècle? Littérature et vulgarisation du savoir*, dans R. Poinault (éd.), *Présence de la danse dans l'Antiquité : présence de l'Antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand, 2013, p. 311-328.
- Dumont 2004 = H. Dumont, *L'Antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, Lausanne.
- Dumont 2011 = H. Dumont, *L'Antiquité à l'écran*, dans *Péplum : l'Antiquité spectacle*, Paris, 2012, p. 70-79.
- Dunbabin 2003 = K. M. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge, 2003.
- Duysinx 1982 = Fr. Duysinx, *Un disque pour les classiques : Musique de la Grèce antique*, dans *AC*, 1982, 51, p. 278-284.
- Dyson 2001 = S. L. Dyson, *Rome in America*, dans R. Hingley (éd.), *Images of Rome. Perceptions of Ancient Rome in Europe and the United States in the Modern Age*, Portsmouth-Rhode Island, 2001, p. 57-69.
- Elley 1984 = D. Elley, *The Epic Film. Myth and History*, Londres, 1984.
- Éloy 1988 = M. Éloy, *Archéologie et décors de cinéma : le forum romain dans Cléopâtre*, dans B. Lequeux (éd.), *L'archéologie et son image*, Juan-les-Pins, 1988, p. 239-260.
- Éloy 1995 = M. Éloy, *Architecture et péplum : la cité antique*, dans *Architecture et décor de cinéma*, *CinémaAction*, 75, 1995, p. 17-24.
- Éloy 1996 = M. Éloy, *La vision critique du péplum : le problème de la reconstitution*, dans *Dossiers d'archéologie*, 216, 1996, p. 52-57.
- Evans 1979 = M. Evans, *Soundtrack The Music of the movies*, New York, 1979.
- Evin 2013 = G. Evin, *L'histoire fait son cinéma en 100 films*, Paris, 2013.
- Ferguson 1997 = E. Ferguson, s.v. *Music*, dans *Encyclopedia of Early Christianity*, New York-Londres, 1997, p. 788-789.
- Ferro 1975 = M. Ferro, *L'histoire sous surveillance*, Paris, 1975.
- Ferro 1993 = M. Ferro, *Cinéma et histoire*, Paris, 1993.
- Fleischhauer 1964 = G. Fleischhauer, *Etrurien und Rome. Musikgeschichte in Bildern, II, 5*, Leipzig, 1964.
- Fourcart 2012 = Fl. Fourcart, *Le péplum italien : grandeur et décadence d'une Antiquité populaire*, Paris, 2012.
- Franchi 1963/64 = L. Franchi, *Rilievo con pompa funebre e rilievo con gladiatori al museo dell'Aquila*, dans *Studi Miscellanei*, 10, 1963/64, p. 23-32.
- Freyman 1959 = R. Freyman, *L'histoire de la réalisation de Ben Hur : un récit des temps évangéliques présenté par Métro-Goldwyn-Mayer*, New York, 1959.
- Giardina – Pesando 2012 = A. Giardina et F. Pesando (dir.), *Roma caput mundi, una città tra dominio e integrazione*, Milan, 2012.
- Gili 1978 = J.A. Gili, *Films historiques et films en costumes dans le cinéma italien de l'époque fasciste*, dans *Cahiers de la Méditerranée*, 16/17, 1978, p. 125.
- Gili 1999 = J. A. Gili, *La fascination du mal : Néron, antihéros du péplum*, dans *Positif*, 456, février 1999, p. 90-93.
- Guidobaldi 1992 = M. P. Guidobaldi, *Musica e danza : Museo della civiltà romana*, Rome, 1992 (*Vita e costumi dei romani antichi*, 13).
- Havet – Reinach 1894 = L. Havet et Th. Reinach, *Une ligne de musique antique contenue dans un manuscrit de Térence*, dans *REG*, 7, 1894, p. 196-202.
- Herbig 1929 = R. Herbig, *Griechische Harfen*, dans *MDAI (Ath.)*, 1929, p. 164-193.
- Hickson 1991 = F.V. Hickson, *Augustus triumphator : manipulation of the triumphal theme in the political program of Augustus*, dans *Latomus*, 50, 1991, p. 124-138.
- Hilgers 1998 = W. Hilgers, *Paradebeispiel experimenteller Archäologie*, dans *Das Rheinische Landesmuseum Bonn*, 1/1998, p. 16-18.
- Hirsch 1978 = F. Hirsch, *The Hollywood epic*, Londres-New York, 1978.
- Howard 1978 = N. Howard, *Hollywood sur Nil*, Paris, 1978.
- Hugues 2011 = H. Hugues, *Cinema italiano : the complete Guide from Classics to cult*, Londres, 2011.
- Huntley – Manvell 1975 = J. Huntley et R. Manvell, *The technique Film Music*, New York, 1975.
- Jacobelli 2003 = L. Jacobelli, *Gladiatori a Pompei*, Rome, 2003.
- Johnson 2000 = W. A. Johnson, *Musical Evenings in the Early Empire : New Evidence from a Greek papyrus with musical notation*, dans *JHS*, 120/2000, p. 57-85.
- Johnston 1991 = W. R. Johnston, *Antiquitas aperta : The Past Revealed*, dans *Empires restored. Elysium revisited. The Art of Sir Lawrence Alma-Tadema*, Williamstown, 1991 (catalogue d'exposition), p. 30-35.
- Jullier 2006 = L. Jullier, *Le son au cinéma*, Paris, 2006.
- Junkelmann 2004 = M. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom*, Mayence, 2004.

