

Alain Brossat

Le double heureux

(notes sur *Le fils de Spartacus* de Sergio Corbucci, le péplum, la tradition des opprimés, le bricolage, l'orientalisme et autres vétilles)

ABSTRACT: In this article on *The Son of Spartacus*, a sword and sandals movie by the Italian filmmaker Sergio Corbucci, the author focusses on the ambivalence of pepla as both commercial/popular films and “suggestion boxes” – they are intended for entertaining the general public by staging Antiquity in a lavish and ornamental style, but simultaneously, they “make us think” on our present condition by raising essential questions that directly clip on our “problems” with politics, ethics, history, the government of the living, civilization and barbarity, etc.

In *The Son of Spartacus*, Corbucci insistently deals with what Walter Benjamin call “the tradition of the oppressed”. Sword and sandals films are made of an inextricable entanglement of ornamental effects and “ideas” (Deleuze) – and this is what makes them so exciting.

- Keywords: Peplum, tradition des opprimés, violence, orientalisme, bricolage

Le péplum, ça ressemble toujours un peu à une troupe de comédiens ambulants qui prendrait possession du Château de Versailles pour y monter ses décors, y présenter ses numéros de cirque et y prendre ses quartiers. Plus le lieu, l'époque, la situation historiques investis sont placés sous le signe d'une valeur d'ancienneté ou d'antiquité vénérables, et plus l'opération consistant à les revisiter et les peupler au gré de la fantaisie des spécialistes du genre *sword and sandals* a de chance de retenir l'attention du public à qui il n'est pas donné tous les jours l'occasion de passer deux heures et plus en compagnie de César et Cléopâtre, Ulysse et les Argonautes, Alexandre et Bucéphale... Et plus, bien sûr, l'opération va tendre vers le kitsch, voire le burlesque involontaire.

Et puis, le péplum, c'est, dans le cadre majestueux de la grande Histoire ou de la légende, voire du mythe, le plaisir inépuisable de l'invention de toutes sortes de petites histoires en forme de *et si... ?*, de bifurcations et de diverticules imaginaires : *et si, donc, Spartacus avait eu un fils ?* – oui, tiens, après tout, pourquoi pas, et qui sait, d'ailleurs, il en eut peut-être un ou même plusieurs, allons-y, donc, se dit Sergio Corbucci, le spécialiste du western « révisionniste », peuplons les blancs, les interstices de la Grande Histoire et laissons notre imagination dériver au fil du plaisir de raconter une histoire de bruit et de fureur (de passion et de grands sentiments, aussi) en costumes et décors antiques, une sorte de post-scriptum débridé au *Spartacus* de Stanley Kubrick...

Pour corser un peu les choses, si Spartacus avait un fils, ce dont nous ferions un film en couleurs, il ne l'aurait pas su – je veux dire, le péplum s'écrivant amplement au *conditionnel passé*, pour corser un peu l'histoire, le fils de Spartacus, donc, aurait eu toutes les raisons de penser qu'il est un soldat romain du nom de Randus, suffisamment valeureux pour être distingué par César en personne et promu au rang de

centurion – c’est l’ouverture du film... Bien loin de s’imaginer fils de l’esclave crucifié un quart de siècle auparavant après avoir pris la tête de la révolte servile qui ébranla la République romaine, Randus se voit en soldat tout dévoué à César, prêt à tout pour l’aider à triompher de ses rivaux – Pompée et Crassus. Le voici donc envoyé à Zeugma, dans les provinces de l’Est gouvernées par Crassus que César soupçonne d’amasser troupes et richesses en vue de s’emparer du pouvoir à Rome. Mission d’espionnage à haut risque, donc, que Randus accepte sans hésiter, en soldat tout dévoué à son maître qu’il est.

Épargnons-nous de suivre le centurion (incarné par l’impressionnant *bodybuildé* Steve Reeves qui poursuit avec ce film une brillante carrière dans le péplum¹) dans toutes les sinuosités d’une intrigue qui, progressivement, le conduit à découvrir la vérité sur sa provenance, à apprendre qui *il est*, de par ses origines viles et glorieuses à la fois, sans cesser pour autant d’être ce qu’il a toujours pensé être – un Romain trempé dans l’airain de la discipline militaire et de la fidélité à son chef.

