

LA GUERRE ANTIQUE AU CINÉMA : À PROPOS D'UN OUVRAGE RÉCENT

Gerbert-Sylvestre BOUYSSOU

Maître de conférences en Histoire Ancienne, Université de Polynésie française / EASTCO, France
gerbert.bouyssou@upf.pf

Konstantinos P. Nikoloutsos (éd.), *Brill's Companion to Ancient Greek and Roman Warfare on Film*, Leiden, Brill (Brill's companions to classical studies, 7), 2023, 588 p., 199,40 €, ISBN 9789004686816.

Professeur à l'université Saint Joseph de Philadelphie, spécialiste de la réception de l'Antiquité, Konstantinos P. Nikoloutsos a dirigé le *Brill's Companion to Ancient Greek and Roman Warfare on Film*. Cet ouvrage collectif, rédigé avec dix-neuf autres auteurs, se divise en vingt-et-un chapitres et huit parties, de tailles inégales. *A contrario*, ce compte rendu se veut plus resserré, autour de trois thèmes : la guerre ancienne au regard des conflits contemporains ; l'expérience du combat à l'écran ; masculinité et féminité.

Guerres antiques, conflits contemporains

L'ouvrage questionne la façon dont le cinéma, au sens de production industrielle, redéfinit les champs de bataille de l'Antiquité en s'éloignant des sources grecques et latines. Car la guerre, perçue comme un invariant historique et anthropologique, permet d'aborder le très contemporain, via un détour critique par le passé. Même si l'expression n'est pas employée, les auteurs inscrivent sa représentation dans les « régimes d'historicité » : l'Antiquité recrée par le septième art est liée aux périodes de réalisation des films, tant en matière d'esthétique que d'idéologie. Le réalisme et la fidélité littéraire ou archéologique apparaissent secondaires. Le cinéma doit donc être abordé en tant que divertissement commercial, et non pas comme une reconstitution scientifique. À ce sujet, l'exactitude des batailles romaines au cinéma est interrogée dès le chapitre 2. Jeremy Armstrong relève que, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les légions romaines montrées à l'écran affrontaient des adversaires de force équivalente : tous les belligérants commençaient par disposer leurs troupes, avant que le chaos de la bataille ne vienne briser leurs alignements. Les choses évoluèrent dans les années 1950, pour aboutir à ce que l'on retrouve jusque dans la série *Rome* en 2005 : une fois les hostilités déclenchées, les légions ne rompent pas les rangs et combattent avec discipline

des adversaires désorganisés. Cette présentation de l'armée romaine en machine de guerre implacable remonte au *Ben-Hur* de William Wyler en 1959, avec le combat asymétrique des légions contre les insurgés juifs. L'armée professionnelle des Romains apparut alors comme une force quasi totalitaire structurée par une discipline sévère, qui rappelait autant les troupes coloniales britanniques que la Wehrmacht ou l'Armée rouge. Au cinéma, les représentations des batailles romaines ne sont jamais sorties de cette approche, en dépit des recherches qui mettent désormais l'accent sur la fragmentation du dispositif militaire antique en une multitude de petits groupes mobiles, loin des lignes rigides des productions hollywoodiennes.

S'inquiéter de l'authenticité historique semble du reste peu pertinent quand on s'intéresse à la guerre antique à l'écran, tant les productions cinématographiques flottent dans le temps et l'espace. Comme l'explique Robert A. Rushing, les périodes et les lieux se confondent, notamment dans le péplum italien (p. 387)¹. Maciste, figure emblématique du genre, passe ainsi de l'Égypte ancienne à la cour d'un Sheikh ; il combat les Mongols dans une production, avant d'ouvrir la porte des enfers dans une autre, dont l'intrigue se déroule dans l'Écosse moderne. Mais derrière ces apparentes confusions, le public retrouve ce qu'il aime, sous la forme d'un thème et variations : une fable politique universelle, celle de la résistance à l'oppression.

La même plasticité spatio-temporelle s'observe dans des productions plus récentes et plus ambitieuses, comme l'*Alexandre* d'Oliver Stone (2004), analysé par Elias Koulakiotis au chapitre 3. Le réalisateur en a monté quatre versions différentes, les deux dernières s'ouvrant sur la bataille de Gaugamèles. Le narrateur Ptolémée y est à la fois épique, c'est-à-dire omniscient, et tragique, reprenant le rôle du chœur antique. Comme pour les vieux mythes, les spectateurs connaissent à l'avance cette histoire d'ascension et de chute : la chronologie importe moins que la mémoire des hauts faits. Les quatre versions du film dilatent alors le temps, au moyen de flashbacks qui varient d'un montage à l'autre. Ces recompositions sont soulignées au chapitre 12, où Seán Easton compare *Sikandar*, tourné en 1941 par l'Indien Sohrab Modi, avec l'*Alexandre* d'Oliver Stone. Le film de 2004 évoque la mutinerie de l'Hyphase, qu'il place toutefois avant la bataille de l'Hydaspe, contrairement aux récits anciens. Le duel entre Poros et Alexandre, inspiré d'Homère et des frappes monétaires, prend alors un sens particulier : la charge désespérée du Macédonien s'apparente à une forme d'autosacrifice pour ses hommes, avec lesquels les liens s'étaient distendus. Quand Alexandre tombe, ses soldats l'entourent pour le protéger, rétablissant l'union entre le chef et la troupe.

Avant Oliver Stone, Sohrab Modi avait déjà montré la révolte des soldats d'Alexandre, moyen de réfléchir aux limites posées à un conquérant insatiable. En présentant l'invasion macédonienne comme une mise à l'épreuve de la culture indienne – source de sagesse et d'apaisement pour Alexandre – le film de 1941 questionnait en sus la domination britannique. Le conquérant y symbolisait la brutalité de tous les impérialismes,

¹ En français, l'expression « péplum » a été consacrée dans l'article Siclier 1962, p. 26-38. Voir Aziza 2009, p. 16-17.

ses troupes saluant même « à la romaine », comme dans les productions hollywoodiennes ou les mises en scène fascistes. À ce sujet, Seán Easton souligne la réutilisation de *stockshots* du film italien *Scipion l'Africain*, tourné en 1937, pour étoffer les scènes de bataille de la production indienne. Mais tandis que la réalisation fasciste célébrait la Rome antique pour justifier la colonisation de la Libye et de l'Éthiopie, *Sikandar* rejetait l'ordre britannique, dont la censure se montra pourtant clémentine. Seán Easton l'explique par le message du réalisateur indien, dont l'anticolonialisme se serait teinté d'antifascisme. Modi aurait détourné les extraits du film italien pour leur donner une nouvelle signification, associant les faisceaux de Scipion à l'invasion injuste conduite par Alexandre. La dénonciation de la colonisation ne fait aucun doute ; l'hypothèse d'une production antifasciste ne convainc guère en revanche, malgré les arguments avancés par Seán Easton, notamment le désir d'éviter la censure. Si, à des fins d'économie, les producteurs indiens reprirent des extraits de *Scipion l'Africain*, cela nous semble surtout s'expliquer par la recherche de scènes de bataille avec des éléphants, indispensables pour illustrer l'affrontement entre Poros et Alexandre.

Les conquêtes coloniales apparaissent du reste en filigrane de plusieurs films italiens, analysés au chapitre 12. Arthur J. Pomeroy y souligne l'importance de *Carthage en flammes* : ce roman feuilleton, écrit par Emilio Salgari en 1906, influença la représentation stéréotypée de l'Afrique dans le cinéma italien. Toutefois, si *Cabiria* (1914) et *Scipion l'Africain* (1937) étaient empreints de racisme et de colonialisme, ces dimensions s'estompèrent dans les films d'après-guerre. En 1960, Carmine Gallone, le réalisateur de *Scipion l'Africain*, tourna une adaptation de Salgari : il y présenta des Carthaginois sympathiques et courageux, qui évoquaient les civils italiens victimes des Allemands à partir de 1943. Arthur J. Pomeroy souligne aussi la place de l'histoire d'amour dans cette adaptation tardive de *Carthage en flammes*. L'intrigue sentimentale marquait un retour aux origines romanesques de la fiction antique – *Les Derniers Jours de Pompéi* d'Edward Bulwer-Lytton (1834) et *Salammbo* de Gustave Flaubert (1862) –, en rupture avec la grandeur impériale exaltée par Mussolini.

L'adieu au fascisme est au cœur du chapitre 13, sur la représentation des conflits antiques dans le cinéma italien, de 1937 à 1954. Óscar Luis Lapeña Marchena analyse l'évolution du film à l'antique, à travers quatre œuvres antérieures à la vague « néo-mythologique » (1958-1965)². L'auteur rappelle d'abord le contexte de production du *Scipion l'Africain* de Carmine Gallone : proclamation de l'empire italien le 9 mai 1936, guerre d'Espagne, alliance de Mussolini avec l'Allemagne et le Japon. Outre la colonisation – « venger Cannes » revient à « venger Adoua » –, le film glorifiait la guerre régénératrice de la nation, conformément aux discours du *Duce*. Cette idéologie explique pourquoi *Scipion l'Africain* échoua à conquérir les marchés étrangers, en dépit de ses prétentions à renouer avec le *Kolossal*, une forme de production spectaculaire qui, avec

² L'expression « néo-mythologique » se rapporte aux films italiens tournés à la chaîne, entre 1958 et 1965, pour capitaliser sur le triomphe planétaire du film *Les Travaux d'Hercule*, de Pietro Francisci. L'expression a été forgée par un autre réalisateur de péplum, Vittorio Cottafavi. Goimard 1962, p. 139-144.