- Kahn Atkins 1983 = I. Kahn-Atkins, *Source Music in Motion Pictures*, Londres, 1983.
- Kinsky, 1930 = G. Kinsky, *Album musical*, Paris, 1930.
- Kircher 1650 = A. Kircher, *Musurgia universalis*, I, Rome 1650.
- Krier 2003 = Y. Krier, *La musique du péplum*, dans M.N. Masson et G. Mouëllic (dir.), *Musiques et images au cinéma*, Rennes, 2003, p. 87-97.
- Lafont-Couturier 2012: H. Lafont-Couturier (dir.), *Péplum : l'Antiquité spectacle*, Paris, 2012.
- Lambin 1992 = G. Lambin, *La chanson grecque dans l'Antiquité*, Paris, 1992.
- Lapena Marchena 2007 = O. Lapena Marchena, *El mito de Espartaco : de Capua a Hollywood*, Amsterdam, 2007, p. 205-221.
- La Rocca 2008 = E. La Rocca, *La processione trionfale come spettacolo per il popolo romano. Trionfi antichi, spettacoli moderni*, dans E. La Rocca et St. Tortorella (dir.), *Trionfi romani*, Milan, 2008, p. 34-55.
- Le Roy 1974 = M. Le Roy, *Take one. An autobiography by Mervin Le Roy*, Londres-New York, 1974.
- Lhassa 1983 = G. Lhassa, *Sonner la grandeur antique de Miklos Rozsa/Suonare la grandiosita antica attorno a M. Rozsa*, dans St. Della Casa et C. Piazza (dir.), *BC = Before Conan. Essai d'étude sur le péplum*, Turin, 1983, p. 48-55.
- Lhassa 2003 = G. Lhassa, *Sonner la grandeur antique de Miklos Rozsa*, dans *Grand Angle*, 58, septembre 2003, p. 24-30.
- Levy 2008 = D. Levy, *Musique et cinéma*, dans *Art et cinéma. Numéro spécial : Musique et cinéma*, 57-60, 2008, p. 12-14.
- Liberati 2003 = A.M. Liberati, *La rappresentazione di Roma antica nel plastico di Gismondi del Museo della Civiltà Romana*, dans Ph. Fleury (éd.), *Roma An 2000 : ville, maquette et modèle virtuel*, Caen, 2003, p. 243-252.
- Liffran 1991 = Fr. Liffran (dir.), *Rome 1920-1945 : le modèle fasciste, son Duce, sa mythologie*, Paris, 1991.
- Lochman – Späth – Stähli 2008 = T. Lochman, Th. Späth et A. Stähli (éd.), *Antike im Kino, Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms*, Bâle, 2008.
- Lochman 2008 = Th. Lochman, *Versteinerte Akteure und lebende Statuen : Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film*, dans Lochman – Späth – Stähli (éd.), 2008, p. 128-141.
- Maas – McIntosh Snyder, 1989 = M. Mass et J. McIntosh Snyder, *Stringed Instruments of Ancient Greece*, New Haven-Londres, 1989.
- Machabey 1954 = A. Machabey, *Aperçus historiques sur les instruments de cuivre*, dans *Musica*, octobre 1954, p. 16-25.
- Maillard 1976 = J. Maillard dans M. Honneger (dir.), *Science de la musique*, Paris, 1976, s.v. cornemuse, p. 262.
- Malamud 2001 = M. Malamud, *Roman Entertainments for the Masses in turn-of-the-Century New York*, dans *CW*, 95/1, 2001, p. 49-57.
- Marrou 1938 = H.I. Marrou, *Mousikos aner. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains*, Grenoble, 1938.
- Marrou 1972 = H.I. Marrou, *La théologie de la musique chez Grégoire de Nysse*, dans *Epaktasis. Mélanges Jean Daniélou*, Paris, 1972, p. 501-508.
- Martin 1992 = M. Martin, *Le langage cinématographique*, Paris, 1992.
- Martin 2013 = J. Martin, *Le cinéma en couleurs*, Paris, 2013.
- Melini 2008 = R. Melini, *Suoni sotto la cenere : la musica nell'antica area vesuviana*, Pompei, 2008.
- Melini 2010 = R. Melini, *Gevaert archeologo : gli studi sugli strumenti musicali di Pompei*, dans *Revue Belge de Musicologie*, 64/2010, p. 119-129.
- Milani 1955 = G. P. Milani, *Il cinema e gli antichi romani*, dans *Studi romani*, 1955, III/6, p. 706.
- Modesti Pauer 2009 = C. Modesti Pauer, *Romani all'opera : i negotia nell'immaginario cinematografico*, Rome, 2009.
- Montfaucon 1724 = B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée, suppl. III*, Paris, 1724.
- Moreau-Vauthier 1906 = Ch. Moreau-Vauthier, *Gérôme. Peintre et sculpteur*, Paris, 1906.
- Mouëllic 2003 = G. Mouëllic, *La musique de film pour écouter le cinéma*, Paris, 2003.
- Mourlet 1997 = M. Mourlet, *Cecil B. DeMille*, Paris, 1997.
- Niblo – Raynaud s. d: Fr. Niblo et J.-Ch. Raynaud, *Ben-Hur, édition livresque des photographies du film de la MGM*, Paris, s.d.
- Palmer 1980 = Chr. Palmer, s.v. *Film music*, dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, VI, 1980, p. 553.
- Palmer 1990 = Chr. Palmer, *The composer in Hollywood*, Londres-New York, 1990.
- Pasler 2012 = J. Pasler, *Saint-Saëns and the Ancient World : from Africa to Greece*, dans J. Pasler (éd.), *Camille Saint-Saëns and his World*, Princeton, 2012, p. 232-259.
- Paul 2009 = J. Paul, *Fellini Satyricon. Petronius and Film*, dans J. Prag et I. Repath (éd.), *Petronius : a Handbook*, Malden-Oxford, 2009, p. 213.
- Perrot, 1965 = J. Perrot, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris, 1965.
- Picard 1962 = G.-Ch. Picard, *Auguste et Néron : le secret de l'empire*, Paris, 1962.
- Pittagula – Salotti 2000 = S. Pittagula et M. Salotti, *Cinema e medioevo*, Gênes, 2000.
- Poirier 2003 = A. Poirier, *Les fonctions de la musique au cinéma*, dans J.-J. Nattiez (dir.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, I, Arles, 2003, p. 750-776.
- Pöhlmann – West 2001 = E. Pöhlmann et M.L. West, *Documents of Ancient Greek Music*, Oxford, 2001.
- Poirrier 2004 = Ph. Poirrier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, 2004.
- Prendergast 1992 = R. M. Prendergast, *Film Music, a Neglected Art : a critical Study of Music in Films*, New York-Londres, 1992 (deuxième édition).
- Preston 1994 = K. Preston, *The music of Toga Drama*, dans D. Mayer (éd.), *Playing out the Empire : Ben-Hur and other Toga Plays and Films. A Critical Anthology (1883-1908)*, Oxford, 1994, p. 24-29.
- Pucci 2008 = G. Pucci, *Trionfi di celluloidi*, dans E. La Rocca et St. Tortorella (dir.), *Trionfi romani*, Milan, 2008, p. 108.
- Racinet 1876 = A. Racinet, *Le costume historique*, Paris, II, 1876.
- Rapée 1925 = E. Rapée, *Encyclopaedia of music for pictures : as essential as the picture in one volume*, New York, 1925.
- Reinach 1926 = Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris, 1926.