Et c’est ici évidemment que les choses prennent tournure – quand le film exotique sur fond de pyramides, d’images de désert, d’oasis et de palais de carton-pâte (le tournage alternant entre les décors naturels en Egypte et les studios romains) se jette à corps perdu dans d’aussi vastes questions que celle du double, de l’image du Père. C’est que, contrairement à ce que l’on imagine souvent, se repèrent toujours, dans le péplum, ce que Deleuze appelle « des idées » à l’état pratique, des motifs, des percepts, des images qui donnent à penser ; des images qui, sous une forme que l’on dira populaire et colorée, sont susceptibles de nous entraîner au-delà des péripéties dont sont tissées les *histoires à dormir debout* colportées par le péplum. Les péplums sont peuplés de *fables*, non moins que les films de Dreyer ou Bergman, non moins que le western ou les films noirs des années 1950. Ce n’est pas parce qu’un genre est populaire par destination qu’il est impensant, simplement, dans le péplum, la circulation des « idées », des motifs au fil des « histoires » est soumise à des conditions particulières.

Le fils de Spartacus, alias Randus est pris entre deux fidélités, deux causes, celle de César (incarnation supposée légitime de la République romaine) et celle de Spartacus (incarnation de l’aspiration du peuple esclave à son émancipation). Comme il saute aux yeux, ces deux causes se confondent, pour lui, avec deux figures du Père – celui qui l’a distingué, l’a fait sortir du rang dans l’ordre romain, celui qui l’a engendré et donc « destiné » dans l’autre généalogie, celle des esclaves en lutte pour leur liberté. La chose étonnante, c’est que, jusqu’à la dernière minute du film, notre héros va certes rencontrer toutes sortes de difficultés pratiques lorsqu’il lui faudra concilier ses deux fidélités, se retrouvant *crescendo* dans des situations périlleuses où il lui faudra être alternativement et bientôt simultanément Randus et fils de..., mais jamais éprouver une radicale incompatibilité entre l’une et l’autre – et les rôles qu’il lui faut endosser

¹ Il se dit sur Wikipedia qu’à l’époque, Reeves est l’acteur le mieux payé (en Italie?) avec Sophia Loren...

au fil de son double jeu. On irait presque jusqu'à dire que ce jeu du double, ces passages acrobatiques d'une *composition* (plus que d'une identité) à l'autre, c'est sa jouissance, son plaisir, tout ceci étant conduit dans la bonne humeur et un état de parfaite insouciance, porté par une inépuisable énergie.

On pourrait donc (et c'est ici que commence la fable), être le serviteur totalement dévoué de deux causes que, pourtant, tout semble bien opposer, et la construction entière de l'intrigue du film va consister à créer les conditions des compatibilités requises par la défense et la promotion des deux causes sacrées – en combattant contre les « troupes coloniales » de l'intriguant Crassus (des supposés Libyens noirs de la tête aux pieds, un stigmatisme moral, n'en doutons pas, coiffés de peaux de panthère, signe d'animalité indéniable) et d'une cruauté à toute épreuve, notre héros fait coup double – il sème la panique parmi les oppresseurs des malheureux esclaves et il affaiblit le redoutable autant que fourbe concurrent de César. Ce qui annonce la fin heureuse du film : lorsqu'enfin démasqué Randus s'apprête à être crucifié, en rebelle qu'il est, le peuple esclave, pacifique et chrétien converge vers le lieu du supplice et le cœur du sévère mais juste César s'émeut – il gracie le chef des insoumis et, dans la foulée, émancipe les esclaves...

Un César humaniste et humanitaire, à défaut d'être tout à fait chrétien, il fallait tout de même oser... Ce n'est pas, en tout cas, ce qu'on avait cru lire, au temps de notre insouciance jeunesse, dans le *De Bello Gallico*...

Mais c'est cela, précisément, qui est intéressant dans le péplum – cette combinaison, apparemment paradoxale, entre l'esprit de la reconstitution – *reenactment* de scènes antiques – supposée susciter l'illusion du *comme si* (comme si on était sur le Forum romain ou au plus chaud du combat naval), et de la plus souveraine des indifférences, ne disons même pas à la vérité, mais à la plus élémentaire des vraisemblances historiques. L'Antiquité, quelle qu'elle soit, est vraiment dans ce contexte, le plus ouvert des terrains de jeu pour ceux qui font ce genre de film. Le réalisateur « révisionniste » ici, c'est vraiment l'enfant qui joue et rit aux éclats en nous apportant sur un plateau (et pour achever le film dans un fou rire à peine retenu) ce César plein d'humanité qui supprime l'esclavage d'un geste de la main, comme naguère il pratiquait la politique de la terre brûlée et « appelait ça la paix ».