Jules César (1909) et *Cabiria* (1914), avait révolutionné le cinéma muet. Malgré son échec public et critique, *Scipion l'Africain* apparaît néanmoins important dans la représentation de la guerre antique. La séquence de la bataille de Zama, bientôt réutilisée dans *Sikandar*, alternait les mouvements de troupe à grande échelle et les combats individuels. Novatrice, cette façon de filmer la guerre influença Eisenstein pour la bataille d'*Alexandre Nevski* (1938). Quant à la présentation de l'ordre manipulateur des légions, elle inspira Stanley Kubrick pour *Spartacus* (1960).

Óscar Luis Lapeña Marchena souligne ensuite l'occultation du « pacte d'acier » dans l'Italie d'après-guerre, qui lui préféra la mémoire de la Résistance. L'adaptation cinématographique de *Fabiola*, en 1947, est à replacer dans ce contexte. Réalisée par Alessandro Blasetti, un vétéran du cinéma fasciste, cette coproduction franco-italienne relança les studios de Cinecittà, menacés par la déferlante des films américains. Ses décors et accessoires furent ensuite loués pour des tournages hollywoodiens délocalisés à Rome. *Fabiola* porte un message pacifiste et post-fasciste. Tourné avec l'aide du musée du Vatican, le film glorifie l'Église des catacombes, les premiers chrétiens évoquant les civils réfugiés dans les abris anti-aériens durant la guerre ; le catholicisme apparaît alors comme un facteur de restauration pour l'Europe ruinée par les combats. Óscar Luis Lapeña Marchena décèle un message semblable dans *Attila*, réalisé en 1954 par Pietro Francisci. Évocation hasardeuse du V^e siècle, *Attila* oppose des Romains disciplinés à des barbares cruels et désorganisés, dans lesquels l'auteur reconnaît les hordes fascistes ou nazies ; une identification aux Soviétiques pourrait toutefois aussi être envisagée. *Attila* montre la souffrance des populations victimes des invasions, en écho aux épreuves des civils lors de la Seconde Guerre mondiale. Surtout, le pape y figure en sauveur de l'Europe, bien davantage que les armées de Rome.

L'ombre de la Seconde Guerre mondiale plane de même sur le *Spartacus* de Ricardo Freda (1953). Le gladiateur révolté avait été redécouvert en Italie grâce à un roman de Raffaello Giovagnoli, publié en 1874. Ce journaliste en avait fait un héros populaire, un proto-Garibaldi. Dans une perspective différente, Freda livre une réalisation d'une violence inédite pour l'époque, qui s'ouvre sur l'entrée des armées romaines dans une ville de Thrace réduite en cendres, à la manière des bandes d'actualité des années de guerre. Quant au triomphe de Crassus, il rappelle les parades fascistes. À mi-chemin entre la martyrologie chrétienne et la propagande communiste, à laquelle n'adhérerait pas le réalisateur, le gladiateur agit comme un partisan en lutte contre l'oppression. Ses bras croisés, dans un geste de défi adressé à ses tortionnaires, renvoient à la pose du résistant de *Rome ville ouverte*, tourné huit ans plus tôt ; blessé à mort, Spartacus transmet enfin son épée à un fidèle, pour continuer la lutte.

Chacune à leur manière, les productions italiennes postérieures à *Scipion l'Africain* renvoient donc aux souffrances des années 1940 : la représentation de l'horreur de la guerre solde définitivement l'ère du fascisme. Le chapitre 14, sur le son du combat dans le péplum des années 1958-1965, souligne toutefois les ambiguïtés du cinéma populaire transalpin. Robert A. Rushing rappelle que ses scénarios opposent généralement un bodybuilder à un souverain décadent ou à une reine aussi lascive que cruelle, de mauvais maîtres qui évoquent le fascisme. Esclavage, expériences insensées sur des

cobayes humains, sacrifices de jeunes vierges : le régime dégénéré vide le peuple de ses forces vitales. À travers la bande-son, Robert A. Rushing analyse l'affrontement entre la justice et la tyrannie : l'autorité abusive est associée à des mélodies orientales ; celles-ci l'identifient à un pouvoir cosmopolite, ce que confirme la présence d'éléments étrangers dans l'entourage tyrannique. Le soulèvement populaire, conduit par un héros musculeux, s'accompagne au contraire de sonorités guerrières, mêlant cuivres, percussions et cliquetis d'armes. Le bruit de la guerre apparaît libérateur, en ce qu'il symbolise le rétablissement d'un pouvoir légitime. Une musique post-romantique, d'inspiration hollywoodienne, accompagne enfin un discours de retour à l'ordre naturel, qui consacre la restauration de la communauté organique. L'analyse souligne les contradictions du cinéma populaire, qui rejette l'arbitraire tout en célébrant un régime à la fois bienveillant et martial. Celui-ci doit être protégé d'une corruption supposée étrangère au peuple, présumé bon dès lors qu'il est enraciné. Si les tyrans du péplum renvoient au nazisme (notamment dans *Hercule à la conquête de l'Atlantide*³), le retour à un ordre préservé du monde extérieur rappelle la xénophobie fasciste. Passionnante, l'approche biopolitique de Robert A. Rushing ignore malheureusement un article sur la musique de film, où Christophe Vendries souligne l'importance des trompettes dans la grammaire visuelle et sonore hollywoodienne, qui influença le péplum italien⁴. Force est aussi de constater que l'analyse fonctionne aussi pour interpréter des productions postérieures, en particulier *Conan le Barbare* (1982), qu'il eût été intéressant de commenter. La bacchanale du film de John Milius reprend en effet les stéréotypes sur le mauvais pouvoir dévoreur de son peuple : anthropophagie et lascivité y sont soulignées par des rythmes orientalisants, tandis que Conan et ses compagnons mènent l'assaut au son d'une musique martiale, saturée de cuivres et de percussions. Mais loin de l'optimisme des anciens péplums, John Milius ne propose aucun retour à un ordre harmonieux : sous l'influence de la contre-culture des années 60 et du Zen propre au cinéma japonais, son film s'achève sur une note nihiliste.

Le chapitre 16 explicite l'analogie entre la guerre antique et la Seconde Guerre mondiale. Partant du constat que le terme anglais *epic* renvoie à des films grandioses et extravagants, Jonathan Stubbs observe que l'*epic movie* traite de moments charnières dans l'histoire, selon une approche manichéenne. Voilà pourquoi, malgré sa proximité chronologique avec les spectateurs, la Seconde Guerre mondiale se prête autant que l'Antiquité à un traitement épique ; les deux périodes permettent en outre d'exalter de grandes figures masculines. Jonathan Stubbs compare *Le Jour le plus long* (1962) et *La Chute de l'empire romain* (1964). Les deux films ont en commun un réalisateur de seconde équipe, Andrew Marton, ainsi qu'un acteur, Mel Ferrer. Leurs intrigues, toutes deux adaptées d'auteurs très connus – Edward Gibbon sur Rome, Cornelius Ryan pour le débarquement en Normandie –, prennent l'Europe pour théâtre. Darryl F. Zanuck, producteur de *Jour le plus long*, et Samuel Bronston, producteur de *La Chute de l'empire*

³ Gonzales 1989.

⁴ Vendries 2015, p. 259-304.

romain, avaient en outre des attaches sur le vieux continent, au point que Bronston tenta de créer en Espagne un second Hollywood. Mais son projet ne survécut pas à l'échec public et critique de *La Chute de l'empire romain*. Zanuck et Bronston entretenaient aussi des liens privilégiés avec les armées européennes de l'OTAN, qui leur fournirent des figurants.

Les deux films prennent prétexte de l'histoire pour réfléchir à la puissance américaine face à l'Armée rouge. Jamais évoquée dans *Le Jour le plus long*, qui préfère réhabiliter la Wehrmacht pour arrimer la RFA au bloc occidental, l'Armée rouge est symbolisée par les barbares de *La Chute de l'empire romain*. Les légions, quant à elles, évoquent les troupes américaines cantonnées face à l'URSS, trois ans après l'édification du mur de Berlin. Les Germains intégrés à l'Empire pourraient aussi renvoyer aux Allemands de l'Ouest, vaincus en 1945 puis acceptés dans l'OTAN. *Le Jour le plus long* et *La Chute de l'empire romain* divergent du reste dans leurs conclusions. Le premier consacre la naissance de l'Empire américain qui, par sa vertu et son organisation, triomphe de l'arrogance et du totalitarisme ; le second s'achève sur l'agonie d'un système, qui échoue à transformer les barbares en alliés et sombre dans la corruption. Ce pessimisme annonce les contestations de l'impérialisme américain au cours de la guerre du Vietnam, dont l'effet de souffle atteignit la représentation des soldats antiques.

Les rapports entre guerre et contre-culture sont particulièrement étudiés au chapitre 15. Renatta Senna Garraffoni s'y intéresse au *Satyricon* de Fellini, tourné en 1969 et présenté à New York devant des figures du mouvement hippie. Fellini a réinventé une Antiquité éloignée des codes hollywoodiens. Relecture psychédélique d'Horace, Ovide, Suétone et Apulée, son *Satyricon* critique le militarisme, sous l'influence du mouvement pacifiste des années 60. Cruels, les légionnaires y apparaissent comme les serviteurs stupides d'un pouvoir inique, qui rappelle autant le fascisme que la société de la consommation. Contre une représentation de l'Antiquité centrée sur les grands de ce monde, Fellini offre une histoire vue d'en bas, celle des petits opprimés par les puissants, dont la troupe est le bras armé. En réaction à la vision mussolinienne du pouvoir exaltée dans *Scipion l'Africain* (p. 362), le *Satyricon* montre un César faible, interprété par une actrice, ultime pied de nez au culte fasciste de la virilité.