- Ribémont 2014 = B. Ribémont, *Bande dessinée historique et permanence des clichés*, dans A. Reusser-Elzingre et A. Corbellari (éd.), *Le Moyen Âge en bulles*, Gollion, 2014, p. 79-96.
- Rimmel 2009 = V. Rimmel, *Letting the Page Run On. Poetics, Rhetoric, and Noise in the Satyricon*, dans J. Prag et I. Repath (éd.), *Petronius: a Handbook*, Londres, 2009, p. 65-81.
- Rome 1932 = A. Rome, *L'origine de la prétendue mélodie de Pindare*, dans *Études classiques*, I, 1932, p. 3-11.
- Rozsa 1951 = M. Rozsa, *The Music in Quo vadis?*, dans *Film Music*, 11/2 (nov.-déc. 1951), p. 4-10 (en ligne sur le site [filmscoremonthly](http://filmscoremonthly.com)).
- Rozsa 1982a = M. Rozsa, *Double Life: the autobiography of Miklós Rózsa*, New York, 1982.
- Rozsa 1982 b = M. Rozsa, *Una ouverture per Giulio Cesare*, dans *Miklos Rozsa*, Venice, 1982 (reprise de l'interview avec Derek Elley publiée dans *Films and Filming*, mai-juin 1977).
- Rutschowskaya 1986 = H. Rutschowskaya, *Catalogue des bois de l'Égypte copte*, Paris, 1986.
- Saada 1995 = N. Saada, *Miklos Rozsa*, dans *Cahiers du cinéma*, 494, sept. 1995, p. 10.
- Sachs 1940 = C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, New York, 1940.
- Sala 2009 = E. Sala, *Qualcosa di arcaico e di modernissimo al tempo stesso: primi appunti sulle musica di Nino Rota per il Fellini-Satyricon*, dans *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico*, Milan, 2009, p. 93-108.
- Sanvoisin 2014 = R. Sanvoisin, *Kubrick et la musique*, Paris, 2014.
- Schifano 1995 = L. Schifano, *Le cinéma italien (1945-1995)*, Paris, 1995.
- Servat 2001 = H. J. Servat, *Secrets de tournage*, 2001.
- Sève 2003 = B. Sève, *Pouvoirs de la musique: de l'emprise à l'altération*, dans *Esprit*, janvier 2003, p. 69-83.
- Shoilevska Henderson 2003 = S. Shoilevska Henderson, *Alex North, Film Composer*, Jefferson-Londres, 2003.
- Siclier 1962 = J. Siclier, *L'âge du péplum*, dans *Cahiers du cinéma*, 131, 1962, p. 26-38.
- Simsolo 1999 = N. Simsolo, *Conversations avec Sergio Leone*, Paris, 1999.
- Slavazzi – Galletti – De Berti 2009 = F. Slavazzi, E. Galletti, R. De Berti, *Fellini-Satyricon: l'immaginario dell'antico*, Milan, 2009.
- Slavazzi 2009 = F. Slavazzi, *Scene di Roma antica: da Fellini a villa adriana*, dans P. Iaccio et M. Menichetti (dir.), *L'antico al cinema*, Naples, 2009, p. 135-150.
- Solomon 1981 = J. Solomon, *CR de Gregorio Paniagua, Musique de la Grèce antique*, dans *AmJPh*, 102, 1981, p. 469-471.
- Solomon 1986 = J. Solomon, *The Seikilos inscription: a theoretical analysis*, dans *Am. Journal of Philology*, 107/4, 1986, p. 455-479.
- Solomon 1991 = J. Solomon, *The sounds of Cinematic Antiquity*, dans M. M. Winkler (éd.), *Classics and Cinema*, Londres, 1991, p. 264-281.
- Solomon 1996 = J. Solomon, *In the Wake of Cleopatra: the ancient world in the cinema since 1963*, dans *CJ*, 91/2, 1996, p. 113-140.