La condition, pour que ce dispositif narratif fonctionne, pour que le spectateur se laisse embarquer, c'est que le péplum mette en place ce système de compatibilité universelle dont je parlais plus haut. Le propre du péplum, en tant qu'il est tourné vers le divertissement et nullement vers la connaissance, c'est de prendre le contre-pied des règles élémentaires auxquelles doit se conformer l'historien – ne jamais projeter sur les mondes d'hier, sur les sociétés et cultures du passé les sensibilités du présent, respecter les paliers, prendre en compte les discontinuités, etc. Le propre du péplum, au contraire, est d'établir le spectateur dans un temps liquide, lisse, homogène où tout communique avec tout, tout se branche sur tout, où s'abolissent tous les seuils, toutes les distances et où, donc, rien ne ressemble tant à une

orageuse explication entre Antoine et Cléopâtre à propos des destins respectifs de Rome et de l'Égypte qu'une scène de ménage dans la classe moyenne anglaise des années 1960 – ça tombe bien, les deux qui s'engueulent ici sur la scène de la Grande Histoire réinventée sont mari et femme à la ville...²

La mise en place de cette temporalité liquide est la condition pour que Randus et César deviennent *nos contemporains* et que nous nous trouvions de plain-pied avec l'empathie qu'inspire la cause des esclaves fugitifs et rebelles au premier, le souci des affaires publiques et les scrupules humanitaires du second. La fable où donc seront en question les difficiles arrangements de la Raison d'État et du droit à la vie, du respect de la dignité humaine, cette fable ne pourra être portée vers le spectateur qu'à la condition de l'invention de ce pur artefact qu'est cette Antiquité dont les protagonistes sentent, pensent et agissent sur un mode qui nous est totalement familier. C'est celui de la psychologie et de la typologie sociale passe-partout qui fait de Crassus le politicien ambitieux et sans scrupule par excellence, de Beroz le Germain le bon copain sur lequel on peut compter en cas de coup dur, de Saïda la petite esclave l'amoureuse rêvée, de Claudia, la maîtresse de Crassus, la femme vénale, de Gulbar, le rescapé des guerres serviles et chef des esclaves en fuite l'indomptable militant syndical de jadis et naguère, etc.

En ce sens, le péplum est un art de tréteaux qui, ne se souciant nullement de dissimuler les artifices dont il s'entoure, s'inscrit dans la lignée des arts de scène populaires – le spectacle de marionnettes, la commedia dell'arte, la pantomime, le théâtre de rue... Sa veine est à ce titre d'emblée et intégralement populaire, comme l'est la présentation de ses fables – la fin heureuse, quelle que soit son invraisemblance, est le plus souvent requise, car le spectateur n'est pas là pour s'endeuiller mais bien pour se divertir. « Tout finit par s'arranger », y compris l'histoire des deux pères, des deux fidélités, puisqu'aussi bien l'un est mort et l'autre vivant, Randus, ayant payé son tribut à la mémoire de son père naturel et honoré ses mânes sur son tombeau pourra revenir à César ou, du moins s'arranger avec lui – c'est la vie qui continue, un morceau de choix de sagesse populaire... Si l'on voulait politiser un peu le propos du film, dans son contexte, on pourrait noter, au passage, que le type de compromis qui se met ici en place, aussi « baroque » soit-il, ne l'est guère plus que celui que les socialistes italiens sont en train de construire avec la Démocratie chrétienne (le film sort en salle en 1962) sous le nom de « centro-sinistra », ce supposé mariage de raison pour faire, enfin, les réformes en Italie...