Au moyen d'expérimentations esthétiques, qui mêlent les sources anciennes, le théâtre et l'art moderne, Fellini propose une approche du passé moins belliqueuse que celle des productions antérieures. Du point de vue de l'art et de la poésie, son Antiquité est énergique, chatoyante ; mais dès que les soldats y font irruption, elle devient angoissante et sombre. Les légionnaires sont couturés de grotesques cicatrices, l'un d'entre eux n'a ni bras ni jambes : loin de la masculinité prônée sous le fascisme, l'héroïsme laisse la place à la seule représentation des souffrances de la guerre. Pertinente, l'analyse de Renatta Senna Garraffoni néglige cependant la fascination de Fellini pour les mises en scènes des premiers temps du cinéma, ce genre du *Kolossal* auquel il rendit hommage au début de *Roma* (1972), en reconstituant la projection d'une superproduction sur l'Antiquité. On regrette de même l'absence de références, dans le chapitre sur le *Satyricon* ou ailleurs dans le livre, à deux films symptomatiques de la libération de mœurs des années 60-70 : *Sebastiane*, de Derek Jarman et Paul Humfress (1976), et *Caligula*,

de Tinto Brass (1979). Le premier est un péplum homoérotique sur saint Sébastien, tourné en latin, qui doit autant à Fellini qu'à la culture gay underground ; quant au second, un récent remontage rend justice à la vision hallucinée de son scénariste, le grand Gore Vidal.

La contre-culture est également au cœur du chapitre 17. Kaiti Diamantakou s'y penche sur une adaptation de *Lysistrata* tournée en 1972, dans la Grèce des Colonels (1967-1974). Ce film à succès, qui connut une seconde jeunesse grâce à une VHS sous-titrée en anglais, mêle à la comédie antique des éléments du théâtre d'ombres grec et de l'actualité de son temps. Une partie de l'équipe du film avait déjà participé à des mises en scène d'Aristophane et Eschyle au théâtre, un secteur très contrôlé par la dictature. Kaiti Diamantakou se concentre justement sur les rapports de la production de *Lysistrata* avec la censure. Pour rassurer les militaires, le réalisateur Yorgos Zervoulakos pouvait se prévaloir d'un succès patriotique, un film tourné un an auparavant, sur les exploits du sous-marin Papanikolos durant la Seconde Guerre mondiale. Mais le script original de *Lysistrata*, rédigé par le poète de gauche Yannis Negrepontis, proposait une relecture de la pièce susceptible d'irriter le pouvoir en place : les femmes n'exigeaient plus la fin de la guerre entre Sparte et Athènes mais la paix universelle. Pour éviter la censure, ce scénario fut retravaillé, ce qui aboutit à une comédie musicale parsemée de chansons folkloriques et de scènes dénudées. Le film s'achevait sur le triomphe des femmes et du plaisir sexuel, dont un carton final soulignait toutefois le caractère utopique. L'ensemble se montrait donc assez inoffensif pour la dictature, dont il reprenait le discours valorisant l'héritage antique et une Grèce de carte postale. Passionnante quand elle replace le film par rapport aux récréations des pièces anciennes, l'étude aurait gagné à relier la truculence de la réalisation au développement du cinéma érotique, toléré par la dictature. Dès la fin des années 1960, les films helléniques pour adultes se multiplièrent en effet, conjuguant héroïnes déshabillées et clichés touristiques : ils constituèrent le sous-genre infamant du « cinéma SSS » (Soleil, Sexe, Souvlaki). Si les exigences du scénariste et du réalisateur classent *Lysistrata* au-dessus de ces productions basement commerciales, il eût été intéressant de se demander si sa grivoiserie, combinée à des éléments pittoresques, n'aurait pas visé le même public que le « cinéma SSS ». Chez Yorgos Zervoulakos, un érotisme joyeux subvertit en effet la récupération du passé prônée par les Colonels, une paillardise qui assura le succès commercial. *Lysistrata* parvint ainsi à éviter la censure politique, tout en s'inscrivant dans la révolution sexuelle et le mouvement international d'opposition à la guerre du Vietnam.

Réinventer l'expérience antique du combat

La référence au Vietnam se retrouve, évidemment, dans les films américains, notamment à travers la thématique du vétéran ; celle-ci a connu un regain d'intérêt depuis le 11 septembre 2001 et la « guerre mondiale contre la terreur », lancée par Georges W. Bush. Le *Hercule* de Brett Ratner (2014), qui se présente comme une

rationalisation des mythes, décrit par exemple le héros comme un vétéran traumatisé. L'ancien catcheur Dwayne Johnson, interprète du rôle-titre, s'est lui-même impliqué auprès des soldats américains via la marque de sport *Under Armour*, un engagement qui renforce sa crédibilité auprès de son public. Au chapitre 19, Owen Rees rappelle que, dans les traditions grecques, Héraclès n'a jamais été membre d'une armée. Euripide le présente cependant comme un héros frappé de folie (*mania*), qui massacre sa famille au retour de ses exploits ; ce schéma n'est pas sans analogie avec les scénarios où un vétéran retrouve son foyer puis, incapable de se réadapter à la vie civile, sombre dans la violence. Comme Rambo, le Hercule de 2014 a ainsi ses nuits hantées de cauchemars ; il rêve de Cerbère, qui n'est plus un monstre mythologique mais un symbole de ses traumas. Mutique, son compagnon Tydée apparaît comme l'archétype du soldat perdu popularisé par le cinéma, de *Héros à vendre* (1933), cité par l'auteur, à *Rolling Thunder* (1977), absent du chapitre mais constitutif de l'inquiétante étrangeté du vétéran.

Owen Rees relie cette mythologie cinématographique aux sources anciennes : le *Ajax* de Sophocle et l'*Agamemnon* d'Eschyle racontaient déjà des histoires de folie et de mort ; l'abandon de Philoctète par ses compagnons préfigurait le thème du combattant rejeté par la société. L'écho des légendes antiques et des productions sur le Vietnam est toutefois atténué par Ratner, dont le propos se révèle consensuel. C'est en acceptant ses traumas et en cessant d'affabuler sur ses exploits qu'Hercule devient vraiment Hercule ; de la même façon, la société doit accepter ses vétérans, qui incarnent sa part d'ombre mais peuvent aussi la protéger, en mettant à son service leur ethos martial. Convaincante, l'analyse omet de citer *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*. Publié en 1994 et beaucoup lu depuis les guerres d'Irak et d'Afghanistan⁵, ce livre de Jonathan Shay examine les troubles des vétérans à l'aune des mythes grecs, une démarche proche de celle d'Owen Rees.

Au chapitre 20, Oskar Aguado-Cantabrana revient à son tour sur la figure du vétéran, en l'inscrivant dans le contexte de la « guerre contre la terreur » consécutive au 11 septembre. Sa contribution analyse deux films sortis en 2016 : *La Résurrection du Christ*, de Kevin Reynolds, et la dernière adaptation de *Ben-Hur*, tournée par Timour Bekmambetov. Les deux productions assimilent les insurgés juifs du I^{er} siècle de notre ère à des combattants islamistes – turbans noirs, fanatisme religieux, égorgements – tandis que les Romains ressemblent aux forces spéciales américaines : des militaires peu nombreux, surentraînés et suréquipés, parfois frappés de stress post-traumatique ; un soldat qui garde le tombeau du Christ raconte même avoir vu en Gaule des celtes cannibales peints en bleu. Le tribun désabusé de *La Résurrection du Christ* fait penser aux Américains plongés dans le *surge* irakien ; les camps romains, ultime refuge de troupes en butte à l'hostilité des populations, évoquent la *green zone* de Bagdad. Dans *Ben-Hur*, les Romains sont d'ailleurs moins antipathiques que dans les précédentes adaptations du roman de Lewis Wallace, tandis que Jérusalem est décrite à la manière d'une ville insurrectionnelle, où les troupes d'occupation torturent comme à Abou Grahb. À ce sujet, l'auteur cite la

⁵ Eck 2012, p. 145-148.

costumière de *Ben-Hur*, Varvara Avdyushko, qui assume d'avoir équipé les Romains de 2016 avec des harnais anachroniques, proches des gilets tactiques des soldats américains. L'auteur aurait pu élargir l'analyse aux bandanas des légionnaires filmés par le Russe Timour Bekmambetov, qui les rapprochent des *spetsnaz* des guerres de Tchétchénie.

Oskar Aguado-Cantabrana rappelle combien cette imagerie est éloignée de ce que l'on sait de la présence romaine en Terre sainte, davantage surveillée par des auxiliaires que par des légionnaires ; l'auteur interroge aussi la pertinence de la notion de contre-insurrection dans l'étude des guerres antiques. Il souligne le fait que, dans les deux réalisations de 2016, la représentation des combats en Judée est influencée par le film *American Sniper*, tourné par Clint Eastwood deux ans auparavant. Une analyse plus poussée des rapports entre la guerre et le cinéma aurait toutefois été éclairante. Le FM 3-24, manuel de contre-insurrection de l'armée américaine, reprend en effet les théories élaborées par des Français, comme le lieutenant-colonel David Gallula, du temps des guerres de décolonisation ; la mise en œuvre de cette doctrine contre-insurrectionnelle a ensuite été dénoncée dans le film italien *La Bataille d'Alger* (Gillo Pontecorvo, 1966), lui-même étudié au Pentagone⁶. Appliquées au champ de bataille irakien des années 2000, les différentes approches de la contre-insurrection ont été illustrées à l'écran par Clint Eastwood, avant d'être reprises dans les films sur l'Antiquité. Tout ce cheminement, de l'Algérie Française à l'Irak occupée par les Américains, du cinéma des années 1960 à celui des années 2010, aurait gagné à être interrogé, pour décortiquer les lieux communs de la contre-insurrection cités par Bekmambetov et Reynolds : actions civilo-militaires, informateurs, interrogatoires musclés, embuscades et contre-embuscades. Rapprocher l'Antiquité, la guerre d'Algérie et l'intervention en Irak eût été d'autant plus utile que le roman *les Centurions* (1960), où Jean Lartéguy avait assimilé les parachutistes coloniaux français aux légionnaires romains, a connu un regain d'intérêt à l'époque du *surge* : le général David Petraeus en possédait même un exemplaire dédié par le général Bigeard⁷. En 1988, Kevin Reynolds a du reste tourné *La Bête de guerre*, sur un char soviétique traqué par des moudjahidines afghans, un film négligé par Oskar Aguado-Cantabrana. Sa prise en compte aurait permis d'aborder l'évolution du regard porté sur les belligérants, entre la fin de la Guerre Froide et les guerres américaines d'Irak et d'Afghanistan. En 1988, le réalisateur célébrait la résistance de combattants pieux à un adversaire mieux équipé ; dans *La Résurrection du Christ*, sa sympathie va en revanche aux soldats professionnels, fatigués de combattre des fanatiques.

