

USAGE ET RECEPTION DU THEME DE L'ANTIQUITE DANS LE CINEMA MUET ITALIEN (1905-1930)

Natacha Aubert / Ph.D. Thesis Abstract
Université de Paris III

Plus que tout autre domaine de recherche, l'antiquité fait rêver et intéresse le grand public. Les découvertes archéologiques reçoivent un écho dans la presse, les musées regorgent de statues antiques et les sites archéologiques sont pris d'assaut par les touristes, mais c'est le cinéma, et avec lui la télévision, qui diffuse le plus largement des images de l'antiquité. Et même si le résultat est à des lieues du travail des érudits, ce sont ces traces qui restent dans l'esprit du public et qui en constituent la mémoire collective. Devant ce constat, il paraît nécessaire pour les spécialistes de l'antiquité d'étudier ce qu'il advient de leur travail lorsqu'il arrive, sur les écrans, dans le domaine public. C'est dans cette perspective que se place ce travail. Pour y parvenir, il s'est agi de choisir un ensemble cohérent de films ayant pour cadre l'antiquité, avec comme hypothèse de départ que la production cinématographique est étroitement liée au contexte politique, économique et culturel dans lequel elle se situe. L'usage du thème de l'antiquité répond non seulement à l'envie de distraire le public avec un sujet qui l'intéresse a priori mais le recours à des thèmes antiques doit être perçu comme une traduction symbolique des problèmes du moment.

C'est le cinéma italien muet qui est apparu comme le plus adéquat pour une telle recherche pour les raisons suivantes:

- Premièrement, le pays traverse au cours du premier quart du XXe siècle une période mouvementée, avec la concrétisation des visées colonialistes méditerranéennes, les tergiversations stratégiques à la veille de la Première Guerre mondiale et la montée du fascisme;

- Deuxièmement, l'Italie s'est fait, dans les années 10-20, une véritable spécialité des films à sujet antique;

- Troisièmement, plus que tout autre, le cinéma italien muet bénéficie d'une tradition de recherche qui s'est intensifiée ces dernières années avec les parutions fondamentales de l'*Archivio del cinema italiano* sous la direction d'Aldo Bernardini et de la série de 21 volumes d'*Il cinema muto italiano 1905-1931* de Vittorio Martinelli et Aldo Bernardini.

Finalement, ce sont quelque cent cinquante-sept films qui ont été retenus, ayant tous comme point commun de traiter, d'une façon ou d'une autre, un épisode tiré de l'antiquité, le but étant de montrer qu'à travers l'étude d'un corpus homogène il est possible d'appréhender le rôle que joue l'industrie du cinéma dans l'élaboration d'une conscience collective d'appartenance à un groupe et à une idéologie nationaliste commune. Pour y arriver, deux approches se sont révélées possibles.

La première consiste à étudier le corpus dans son ensemble, en partant des titres. Les films sont alors traités comme une série documentaire à laquelle s'appliquent les outils

de l'histoire quantitative. Cette approche permet de dresser un panorama diachronique de la production de films à sujet antique par rapport à la production nationale, où il apparaît que les premiers nommés ont un rôle souvent primordial, surtout à partir de la sortie des *Ultimi giorni di Pompei* de Luigi Maggi en 1908. Rapidement les films à sujet antique deviennent l'objet de tous les soins: leur métrage s'allonge, leur sortie constitue un événement culturel, les efforts financiers sont concentrés sur quelques-uns d'entre eux, comme *Quo Vadis?* (1913), *Marcantonio e Cleopatra* (1913) ou *Cabiria* (1914), chargés de soutenir la production annuelle des maisons éditrices. Pendant la guerre, la production nationale diminue, mais les films à sujet antique anticipent la reprise. Les sujets deviennent plus propagandistes, chargés de soutenir le moral à l'arrière en puisant dans les racines de la religion – *Christus* (1916) – ou dans l'histoire romaine – *Attila* (1918). Après guerre, la tendance est à la superproduction de récits déjà souvent portés à l'écran (*Quo Vadis?*, 1924; *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1926). Les producteurs cherchent dans l'antiquité les succès d'antan, mais ni le public, ni les critiques ne les suivent. La montée du fascisme n'influence pas la production avant *Scipione l'Africano* en 1937. En analysant les périodes historiques sur cinq années témoins, il apparaît que l'antiquité n'est en tête qu'en 1911, mais que par la suite, elle domine qualitativement.