Ce qui nous conduit ici à un point crucial : d'une façon ou d'une autre, le péplum « parle » toujours politique, il est toujours porté par l'actualité (au sens foucauldien du terme), soutenu ou agité par des flux idéologiques. *Le fils de Spartacus* ne fait pas exception à cette règle. Il peut le faire pour autant qu'il met en place un régime narratif où sont abolies les ruptures de pente historiques et où Hollywood ou Cinecittà

² Le temps liquide promu par le péplum est en ce sens le même que celui de l'histoire de la philosophie enseignée au lycée – Platon y tape sur l'épaule de Descartes, Heidegger tutoie Parménide et Deleuze part en vacances avec Spinoza.

fonctionnent ici comme une machine communicationnelle d'un genre tout à fait particulier : le péplum, comme genre, c'est le principe des *vases communicants* appliqué à la relation entre une Antiquité vague (de convention) et le présent. Une fois que ce dispositif est en place, tout ou presque est possible – l'amalgame de la conversation badine entre amants et des fortes paroles sur le destin des peuples et le déclin des empires, le recyclage des Egyptiens en lutte contre la conquête romaine en résistants, patriotes et *freedom fighters* au temps des luttes de décolonisation. Sous ce régime, la vie personnelle et intime des individus se trouve en quelque sorte emboutie dans la Grande Histoire ; la moindre « servante thrace » (ou plutôt égyptienne) est convoquée sur la scène de l'Histoire majuscule; tout un chacun se trouve appelé à prononcer des sentences gravées dans le marbre, du genre : « Comment donc un centurion romain pourrait-il être le fils d'un esclave ? » ou bien encore : « Ce que ton père n'a pu conduire à son terme, c'est toi qui es appelé à le mener à bien ! » – tout cela, dans les tons faussement majestueux de ce qui persiste à être une parodie de la tragédie classique. Le second degré est partout dans le *genre de péplum* qu'est *Le fils de Spartacus* – le second degré plutôt que la farce, le grotesque qui orientent le péplum dans une autre direction – comme le fait *Mio figlio Nerone* par exemple.

Avec le film de Corbucci, on est plutôt dans un régime de clins d'œil, de citations, de *reenactment* destinés à égayer un public supposé averti – comme, par exemple, lorsque Randus et ses complices dessinent sur les murs du palais de Crassus, et jusque dans la chambre à coucher de celui-ci, ce « S » vengeur qui ressemble à s'y méprendre au « Z » de Zorro, autre héros et vengeur des opprimés, des réprochés en butte à la brutalité du pouvoir.

Le ressort du péplum, le secret de sa vitalité qui lui permet de conquérir le public populaire, de traverser les océans et les continents, de se renouveler, c'est sa puissance de recodage et de transposition, le péplum, c'est vraiment le genre où tout, situations, personnages, énoncés, paysages, même, se *téléporte* dans le présent. Prenez Crassus, le général ambitieux, le maître des provinces orientales qui y réduit les peuples en esclavage, y pille les richesses locales sans scrupule, brûle les villages, extermine leurs habitants, intrigue pour éliminer ses concurrents et devenir le maître à Rome... qui ne l'aura pas reconnu ce dictateur glapissant des temps modernes, colonisateur brutal et impénitent, conquérant mégalomane régnant par la terreur qui, un quart de siècle durant, asservit l'Italie et la jeta dans la fournaise de la Seconde Guerre mondiale ? Prenez les esclaves réfugiés dans le désert et qui, sous l'impulsion de Randus et ses amis, tendent des embuscades aux troupes régulières et supplétives de Crassus et les mettent en déroute – le jeu du péplum est ici de réveiller le passé récent (la Résistance armée) et d'intensifier le présent (les foyers de guérilla en Amérique latine, en Afrique, en Asie du Sud-Est) sur un mode qui, certes, demeure ornemental ; mais en même temps, ce mode témoigne de son souci de l'actualité, de son inscription non seulement dans le présent, mais dans *l'époque*.

Il n'est donc pas vrai que le péplum soit un cinéma de pur divertissement, futile et tant soit peu vulgaire (l'esprit du « carton-pâte »), on y trouve toujours des motifs qui ne demandent qu'à être problématisés – politiquement, philosophiquement – ici, la tradition des opprimés, en particulier. Les esclaves fugitifs repliés dans le désert, regroupés autour des ruines de l'hétérotopique Cité du Soleil (ô mânes de Campanella!), reconnaissent immédiatement Randus comme ce qu'il est, celui qui est destiné à les guider et prendre leur tête dans la lutte pour l'émancipation à un signe d'élection – l'amulette qu'il porte autour du cou et qui constitue le pendant de ces pierres qui sont incrustées dans la garde du glaive de Spartacus³. La parenté entre la façon dont les esclaves identifient celui qui est destiné à les guider hors des chemins de la servitude à un signe d'élection et celle dont les apôtres identifient le Christ et le distinguent d'entre les vulgaires faiseurs de miracles est frappante. Mais la dialectique de l'identification, la reconnaissance, la mise en mouvement ayant le salut comme ligne d'horizon sont ici sécularisés – la petite musique messianique est bien là, en version roturière ou plébéienne, mais Randus se trouve, en tant que fils de..., davantage inscrit dans une généalogie révolutionnaire que religieuse, plus Che Guevara que Christ – la croix pourrait être ici un faux-semblant.