Oskar Aguado-Cantabrana relève que l'expérience de la guerre est plus présente dans les films des années 2000 que dans le cinéma des années 1950-1960, tandis que la violence y est beaucoup plus marquée. Comme le souligne Konstantinos P. Nikoloutsos, le cinéma hollywoodien classique édulcorait la violence, ce que confirment par exemple les batailles peu sanglantes de l'*Alexandre le Grand* de Robert Rossen (1956) ; le scénario mentionnait un coup porté à la tête du conquérant au Granique, mais le réalisateur n'a

⁶ Jarreau 2003.

⁷ Cloud, Jaffe 2009, p. 36-37.

pas retenu la scène (p. 155). Au chapitre 18, Hannah-Marie Chidwick note à l'inverse l'importance de la violence dans les perceptions contemporaines ; parallèlement, les pratiques religieuses des Romains sont de moins en moins montrées, ce qui s'accorde sans doute à l'évolution des croyances du public. L'auteur souligne l'influence sur *Gladiator* et ses héritiers de la médiatisation de la guerre du Vietnam à la télévision, puis de la scène du débarquement tournée par Steven Spielberg pour *Il faut sauver le soldat Ryan* (1997) ; comme le relève l'éditeur de l'ouvrage, il faudrait également mentionner *Braveheart* (1995), qui a consacré une nouvelle façon de filmer le combat pré-moderne (p. 574). Konstantinos P. Nikoloutsos cite aussi l'historien John Keegan qui, dans *Anatomie de la bataille* (1976), a développé une vision du combat au ras du sol, un point de vue immersif désormais privilégié au cinéma.

Le regard sur le soldat antique a en outre évolué. Valide et bien rasé jusqu'aux années 1960, celui-ci apparaît désormais hirsute et marqué dans sa chair, comme les combattants des guerres mondiales et du Vietnam. Hannah-Marie Chidwick souligne que, pour les réalisateurs contemporains, une séquence de bataille historique doit forcément compter des mutilations et des combats au corps à corps, loin de la pudeur du cinéma classique. Mais les blessures morales ou les accidents hors du champ de bataille ne les intéressent pas, car ils contredisent leur discours viriliste et militariste ; ce jugement mériterait toutefois d'être nuancé, plusieurs contributeurs de l'ouvrage soulignant l'importance du stress post-traumatique dans les représentations de la guerre antique. L'auteur pose également la question du réductionnisme à l'écran : tout comme les épopées homériques ont décrit les effets des armes sur les guerriers mais pas sur les non-combattants, le cinéma reproduirait une vision héroïque de la guerre.

Hannah-Marie Chidwick explique qu'avec la fin de la conscription dans les pays occidentaux, les spectateurs sont plus éloignés de la guerre que ceux des années 1950-1960, dont beaucoup avaient connu le feu. Paradoxalement, la violence croissante à l'écran répondrait aux attentes d'un public qui n'en a jamais été aussi éloigné. Et l'auteur d'oser une comparaison qui donne à penser : à l'apogée de l'Empire romain, peu de gens servaient aux armées et en connaissaient les réalités ; le récit de guerre était alors une recreation à destination de ceux qui ignoraient le combat, une fonction désormais occupée par les films. L'auteur s'inspire des travaux du philosophe Paul Virilio, sur l'articulation entre vitesse et impérialisme, et de ceux de la sociologue Karen Boyle, selon laquelle les médias populaires condamnent autant la violence qu'ils la génèrent. La violence cinématographique ne serait donc pas anodine : elle contribuerait à perpétuer un discours impérialiste et patriarcal. À l'écran, la violence des soldats romains se justifierait ainsi en réaction à celle des barbares, contre lesquels l'occupant serait condamné à une riposte brutale, à la manière du *Seek and Destroy* mis en œuvre au Vietnam par les Bérets Verts ; dans son analyse de *La Résurrection du Christ*, Oskar Aguado-Cantabrana se réfère d'ailleurs explicitement à ce mode opératoire (p. 539). Ces considérations mériteraient pourtant d'être discutées, au vu du nombre de productions qui adoptent le point de vue des barbares : des films sur Boudicca (p. 225-226) et des séries sur Teutoburg ou les gladiateurs (*Barbaren*, 2020 ; *Spartacus blood and sand* 2010) célèbrent en effet la liberté contre l'impérialisme.

Les réalisations britanniques étudiées par Hannah-Marie Chidwick, *Centurion* (2010) et *L'Aigle de la neuvième légion* (2011), vont néanmoins dans le sens de sa démonstration, puisque les héros en sont des Romains aux prises avec des tribus vivant au nord du mur d'Hadrien. Et encore, le scénario retors de *Centurion* présente-t-il des élites corrompues, qui poignardent dans le dos les soldats du *limes*, selon une relecture de l'Antiquité plus populiste qu'impérialiste. Considérer que la violence des Romains serait présentée comme civilisatrice (p. 500-501) nous semble en outre exagéré, notamment en ce qui concerne *Centurion*. Tourné dans des paysages grandioses, ce film s'inscrit dans le sous-genre du *survival* horrifique, dont son réalisateur, Neil Marshall, s'est fait une spécialité (*The Descent* en 2005, *Dooms Day* en 2008). Dans la droite ligne du *Délivrance* de John Boorman (1972), le retour à la nature des soldats isolés derrière les lignes ennemies s'apparente à une régression : seule la libération d'une fureur auparavant contenue par la civilisation permet « la survie du plus apte ». Sur ce point, nous ne pouvons d'ailleurs que rejoindre l'auteur, qui relève que la banalisation de la violence contribue à diffuser une *Weltanschauung* empreinte de darwinisme social.

Il est vrai, néanmoins, que beaucoup de films associent les Romains à la civilisation, du fait de leur discipline et de leur maîtrise de la technique, ce que confirme le *topos* de la formation en tortue. Hannah-Marie Chidwick y voit un héritage des conquêtes coloniales européennes : identifiés à des Occidentaux, les Romains seraient rationnels et efficaces, tandis que les barbares incarneraient la sauvagerie. À ce titre, une comparaison avec l'apparence du *Predator* combattu par Arnold Schwarzenegger aurait permis d'approfondir l'analyse : comme la créature extraterrestre du film de John McTiernan (1987), la guerrière de *Centurion* figure une altérité radicale, sorte de miroir d'Hérodote des peurs occidentales. Recouverte de peintures de guerre et coiffée de dreadlocks, elle ne ressemble pas à l'image que le spectateur peut avoir d'une femme européenne, ce que souligne d'ailleurs Hannah-Marie Chidwick : quand bien même les *Commentaires de César* mentionnent le cri de guerre des légionnaires, celui-ci caractérise au cinéma leurs ennemis.

Semblable approche de l'opposition barbare / civilisé se retrouve dans les représentations des batailles d'Alexandre le Grand, perçues comme le triomphe du « modèle occidental de la guerre » cher à Victor Davis Hanson (un historien non cité dans l'ouvrage mais dont l'influence sur la représentation de la guerre antique devrait être soulignée). Au chapitre 5, Konstantinos P. Nikoloutsos rappelle que l'*Alexandre le Grand* de Robert Rossen, tourné en 1956, identifiait même le conquérant à l'efficacité romaine, soit aux origines supposées de la civilisation occidentale. Dans le rôle d'Alexandre, Richard Burton franchissait l'Hellespont revêtu d'une reproduction de la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta. L'affiche du film montrait la star drapée dans un manteau analogue au *paludamentum* des empereurs romains, un vêtement que l'on retrouve chez Oliver Stone (p. 76).

À sa sortie, en 1956, *Alexandre le Grand* fut salué pour ses scènes de guerre, pourtant amputées par le producteur de la plupart des reconstitutions poliorcétiques. La publicité mit en avant la dimension militaire du film, à laquelle les jeunes spectateurs se montrèrent sensibles : un chef scout de Las Vegas écrivit au réalisateur pour lui demander d'envoyer

à ses garçons des accessoires du film. Le jeune homme espérait les réutiliser à des fins de reconstitution historique ; il voyait dans l'armée d'Alexandre un modèle d'efficacité et avait baptisé sa patrouille « Les Fils de la Macédoine ». Konstantinos P. Nikoloutsos se montre quant à lui très critique envers les batailles du film de Robert Rossen, en particulier les combats de cavalerie, durant lesquels les figurants et Richard Burton utilisent moins la lance que l'épée. Selon l'auteur, cette convention remonterait au théâtre élisabéthain, dans lequel les personnages de Plutarque réinterprétés par Shakespeare se battaient en duel comme des aristocrates de l'époque moderne. Ce point mériterait d'être discuté : dans le film de Robert Rossen, beaucoup de cavaliers manient en effet la *kopis*, une lame courbe dont Xénophon avait conseillé l'usage aux cavaliers (*L'art équestre*, XII, 11).