- Solomon 2000 = J. Solomon, *Ptolemy Harmonics*, Leyde-Boston, 2000.
- Solomon 2001 = J. Solomon, *The Ancient World in the Cinema*, New Haven-Londres 2001 (éd. revue et augmentée).
- Solomon 2008 = J. Solomon, *The Delphic Hymn, Antigone, and a Brief Revival of Ancient Greek Music*, dans E. Rocconi (éd.), *La musica nell'Impero romano*, Pavie, 2008, p. 165-168.
- Sorlin 1974 = P. Sorlin, *Clio à l'écran ou l'historien dans le noir*, dans *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 21, avril-juin 1974, p. 252-278.
- Sorlin 1980 = P. Sorlin, *The film in History: Restaging the Past*, Oxford, 1980.
- Thomas 1971 = T. Thomas, *Ustinov in Focus*, Londres-New York, 1971.
- Ustinov 1977 = P. Ustinov, *Dear Me*, Londres, 1977.
- Vendries 1999a = C. Vendries, *Instruments à cordes et musiciens dans l'empire romain*, Paris, 1999.
- Vendries 1999b = C. Vendries, *La trompe, le Gaulois et le sanglier*, dans *REA*, 101, 1999, n° 3-4, p. 367-391.
- Vendries 2007 = C. Vendries, *La trompe de Neuvy: anatomie d'un objet sonore*, dans *Le cheval et la danseuse: la redécouverte du trésor de Neuvy-en-Sullias* [Catalogue d'exposition, Musée des Beaux-Arts d'Orléans], Paris, 2007, p. 120-145.
- Verdone 2007 = M. Verdone, *Alessandro Bassetti*, dans *Girandola romana*, Rome, 2007, p. 196.
- Verlinden 2013 = E. Verlinden, *L'Antiquité comme source d'inspiration de la danse moderne: Isidora Duncan et Martha Green*, dans R. Poignault (éd.), *Présence de la danse dans l'Antiquité: présence de l'Antiquité dans la danse*, Clermont-Ferrand, 2013, p. 345-354.
- Versluys 2002 = M. J. Versluys, *Aegyptiaca romana. Nilotic scenes and the roman views of Egypt*, Leyde-Boston, 2002.
- Wallace 1960 = L. Wallace, *Ben Hur*, Paris, 1960.
- Wescott 1989 = S.D. Wescott, *Miklos Rozsa's Ben-Hur: the Musical-Dramatic Function of the Hollywood Leitmotiv*, in C. McCarty (éd.), *Film Music I*, New York -Londres, 1989, p. 183-207.
- Wieber-Scariot 1999 = A. Wieber-Scariot, s.v. *Film*, dans *Der Neue Pauly*, 13 (Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte), 1999, col. 1133-1141.
- Wille 1967 = G. Wille, *Musica romana*, Amsterdam, 1967.
- Winkler 1995 = M. Winkler, *Cinema and the Fall of Rome*, dans *Transactions of the American Philological Association*, 125, 1995, p. 138-154.
- Winkler 2001 = M.A. Winkler, *The Roman Empire in american Cinema after 1945*, in S.R. Joshel et alii, *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore-Londres, 2001, p. 50-76.
- Winkler 2007 = M.A. Winkler, *Spartacus Film and History*, Oxford, 2007.
- Wyke 1994 = M. Wyke, *Make like Nero! The appeal of a cinematic emperor*, dans J. Elsner et J. Master (éd.), *Reflections of Nero: Culture, History and Representation*, Londres, 1994, p. 11-28.
- Wyke 1997 = M. Wyke, *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*, New York, Londres, 1997.
- Wyller 1960 = W. Wyller, *Perchè Ben-Hur?*, dans *Filmcritica*, 98, 1960, p. 370.