Mais finalement, l'habileté de Corbucci, c'est de ne pas trancher entre les deux traditions – quand les esclaves regroupés dans le désert (pour les Camisards, autres réprouvés et persécutés célèbres, on parle aussi du « Désert » – les montagnes des Cévennes) disent à Randus : « Nous t'attendions, tu n'as qu'un mot à dire, nous te suivrons, tu seras notre chef.. » – la figure charismatique peut s'entendre aussi bien dans le sens spirituel que temporel. A l'usage, il s'avère bien qu'il s'agit de se libérer les armes à la main, mais la petite musique évangélique n'est jamais bien loin, ce qui dans le contexte italien des années 1960, n'est pas indifférent : ce n'est plus ici du « centro-sinistra qu'il est question, mais bien du compromis entre le Christ et Fidel ou le Che (le film sort trois ans après la Révolution cubaine quand commence le Concile Vatican II, où l'Église, grâce au nouveau pape Jean XXIII, semble prendre en compte l'émancipation des peuples).

Ce qui est somme tout assez benjaminien, dans cette figure, c'est le « compactage » des motifs de la lutte pour la liberté, l'émancipation et une forme de revanche ou vengeance qui serait clairement distinguée de la vindicte. Or, c'est bien cela la tradition des opprimés dont parle Benjamin : il s'agit bien de « venger » les vaincus de l'histoire sur le corps desquels est passé le char de triomphe des vainqueurs, mais cette vengeance prend la forme d'un redressement des torts subis, dans l'horizon d'une justice rendue, à

³ Les « signes » sont partout dans ce film, comme dans les objets qu'étudie le Barthes des *Mythologies* – le bassin aux murènes, signe irrécusable de la cruauté et de la décadence morale de Crassus, le cheval blanc de Randus, signe de son élection comme chef des esclaves, tout comme le lin blanc dont est revêtu le Christ est signe de ce qui le destine à conduire ceux qui le suivent, le maquillage excessif de Claudia la maîtresse de Claudius comme signe de sa turpitude, sans oublier tous les signes *orientalistes* (musique, danses, costumes, phénotypes) dont le film est criblé. Ce qui nous rappelle, au passage, que le péplum, *en général*, c'est un genre qui carbure à l'orientalisme.

retardement – mais il n’est jamais trop tard dans la philosophie de l’histoire de Benjamin –, un retournement qui n’a rien à voir avec l’« échange » vendettiste du « prêté pour un rendu » et qui, loin de perpétuer la spirale de la vindicte, l’interrompt tout net au contraire : c’est Saïda, l’esclave maltraitée par sa maîtresse Claudia qui demande et obtient que celle-ci soit épargnée lors de la chute ignominieuse de Crassus – pardon proto-chrétien, dira-t-on, mais, plus amplement, relance de cette tradition des opprimés pour laquelle, ce qui importe, c’est le souffle messianique qui soutient la réintensification de la lutte pour l’émancipation (les esclaves victorieusement soulevés contre leurs maîtres et oppresseurs, ici) et non pas le plaisir dégradant de voir souffrir ses ennemis en leur rendant la monnaie de leur pièce.