L'assimilation des tactiques macédoniennes à la rationalité occidentale est au cœur du chapitre 3, où Elias Kouliakotis s'intéresse à la *taxis* macédonienne dans l'*Alexandre* de 2004. Au début du *Final Cut* du film d'Oliver Stone, Alexandre utilise une caisse à sable pour expliquer la tactique qu'il va déployer à Gaugamèles : didactique pour les spectateurs, le procédé établit une analogie entre le génie d'Alexandre et les armées professionnelles occidentales de l'époque contemporaine. Malgré les efforts de reconstitution des stratégies et équipements macédoniens, Oliver Stone n'échappe d'ailleurs pas à l'orientalisme militaire : Diodore de Sicile expliquait qu'à Gaugamèles, Darius avait équipé ses hommes de sarisses ; dans le film, pourtant, les Perses refusent le corps à corps. Sur le modèle des barbares décrits par Hérodote, ils apparaissent comme une masse fuyante et désorganisée, tandis que le champ de bataille désertique évoque l'intervention américaine en Irak. Éloigné du combat, Darius se distingue d'Alexandre, qui charge à la tête de ses hommes. Le contraste entre les Macédoniens et leurs ennemis s'accroît dans la représentation de la progression en Inde. L'adversaire y est déshumanisé et sa traque s'apparente à une chasse, ce qui était déjà le cas dans les sources, négligées par Elias Kouliakotis. Les Anciens filèrent en effet la métaphore cynégétique pour raconter les campagnes d'Alexandre, dont les ennemis furent parfois réduits au rang de gibier (Plutarque, *Alexandre*, 72, 4 et Quinte Curce, VI, 5, 11-16).

Il est un point sur lequel Oliver Stone rompt en revanche avec les textes grecs et latins, ce que souligne l'auteur : au cœur de l'Asie, la violence fait basculer les Grecs dans la bestialité, ce qu'exprime le narrateur Ptolémée (« we were no men anymore »). Réminiscence de la jungle vietnamienne arpentée par le réalisateur en 1967-68, au sein de la 25^e division d'infanterie, et exorcisée à l'écran dans *Platoon* (1986), la forêt putride où Alexandre affronte Poros prend une dimension infernale. L'anabase d'Alexandre racontée par Arrien devient la catabase d'Oliver Stone (p. 77). L'ultime bataille porte à ce titre l'empreinte visuelle de *Il faut sauver le soldat Ryan* et de *Gladiator*, soldats blessés et corps mutilés gisent dans la boue. La peur et la lassitude des combattants sont omniprésentes : tandis qu'Alexandre parle de gloire avant le choc de Gaugamèles, un soldat urine de peur. Contrairement aux héros invincibles du cinéma des années 50, Alexandre apparaît lui-même blessé, y compris psychologiquement. Chez Oliver Stone, l'alcoolisme du roi et de ses compagnons apparaît dès lors comme une réponse aux traumatismes causés par le combat (p. 87), ce qui renvoie à la propre expérience du réalisateur, auquel le sort des vétérans du Vietnam a inspiré *Né un 4 juillet* (1988).

La guerre antique à l'écran, une question de genres

Dans les années 2000, la présentation du chef militaire a donc connu une nette évolution par rapport au cinéma classique, dont le *star system* confondait le personnage et son interprète dans une même idéalisation. En dépit de son portrait critique du conquérant, l'*Alexandre* de Robert Rossen, tourné en 1956, ne pouvait ainsi abîmer l'apparence de son héros, interprété par l'acteur Britannique Richard Burton. Alors âgé de 26 ans, celui-ci était adulé par les foules et les conséquences de cette « Burtonmania » sont analysées par Konstantinos P. Nikoloutsos. L'étude porte sur le choix d'un Britannique plutôt que d'un Américain pour incarner le roi : acteur shakespearien, Burton avait une prestance princière mise en avant par l'équipe du film. Dans une logique d'identification au rôle typique du *star system*, l'ambition artistique du comédien fut comparée à la soif de conquêtes d'Alexandre. Des photos retouchées le montrèrent devant un buste du Macédonien, remanié pour accentuer son rapprochement avec le conquérant (p. 149). Au reste, en dépit de ses mouvements de foule, le film de Robert Rossen fut un échec public et critique. Le *star system* se heurta en effet à la déconstruction opérée par le réalisateur, qui présenta moins un héros qu'un individu mégalomane, prompt à asservir les peuples vaincus. Marxiste, Robert Rossen jeta un regard critique sur les conquêtes macédoniennes, ce qui interdit toute identification des spectateurs à Alexandre. En cela, son film marquait une rupture avec la masculinité héroïque glorifiée jusqu'alors dans le grand spectacle. Dans les films américains ou indiens – le volume néglige celui de Keda Kapoor (1965) – qui lui sont consacrés, Alexandre apparaît d'ailleurs généralement comme un contre-modèle.

Le physique des interprètes de chefs antiques est analysé au chapitre 4, où Michael Williams se concentre sur *Le Signe de la Croix* (1932) et *Cléopâtre* (1934). Leur réalisateur, Cecil Blount DeMille, avait reçu une éducation militaire au Pennsylvania Military College, ce qui influença sa façon de diriger des films : un reportage de 1917 le compara même à un général à la tête d'une armée d'acteurs et de techniciens. DeMille lui-même jouait de cette image, en arpentant les plateaux en bottes et culotte de cheval, donnant des ordres avec un mégaphone. Ce style viril de commandement fut exalté dans ses films, à travers des acteurs au physique avantageux. La presse vanta ainsi les jambes musclées de Fredrich March qui, dans *Le Signe de la croix*, semblait « rassembler en lui seul tous les beaux gladiateurs de l'histoire de Rome ». Conformément au *star system*, qui abolissait la frontière entre la vie et l'écran, Fredrich March était décrit comme un garçon sportif, un bon Américain et un bon mari. Implicitement, cela contrastait avec la laideur physique et morale que les discours de l'époque attribuaient à Charles Laughton, qui interprétait dans le même film un Néron adipeux. L'ambiguïté sexuelle prêtée à l'empereur décadent renvoyait à la vie privée de l'acteur, que la presse surnommait le « Emil Jannings anglais », du nom d'un comédien allemand connu pour son surpoids et son homosexualité.

Dans *Cléopâtre*, DeMille confia de même le rôle de Marc Antoine à Henry Wilcoxon, l'archétype de ce que la presse cinématographique de l'époque appelait le « he-man » ; la publicité le présentait comme « un dieu grec ». Une campagne de

presse médiatisa ses blessures : dans la logique du *star system*, celles-ci contribuaient à brouiller la frontière entre le comédien et son personnage. Sur le tournage, Henry Wilcoxon reçut en effet un coup d'épée à la jambe gauche, suivi quelques semaines plus tard d'une coupure à la main, autant de gages de sa crédibilité dans le rôle. Les journalistes rappelèrent alors sa jeunesse aventureuse. Véritable casse-cou, l'acteur se serait sorti d'un bateau coulé à la seule force de ses muscles, ce qui permettait d'expliquer sa performance au cours du combat final, une reconstitution de la bataille navale d'Actium. Les commentateurs notèrent que DeMille filmait la guerre antique à la façon dont ses contemporains représentaient la Première guerre mondiale, c'est-à-dire au moyen d'un montage dynamique. Dans ces scènes, Henry Wilcoxon figurait souvent en surimpression et toujours en position dominante : au sommet de remparts ou en train d'haranguer ses troupes, l'acteur incarnait une virilité idéale, celle du *sportsman* des années 1930. Particulièrement fouillée, l'analyse de Michael Williams emporte l'adhésion ; on déplore toutefois qu'elle ne rapproche pas *Cléopâtre* et *Les Croisades*. Dans ce film, tourné par DeMille en 1935, Wilcoxon interpréta en effet Richard Cœur de Lion, une performance très proche de celle qu'il avait livrée dans le rôle de Marc Antoine. En revanche, on ne peut qu'approuver Michael Williams lorsqu'il souligne l'opposition entre ces figures de chefs de guerre et le portrait que DeMille propose de Cléopâtre. Même si Claudette Colbert éloigne le personnage du registre de la femme fatale, auparavant popularisé par Theda Bara dans la *Cléopâtre* de J. Gordon Edwards (1917), elle n'est jamais montrée en commandant militaire. Lorsqu'elle apparaît en chef d'État, elle est toujours rattrapée par le stéréotype de l'héroïne de mélodrame, celui de la femme amoureuse qui se sacrifie pour son amant. Claudette Colbert a en outre des allures de sirène : à peine vêtue des voiles d'Isis, elle séduit les hommes davantage qu'elle ne les combat.

Le corps musclé du héros est ensuite au cœur du chapitre 6, où Djoymi Baker s'intéresse aux performances physiques des acteurs à l'ère numérique. Après avoir constaté que les films sur l'Antiquité ont toujours valorisé les interprètes musclés, l'auteur se concentre sur les productions postérieures à *Gladiator*, en commençant par *Troie*, réalisé en 2004 par Wolfgang Petersen. Quand le tournage débuta, la mode masculine valorisait un corps athlétique sans être lourd, sur le modèle de celui arboré par Brad Pitt, l'interprète d'Achille, dans *Fight Club* (1999). Cette musculature fine devint même la nouvelle référence du cinéma d'action, ce qui contrastait avec l'apparence massive des héros des années 80, comme Arnold Schwarzenegger ou Sylvester Stallone. Mark Twight, l'entraîneur des acteurs du film *300* (2006), revendiqua ce modèle du corps de Brad Pitt dans *Fight Club*, d'après lequel il modela les interprètes des combattants des Thermopyles, non sans redessiner leurs abdominaux à grand renfort d'effets numériques.