L'étude quantitative ne se borne pas à remettre les films à sujet antique dans le contexte de la production nationale. Sur le plan international, l'Italie partage cette spécialité avec la France et les Etats-Unis. Cependant, entre 1910 et 1911 et entre 1918 et 1920, elle se trouve en tête. Cette position de leader, même si elle n'est que passagère, va frapper les esprits et conforter les producteurs dans l'idée qu'ils sont les maîtres dans ce domaine.

Une fois définie l'importance effective des films à sujet antique italiens, il convient de déterminer la provenance des sujets et les sources d'inspirations des scénaristes à nouveau sur la base de l'histoire quantitative. La presque totalité des films du corpus tirent leur sujet d'une source antérieure secondaire: théâtre, opéra, roman, voire cinéma. Face à l'abondance des sujets à disposition des scénaristes, on constate qu'ils opèrent des choix, favorisant géographiquement la péninsule italienne et chronologiquement le tournant de notre ère. Néron, Jules César et Jésus sont les personnages les plus présents à l'écran. Pour remplir l'image, les réalisateurs ont recours aux éléments antiques qu'ils puisent dans les musées, les livres, les décors de théâtre et d'opéra, et dans l'architecture. Pour faire antique, il suffit de multiplier les emblèmes dans les décors et les costumes. A partir du moment où les codes de représentation sont connus et acceptés du public, les scénographes restent libres de les agencer comme bon leur semble. Il arrive cependant qu'ils empruntent l'organisation d'un plan à un tableau célèbre (*L'Inferno*, 1911, s'inspire de Doré; *Christus* reconstitue une dizaine de toiles de grands maîtres) pour donner du crédit à leur produit.

S'il est possible de reconstituer plus ou moins précisément le travail fait par la production dans l'élaboration des films à sujet antique, la réception de ceux-ci est plus problématique à étudier. Seuls les critiques ont laissé des traces écrites de leurs impressions à la sortie des films. Une étude diachronique montre l'évolution de leurs sentiments, qui passe de l'enthousiasme à la lassitude. Une analyse thématique permet d'aborder des aspects plus spécifiques, comme la construction d'un discours identitaire ou le décryptage des messages de propagande ou de prosélytisme que soulèvent certains sujets.

Après l'approche quantitative abordant le corpus dans son ensemble, la seconde approche a consisté à aborder un nombre limité de films selon une étude quantitative, pour voir concrètement quel emploi les producteurs font de l'antiquité selon plusieurs éclairages: le rapport entre sciences de l'antiquité et cinéma, à travers *Il ratto delle Sabine* (1910); le passé miroir du présent (*Cabiria*, 1914; *Cajus Julius Caesar*, 1914); l'évolution de la représentation de l'antiquité à travers trois versions des *Ultimi giorni di Pompei* (1908; 1913; 1926).

Au terme des analyses quantitatives et qualitatives, il est possible de définir plusieurs fonctions à l'usage de l'antiquité au cinéma: elle est le lieu traditionnel du récit, un enjeu idéologique, une communion nationale, un lieu de mémoire commune, un outil de prosélytisme mais aussi de culture, tout en servant au divertissement.

Finalement, la popularité de l'antiquité à travers les arts et le cinéma en particulier, nourrit autant la recherche scientifique que le contraire. C'est par le biais du cinéma, entre autres, que se crée l'intérêt pour cette science.