Discographie

La musique de Miklos Rozsa pour *Quo vadis?* et *Ben-Hur*

Quo vadis, Sound Track of the MGM Technicolor Picture.
Royalphilharmonic orchestra and chorus. MGM Records
E103.

Un enregistrement récent avec la totalité des morceaux composés par Rozsa (avec la BO du film et la version composée pour le concert) : *Quo vadis Miklos Rozsa, Complete score. The city of Prague philharmonic orchestra and chorus*, Prometheus, 2012. Limited edition.

Pour les différents enregistrements de *Ben-Hur* réalisés tour à tour à Rome et en Californie, de longueur inégale, avec des titres de morceaux souvent remaniés : se repor-

ter à l'excellente mise au point proposée sur le site de *Film Scores Monthly online liner notes* (FMSCD vol XV, n° 1 : Ben-Hur. Complete Soundtrack Collection Supplemental Liner Notes) qui propose toutes les versions et reproduit les commentaires de Rozsa sur les pochettes de disque successives. Après la première version en 1959, Rozsa intervint à deux reprises pour réenregistrer en 1967, avec le Nuremberg Symphony Orchestra pour Capitol Records, et en 1977, pour Decca Records (U.K.) avec le National Philharmonic Orchestra and Chorus.

En 1996, Rhino records (*Ben-Hur Complete soundtrack collection*) réunit en deux CD l'intégralité des versions.

Achevé d'imprimer
en juin 2016
sur les presses de la
Scuola Tipografica S. Pio X
Via degli Etruschi, 7
00185 Roma

Composition : Hélène Franchi
Design maquette : fcanellas@blvdr.ch