Dès l'annonce du tournage de *Troie*, le choix de Brad Pitt pour le rôle d'Achille interpella pourtant la presse, tant l'acteur était éloigné des standards physiques plus lourds, définis par les bodybuilders des années 1950-1980. Certains commentateurs redoutèrent que la plastique du *sex symbol* fût retouchée numériquement, pour lui donner une apparence plus massive. Voilà pourquoi, la publicité insista sur la prise de masse de

Brad Pitt et ses huit mois d'entraînement intensif, qui lui permirent de renforcer son physique. Cela aboutit à un compromis entre la musculature qu'il affichait dans *Fight Club* et celle d'un bodybuilder. Au début de *Troie*, une scène assoit sa crédibilité dans le rôle d'un guerrier : son personnage est confronté à un ennemi beaucoup plus grand et plus musclé ; interprété par le catcheur Nathan Jones, celui-ci rappelle les bodybuilders des productions italiennes de la période 1958-1965. Pour en venir à bout, le personnage d'Achille effectue un saut et lui plonge son épée entre l'épaule et le cou, dans le trapèze, un geste chirurgical qui révèle la dextérité du héros. Le message adressé aux spectateurs est limpide : même un personnage plus léger que ce qu'ils attendent dans un rôle de guerrier peut vaincre un combattant lourd. Brad Pitt effectua réellement un saut acrobatique mais il se blessa au talon d'Achille en se réceptionnant. La blessure fut aussitôt mise en avant par la production : comme à la grande époque du *star system*, l'accident abolissait la distance entre le comédien et son rôle. En une période où se développait le recours aux effets numériques, la promotion souligna que les acteurs de *Troie* n'avaient pas été doublés pour leurs cascades. La publicité valorisa alors les coups reçus sur le plateau. Eric Bana, l'interprète d'Hector, et Brad Pitt furent en effet blessés lors du tournage de leur duel.

Djoymi Baker souligne donc que le corps gagne en importance à l'ère digitale. Face à un public soupçonneux et parfois inquiet, il importe de réaffirmer l'authenticité de l'acteur et ses capacités physiques. Tandis que la critique et une partie du public ironisaient sur les plastiques retouchées numériquement du *300* de Zack Snyder (2006) ou du *Pompéi* de Paul W S Anderson (2014), certaines productions revendiquaient au contraire leur sincérité. La publicité de *Hercule* (2014) a ainsi mis en avant le caractère traditionnel de la réalisation de Brett Ratner : décors naturels ou construits à l'échelle une, cascades avec peu de recours aux effets spéciaux, mise en scène sur internet de l'entraînement et du régime alimentaire de Dwayne Johnson. Pour interpréter le fils de Zeus, l'ancien catcheur s'est astreint à une préparation stricte, ce qui lui a permis d'afficher un physique proche de celui des bodybuilders de l'ancien péplum italien. Comme le note Owen Rees (p. 515), la référence est explicitée à la fin du film, quand Dwayne Johnson bande ses muscles pour rompre les chaînes qui l'entravent, à la manière de Steve Reeves dans les *Travaux d'Hercule* (1958), film séminal du cinéma « néo-mythologique ». Le final d'*Hercule* constitue aussi un hommage aux corps massifs du cinéma d'action des années 80, ce que ne relève pas Djoymi Baker. Après avoir brisé ses fers, le héros interprété par Dwayne Johnson affronte une meute de loups : il retire alors la goupille de l'un de ses bracelets de force et la plonge dans la tête d'un fauve. Dans *Conan* (1982), le barbare joué par Arnold Schwarzenegger – lui-même grand admirateur de Steve Reeves – utilisait déjà la goupille d'un bracelet de force comme un outil de frappe, au cours de son premier combat dans l'arène. La valorisation du muscle et la mise en scène du *Hercule* de 2014 inscrivent ainsi Dwayne Johnson dans une continuité qui va des années 1950 aux années 1980, soit l'âge d'or du bodybuilding. Djoymi Baker souligne néanmoins à raison que la réalisation de Ratner reflète une tension entre la volonté de souligner les prouesses physiques de la star et le recours aux effets numériques, désormais inévitables dans ce type de cinéma.

La représentation de l'Antiquité à l'écran apparaît ainsi dominée par les personnages masculins, ce qui ne s'accorde que partiellement avec les sources anciennes. La tragédie grecque a en effet mis en avant des figures féminines fortes, en dépit de leur statut de butin de guerre. Absentes des productions italiennes, ces femmes nobles dans l'adversité sont étudiées au chapitre 10. Partant du constat que la femme victime de la guerre constitue un lieu commun de la relecture des pièces anciennes, Anastasia Bakogianni s'y penche sur les films de deux réalisateurs grecs. Le Chypriote Michael Cacoyannis, tout d'abord, a revendiqué la filiation antique, pour mieux dénoncer la situation politique de la Grèce des années 1960-1970. *Les Troyennes* (1971) et *Iphigénie* (1977) attaquent la dictature des Colonels et dénoncent l'invasion de Chypre par la Turquie ; la fille d'Agamemnon apparaît en victime innocente, comme Chypre en 1974. Theo Angelopoulos, ensuite, a modernisé des figures mythiques : dans *Le Voyage des comédiens* (1975), le personnage d'Egisthe trahit pour le compte des Nazis.

Chacun à leur manière, les deux réalisateurs attirent l'attention des spectateurs sur le rôle des femmes pendant et après une guerre. Anastasia Bakogianni compare la figure de Cassandre dans *Les Troyennes* et celle d'Électre dans *Le Voyage des comédiens*, deux femmes violées par les vainqueurs. Mais la Cassandre de Cacoyannis prophétise que la mémoire des vaincus finira par s'imposer : cette mise en lumière du discours des victimes est propre au ^{xx}^e siècle, elle s'inscrit dans la dénonciation des atrocités commises lors de la Seconde Guerre mondiale. À travers leurs mots, les captives de Troie résistent comme les partisans des années 1940, elles ne se réduisent pas au statut de proie. Davantage centrée sur le collectif que sur l'individu, l'œuvre de Theo Angelopoulos trouve quant à elle des accents brechtiens. Violée au début de la guerre civile grecque, son Électre résiste à ses bourreaux et ne leur livre pas son frère communiste, ni ses camarades. Sa souffrance personnelle s'inscrit dans un combat collectif, ce que réaffirme la scène finale. Devant le corps de son frère exécuté, Électre rappelle que le héros mort pour ses idées sera toujours un membre de la troupe des comédiens, un acteur de la grande tragédie que constitue l'histoire grecque du ^{xx}^e siècle. Chez Cacoyannis et Angelopoulos, les relations intergénérationnelles sont en outre centrales. Dans les *Troyennes*, la vieille reine Hécube anime le chœur des femmes qui s'oppose à la folie destructrice des hommes. Dans *La Reconstitution* (1970), Angelopoulos montre un groupe de femmes en proie au désespoir, après le départ des hommes de leur village, partis travailler en Allemagne ; elles désignent alors une jeune femme comme bouc émissaire de leur désarroi.

Dans leurs références aux femmes en guerre de l'Antiquité, les deux réalisateurs divergent. Tandis que Cacoyannis reprend le mythe troyen pour proposer une dénonciation universelle du sort que la guerre des hommes inflige aux femmes, Angelopoulos se montre plus distancié, en mettant en scène des destins individuels qui s'inscrivent dans un grand récit collectif. En définitive, Anastasia Bakogianni se réclame davantage de la démarche de Cacoyannis, en plaidant pour une utilisation des classiques dans les débats contemporains sur la guerre, afin de donner la parole aux femmes, à celles qui n'ont que rarement leur mot à dire dans le déclenchement de conflits dont elles sont les premières victimes.

Dans une perspective différente, l'effacement des femmes de l'écran est au cœur du chapitre 9, qui porte sur les femmes et l'armée romaine dans les films postérieurs à *Gladiator*. Jorit Wintjes s'y intéresse à la faible représentation des familles des légionnaires romains au cinéma. L'archéologie, avec notamment les tablettes de Vindolanda, a révélé la place importante des femmes et des enfants dans la vie des garnisons romaines ; au cinéma, ces populations sont pourtant occultées. Dans *Gladiator*, si l'on excepte le personnage de Lucilla, les femmes n'ont même pas de nom, elles ne sont que des souvenirs qui se rappellent parfois aux hommes, une vision que l'on retrouve dans des productions postérieures. Jorit Wintjes analyse toutefois trois films qui accordent davantage de place aux personnages féminins, trois films dont l'action se déroule en Bretagne insulaire.

Dans *Centurion*, on compte quatre personnages féminins : une barbare qui combat les Romains, une autre exilée par sa tribu, une guerrière picte et la fille d'un gouverneur romain. *La Dernière Légion* présente également une femme combattante, une Indienne experte en arts martiaux au service de l'empereur d'Orient. Le film montre aussi les familles des légionnaires qui sont restés en Bretagne, ce qui permet de présenter la transition de l'armée impériale vers un système féodal. Malgré ses approximations, la réalisation décrit un phénomène qui correspond assez bien aux résultats des fouilles de Birdoswald : certaines communautés rurales de l'Antiquité tardive furent constituées de descendants des garnisons romaines. *Le Roi Arthur* (2004), enfin, souligne l'importance des familles de légionnaires installées dans les *vici*, à l'extérieur des fortifications. Le film montre aussi des femmes guerrières, tout en se référant à la légende arthurienne. Il combine la présentation de la vie d'un fort romain avec des aspects qui relèvent du médiévalisme. Étonnants, ces trois films constituent toutefois des exceptions, tant les familles des légionnaires sont rares à l'écran. Jorit Wintjes l'explique par l'influence des films de guerre sur la représentation de l'Antiquité. Ces réalisations, qui portent souvent sur les conflits du XIX^e et du XX^e siècle, montrent les familles des soldats uniquement lorsqu'ils sont à l'arrière du front, ou quand il s'agit de raconter le retour des vétérans. Or, les productions sur l'Antiquité se concentrent sur les armées en campagne ; elles calquent alors leurs séquences de combat sur celles des films de guerre, qui excluent généralement les femmes de leur description des hostilités.

La faible représentation des femmes dans les films sur l'Antiquité n'est cependant pas une constante. Comme le rappelle Óscar Luis Lapeña Marchena au chapitre 13, plusieurs réalisations italiennes antérieures à la vague « néo-mythologique » mirent en avant des figures féminines : *Messaline* (1951), *La Reine de Saba* (1952) et *Théodora* (1954). Mais le succès de Steve Reeves et de ses épigones cantonna ensuite les femmes aux rôles stéréotypés de la gentille fiancée ou de la méchante séductrice. Une évolution s'observe cependant depuis une trentaine d'années, en partie sous l'influence des luttes féministes. Au chapitre 7, Patricia Salzman-Mitchell s'intéresse notamment à la représentation d'Atalante, dans *Jason et les Argonautes* (2000) et *Hercule* (2014). Atalante y apparaît belle et hétérosexuelle, quand bien même dans le roman graphique adapté par Brett Ratner (*Hercules, The Thracian Wars*), il s'agissait d'une lesbienne. Dans la mini-série *Jason et les Argonautes* (2000), Atalante est asexuée. Habillée comme un homme,

elle exerce Jason au tir à l'arc. Le reste de la production est pourtant très conventionnel en matière de stéréotypes de genre. Tordant les sources anciennes, le scénario s'achève par le chaste mariage de Médée et Jason, ce qui conduit Patricia Salzman-Mitchell à s'interroger sur la fonction d'Atalante dans la série. Selon elle, la production a peut-être tenté de répondre aux injonctions de l'époque : de même qu'Orphée est joué par un acteur noir, caution multiethnique, Atalante serait une garantie féministe. En 2000, l'inclusion n'en était toutefois qu'à ses balbutiements et ces deux figures ne suffirent pas à bouleverser la représentation traditionnelle des rapports de genre.

Dans *Hercule*, Atalante est en revanche plus présente et dynamique que son homonyme de la mini-série, elle combat à la manière de l'héroïne de *Hunger Games*. Même si elle utilise une fois une épée, son arme de prédilection reste en effet l'arc ; elle se conforme donc aux stéréotypes antiques, qui réservaient cette arme aux femmes. Ces stéréotypes ont été réinventés pour les super-héroïnes de l'écran, comme Jessica Biel dans *Blade Trinity* (2004), ou Jennifer Garner dans *Elektra* (2005) ; l'auteur aurait pu aussi citer Tia Carrere et son arbalète, dans la série *Sydney Fox, l'aventurière* (1999). À ce sujet, Patricia Salzman-Mitchell indique que les choses évoluent : dans le film *Wonder Woman* (2017), l'héroïne emploie une épée, une arme masculine qui, d'un point de vue psychanalytique, s'apparenterait à un pénis. Dans le rôle d'Atalante, l'actrice Norvégienne Ingrid Bolsø Berdal donne la réplique à Dwayne Johnson, seulement vêtue d'une jupe très courte et d'un crop top en cuir moulant. L'auteur analyse ce costume au prisme du « male gaze » défini par Laura Mulvey en 1975, puis le compare avec celui de Lucy Lawless dans la série *Xena la guerrière* (1995). Patricia Salzman-Mitchell mentionne aussi sa série jumelle avec Kevin Sorbo, *Hercule* (1995) : le héros y est convoité par une Atalante très érotisée (la culturiste Cory Everson), que son armure minimaliste déshabille plutôt qu'elle ne la protège.

Les représentations des héroïnes guerrières des années 2000-2010, ainsi que leur éventuelle sexualisation, sont au cœur au chapitre 8. Irene Berti s'y demande si les femmes d'action ne constitueraient pas un « millennial turn ». Elle rappelle l'importance d'*Alien* (sorti en 1979 et non pas en 1976, contrairement à ce qui est indiqué p. 244), de *Terminator 2* (1991) et de *Kill Bill* (2003) : ces films ont inventé l'héroïne « badass », également héritière du cinéma d'arts martiaux asiatique, où les « dames d'épée » sont présentes depuis les origines. Les jeux vidéo de la série *Lara Croft* sont également convoqués, tant ils ont contribué à diffuser l'image d'une aventurière intrépide et sexy. Ces références sont tout à fait pertinentes mais, une fois de plus, on ne peut que déplorer l'absence de référence à *Conan le Barbare*. Dans le film de Milius, le personnage de Valeria, interprété par Sandahl Bergman, a en effet contribué à définir le type de la guerrière, aussi audacieuse dans ses tenues qu'habile à manier les armes.

L'auteur souligne l'ambiguïté de la guerrière. Critiquée par les féministes comme une simple transposition du héros d'action masculin et de sa brutalité, elle est néanmoins transgressive et contribue à répandre l'idée que les femmes peuvent sortir du rôle qui leur a longtemps été assigné ; pour compliquer les choses, l'héroïne guerrière est souvent sexualisée, pour correspondre aux fantasmes des spectateurs masculins. Irene Berti analyse ainsi *300, Naissance d'un empire* (2014), où Artémise, jouée par Eva Green,

conjugue éros et thanatos. Femme de pouvoir et vrai méchant du film, elle manipule Xerxès. Au combat, elle arbore jupes fendues et bas résille, son corset est emprunté à l'arsenal fétichiste du sadomasochisme (p. 234) ; même si elle manie l'arc et l'épée, sa première arme reste la séduction. Intéressante, l'analyse aurait été plus convaincante si elle avait comparé l'interprétation d'Eva Green à celle qu'elle livra dans *Sin City 2, j'ai tué pour elle*, sorti la même année. L'actrice y jouait également une femme fatale ; comme *300*, le film adaptait en outre les comics de Frank Miller au moyen d'une réalisation numérique, afin de reproduire les cases de la BD.

Dans *300, Naissance d'un empire*, la violence d'Artémise est expliquée par son enfance, bien éloignée du récit d'Hérodote : petite, elle a été violée par des soldats grecs ; ayant grandi dans la haine des hommes, elle cherche à assouvir sa vengeance. Face à elle, l'élégante reine de Sparte Gorgo cherche de même à se venger des Perses qui ont tué son mari Léonidas. Irene Berti souligne qu'il s'agit là d'un cliché typique du cinéma américain des années 2000 : la vengeance devient le principal mobile des femmes d'action, la seule raison qui justifie leur prise d'armes. Hannah-Marie Chidwick fait le même constat au sujet de *Centurion*, où la femme guerrière jouée par Olga Kurylenko cherche à se venger après avoir été violée par des légionnaires qui lui ont tranché la langue (p. 500). Oskar Aguado-Cantabrana remarque d'ailleurs que ce thème de la vengeance concerne aussi de plus en plus la gent masculine. Dans les trois versions cinématographiques de *Ben-Hur*, par exemple, seule celle de 2016 explique le fanatisme des zélotes par la vengeance, l'un d'entre eux racontant que les Romains ont tué son père et violé sa mère (p. 546).

Irene Berti analyse également l'importance de la vengeance dans le téléfilm *Boudicca* (2003), où les Icènes sont présentés comme de bons sauvages. Les justifications de la guerre contre Rome diffèrent de ce que rapportent les sources anciennes. Faisant fi des causes politiques, économiques et religieuses, le scénario considère le viol des filles de Boudicca comme la principale raison du soulèvement, moyen de présenter la reine comme une héroïne féministe. Un film de 2019, *Boadicee, reine guerrière*, évacue de même toute dimension politique. Son intrigue imagine la jeunesse de la future reine, qui s'oppose par amour aux hommes de sa tribu. La jeune femme semble alors davantage en lutte contre le patriarcat de son peuple que contre l'envahisseur ; son combat relève d'une forme d'émancipation individuelle. L'essentialisation de l'opposition masculin (dureté, froideur) / féminin (sensibilité, émotion) était déjà à l'œuvre dans le téléfilm de 2003, bien analysé par Irene Berti. La réalisation ne détaillait pas les tactiques mises en œuvre par la reine, qui semblait agir sous le coup de l'émotion, selon les représentations stéréotypées de la féminité. Face à cette vitalité désordonnée, les légions romaines apparaissaient froides et rationnelles, conformément à ce que l'on a longtemps identifié à la nature masculine.

Notons l'absence de deux films dans ces analyses sur *Boudicca* : l'un, tourné en 2023, est peut-être sorti quand le livre était sous presse, ce qui expliquerait qu'il ne figure pas dans le volume. Olga Kurylenko y joue la reine des Icènes. Son interprétation dialogue avec celle qu'elle avait déjà livrée dans *Centurion*. Femme victime qui cherche à se venger des Romains, sa *Boudicca* est couverte de peintures de guerre, ce qui renvoie aussi au

physique de Mel Gibson dans *Braveheart*. On y retrouve les clichés sur la guerre antique recensés dans le livre : les légionnaires forment la tortue face à des barbares chargeant de façon désordonnée, un combat dans la forêt évoque la bataille de Teutoburg, comme au début de *La Chute de l'Empire romain*. L'autre film est sorti en 1967, sous le titre absurde mais vendeur de *Viking Queen*. Il s'agit en réalité d'une variation sur l'histoire de Boudicca, qu'il aurait été intéressant d'examiner. Boudicca y est d'abord présentée comme une femme amoureuse, réduite à la violence par la cruauté des Romains ; mais, loin d'apparaître comme de bons sauvages, les Icènes sont représentés en barbares superstitieux, soumis aux druides et adeptes des sacrifices humains. On retrouve bien sûr le combat dans la forêt et l'affrontement entre des sauvages désorganisés et des légionnaires disciplinés. La reine, interprétée par le mannequin franco-finnois Carita, porte une cuirasse qui sculpte sa poitrine, ses robes offrent des décolletés généreux. Parfait exemple du cinéma d'exploitation violent et érotique du studio britannique Hammer, ce *Viking Queen* n'en est pas moins intéressant. Il synthétise les lieux communs décortiqués dans l'ouvrage, en matière de stéréotypes de genre comme en ce qui concerne l'opposition barbares / civilisés, que le film confond dans une même violence. Dernier détail, et non des moindres, Bouddica y combat montée sur un char à faux, comme sur la statue conçue par Thomas Thornycroft qui, depuis 1902, se dresse à Londres sur le pont de Westminster. Ce bronze est de fait constitutif de l'identité nationale britannique, au point que son image a été sollicitée par les eurosceptiques lors de la campagne du Brexit (ce que rappelle l'auteur) : l'analyse des films de 1967 et 2023 aurait donc utilement complété ce chapitre 8, il est vrai très riche.

Irene Berti y examine en effet aussi un film un film kazakh sur Tomyris, sorti en 2019. Cette production raconte la lutte de la reine des Massagètes contre le roi achéménide Cyrus. Tout comme les Romains dans les films sur Boudicca, les Perses apparaissent en envahisseurs cherchant à annihiler les peuples vaincus. La culture des Massagètes est au cœur du film. Sans être complètement idéalisés – leur vie apparaît violente, tout affront à l'honneur doit être lavé dans le sang – les peuples de la steppe y sont célébrés pour leur liberté et l'égalité des sexes qui les caractériserait. Particulièrement soignés, les costumes et les armes sont inspirés des découvertes effectuées dans les tombes de la culture Saka, en particulier de « l'homme d'or », fierté archéologique du Kazakhstan. À l'opposé de cette reconstitution soignée, la présentation de Babylone sombre dans un orientalisme que n'eût pas renié Hollywood : danseuses lascives, félins captifs, pouvoir corrompu par les biens matériels et oppresseur du peuple. La pauvreté de ce dernier choque les envoyés de la steppe, habitués à une vie rude mais égalitaire.

Le récit s'inscrit donc dans la valorisation de l'identité nomade propre au roman national kazakh. Comme chez Diodore de Sicile, on y trouve des guerrières qui tirent à l'arc et montent à cheval. Et comme chez Hérodote, l'expansionnisme de Cyrus est arrêté par une femme. Dans le film, Tomyris se révèle une tacticienne hors pair, qui n'hésite pas à combattre elle-même. À plusieurs reprises, elle explique les stratégies complexes qu'elle déploie contre l'ennemi : embuscade, encerclement, charges de cavalerie, le film montre avec une remarquable précision les techniques de combat propres aux peuples des steppes. La représentation du pouvoir et de la guerre au féminin est particulièrement

originale dans *Tomiris*. Courageuse mais réfléchie, l'héroïne n'agit jamais sous le coup de l'émotion, contrairement à la représentation du commandement féminin à l'œuvre dans les films sur Boudicca. Grave et indépendante, Tomyris n'est jamais sexualisée, à la différence des héroïnes du cinéma d'action hollywoodien ; pudiques, ses tenues ne correspondent pas non plus à la mode islamique, ce qui témoigne de la ligne de crête sur laquelle avance le régime kazakh en matière de droits des femmes. L'ancien président Nazarbaïev (1991-2019) s'est en effet souvent référé à l'égalitarisme des sociétés nomades pour lutter contre les violences conjugales, dénoncées comme étrangères à la culture nationale. Dans le même esprit, le féminisme occidental a été rejeté par son régime, autant que l'islamisme. Voilà pourquoi le film *Tomiris* montre les femmes de la steppe comme des héroïnes guerrières, qui vivent en harmonie avec les hommes. La séduction leur est étrangère et la guerre leur apparaît comme une activité naturelle, sans qu'il faille la justifier par une vengeance privée. Tandis que le cinéma américain réinterprète les femmes guerrières selon les préoccupations du XXI^e siècle, le film kazakh propose les combattantes de l'Antiquité en modèles aux générations actuelles. Passionnante, l'analyse omet toutefois un élément : échec au box-office, *Tomiris* est sorti quand Nazarbaïev tentait d'imposer sa fille Dariga Nazarbaïeva dans la vie politique, le film étant produit par une autre de ses filles, sa cadette Aliya Nazarbaïeva. Le président du Kazakhstan était en outre friand des films fleuves à sa gloire, avec lesquels il eût été intéressant de comparer *Tomiris*.

En définitive, le *Brill's Companion to Ancient Greek and Roman Warfare on Film* est un ouvrage foisonnant, dont la diversité des contributions passionnera ceux qui s'intéressent à la réception de l'Antiquité. Dans ses dernières pages, Lee L. Brice livre de nouvelles pistes de réflexion. Il suggère d'abord de s'interroger sur l'occultation de la violence dans le cinéma classique, qui tenait peut-être autant à la censure qu'à la volonté de ne pas réveiller les traumatismes des vétérans des guerres mondiales. Il évoque ensuite l'importance de ce que l'on qualifierait en français de comique troupier antique, soit les représentations humoristiques des armées anciennes, par exemple chez les Monty Python (*La Vie de Brian*, 1979) ou Mel Brooks (*La Folle histoire du monde*, 1981). De façon très stimulante, Lee L. Brice propose enfin d'élargir la réflexion aux cinémas d'Asie, dont les réalisateurs sont friands de grandes fresques historiques.

Quelques critiques peuvent toutefois être formulées sur l'ouvrage. Son introduction et sa conclusion cherchent à relier ses contributions les unes aux autres mais le volume peine à trouver sa cohérence. Mieux vaut donc en consulter les textes isolément, comme des monographies. Au reste, beaucoup de contributions ignorent certains des modèles cinématographiques auxquels se réfèrent les réalisateurs, ce qui néglige l'un des aspects de la représentation de l'Antiquité : les films à l'antique s'inspirent souvent davantage de l'imagerie constituée par la fiction que des sources anciennes⁸. Les auteurs soulignent parfois cet aspect, notamment quand ils comparent les productions sur l'Antiquité avec des films de guerre ou des films à l'antique antérieurs. Mais, à l'exception d'une allusion

⁸ Aziza 2016 ; Pomeroy (éd.) 2017.

à Lara Croft, ils négligent le jeu vidéo, dont la dimension immersive semble avoir pourtant inspiré nombre de scènes de combat portées à l'écran depuis une vingtaine d'années. Par ailleurs, l'*heroic fantasy* est quasiment ignorée, quand bien même l'un de ses segments, la *sword and sorcery*, est assez proche de ce que les Américains appellent les films *swords and sandals*, c'est-à-dire le péplum. On note une allusion à *Xena la guerrière* (p. 197), deux mentions rapides de *Conan le Barbare* (p. 391, 489) et une bonne remarque sur des plans inspirés du *Seigneur des Anneaux* dans *La Dernière Légion* (p. 261). Pourtant, nous l'avons vu, *Conan* est l'un des traits d'union entre l'ancien péplum, le cinéma d'action des années 1980 et les films à l'antique postérieurs à *Gladiator*. Son réalisateur, John Milius, est en outre à l'origine de la série *Rome* (2005), sur laquelle s'ouvre l'une des premières analyses de l'ouvrage (p. 41). Enfin, l'influence du jeu de rôle et de ses transpositions vidéoludiques aurait dû être prise en compte : quêtes et compagnons d'aventure bien typés se retrouvent notamment dans le *Hercule* de Brett Ratner et dans *La Dernière Légion*, ce qui pourrait expliquer le passage d'un héroïsme individuel à un héroïsme collectif (p. 208).

Bibliographie

- Aziza C. (2009), *Le péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck.
- Aziza C. (2016), *Guide de l'Antiquité Imaginaire*, Paris, Les Belles Lettres.
- Cloud D., Jaffe G. (2009), *The Four Star*, New York, Crown Publishers.
- Eck B. (2012), *La mort rouge, homicide, guerre et souillure en Grèce ancienne*, Paris, Les Belles Lettres.
- Goimard J., (1962), « Néo-mythologisme et paléo-science-fiction », dans V. Cottafavi, *Hercule à la conquête de l'Atlantide* (Fiction, 101), 1962, p. 139-144.
- Gonzales A. (1989), « Mythe et néo-mythe. L'Atlantide au cinéma ou comment montrer l'indicible », *DHA*, 15/2, p. 333-356.
- Jarreau P. (2003), « La direction des opérations spéciales du Pentagone organise une projection de *La Bataille d'Alger* », *Le Monde*, 8 septembre 2003. [Consulté le 23/02/25] Disponible sur https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/09/08/la-direction-des-operations-speciales-du-pentagone-organise-une-projection-de-la-bataille-d-alger_333157_1819218.html
- Pomeroy A. (éd.) (2017), *A Companion to Ancient Greece and Rome on screen*, Malden, Wiley-Blackwell.
- Siclier J. (1962), « L'âge du péplum », *Cahiers du cinéma*, 131, p. 26-38.
- Vendries C. (2015), « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951-1963) : entre reconstitution et réinvention », *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, 127, p. 259-304.