La révolte des esclaves est invincible, dirons-nous, dans le ton un peu sulpicien (ou kitsch – le kitsch est l’élément naturel du péplum) du film, car constamment entourée de cette atmosphère *sublime* – c’est l’épisode où l’on voit l’esclave dissident capturé par les supplétifs de Crassus (de vrais SS, ceux-là...) préférer se faire bouffer par les murènes que trahir Randus. C’est cet héroïsme ordinaire des esclaves épris de liberté (une notion moderne par excellence, dans l’âge des luttes pour les indépendances nationales, contre les totalitarismes, contre l’oppression coloniale) qui, dans le film de Corbucci, fait briller la tradition des opprimés d’un si vif éclat. Si l’on prend les choses sous l’angle du cinéma comme industrie (et la reproduction est bien au cœur de la production des péplums, voir la prolifération des séries – Maciste, Hercule, films de gladiateurs, dernièrement on a aussi pu voir une série consacrée à Spartacus, etc.), *Le fils de Spartacus* fournit un excellent exemple d’une configuration dans laquelle le « commercial » et le « populaire » entendu sérieusement (et pas comme pur truchement du commercial, justement) deviennent inséparables. Ce n’est pas parce que tous les motifs de la tradition des opprimés y sont « mis en film », exprimés dans une langue que l’on pourrait dire subalterne qu’il y ferait l’objet d’un traitement purement ornemental, opportuniste ou éclectique. Tout y est, en fait : ce n’est pas pour rien que Randus tombe amoureux *at first sight* d’une esclave et non pas d’une libre, voire d’une patricienne ce qui, en termes de *police* sociale serait beaucoup plus cohérent – il est centurion romain. Tombant amoureux de Saïda, Randus bascule dans, bifurque vers le monde des réprouvés, des humiliés, des vaincus d’hier (la révolte de Spartacus) et de toujours (l’immémorial).

Si je ne craignais pas de passer pour un pédant, j’oserais une comparaison entre le film de Corbucci et l’ouverture du roman de Peter Weiss, *L’esthétique de la résistance*. En effet, Randus, qui est-il, qu’est-il au fond, sinon une variante sur le personnage d’Heraklès, Hercule en tant que héros et « vengeur » des opprimés ? A la fin des années 1950, et avant de briller dans *Le fils de Spartacus*, Steve Reeves se fait remarquer dans plusieurs Maciste un peu fauchés où, déjà, son impressionnante musculature fait son petit effet. On a déjà ici les éléments d’une petite généalogie où le muscle déploie ses puissances du côté de la plèbe et pas de la police – Maciste n’est qu’un double de Hercule, d’ailleurs, dans les versions américaines

des Maciste, celui-ci devient Hercule... Le film de Corbucci ne fait ici que continuer cette tradition en appareillant la lutte des opprimés par la musculature de Reeves. Les scènes de combat où Reeves met au tapis deux douzaines de SS crassiens sont certes du pur Guignol destiné à divertir le public, mais ce sont aussi des moments cathartiques où l'ouvrier, le petit employé, le travailleur agricole qui en veut pour son argent se trouve vengé par cette éclatante victoire du muscle plébéien sur le muscle policier.

Ce qui, d'ailleurs, ne va pas sans effort – les travaux d'Hercule et leurs nombreux dérivés, c'est vraiment du boulot, de la fatigue, et c'est pour ça que le prolétaire moderne peut s'y identifier si facilement, dirait Weiss. Donc, c'est de la sueur et Reeves qui avait bien cette dialectique des signes en tête, s'enduisait consciencieusement le corps, avant ces scènes de combat, d'une huile spéciale destinée à imiter, simuler la sueur... Comme quoi la lutte des classes va vraiment se loger là où on l'attend le moins, mais encore faut-il savoir aller l'y traquer.

La fin du film est très insistante sur le motif de la tradition des opprimés : Randus qui n'a cessé de proclamer sa fidélité à César tout en animant la révolte populaire contre la tyrannie de Crassus choisit distinctement le camp des esclaves lorsqu'il lui faut trancher entre les deux loyautés, entre les deux traditions – celle de l'Etat (bien gouverné) et celle de la défense des humiliés – il accepte d'un cœur léger de mourir en esclave rebelle, sur la croix, il ne fait pas un geste pour tenter de rentrer dans les bonnes grâces de César au nom des services rendus. Et lorsque César lui accorde la vie sauve, il demeure parmi ceux dont le rassemblement pacifique, sur le lieu du supplice annoncé, a fait reculer le prince – *le peuple esclave*. Au bout du chemin, son monde, c'est le peuple d'en bas, de tout en bas, par l'Etat. L'Etat personnifié par César, la Loi, ont d'ailleurs reculé, dans cette séquence, devant une figure du peuple qui nous est très proche, philosophiquement et politiquement : quand le général ordonne que l'on dresse la croix sur laquelle Randus doit mourir, les esclaves convergent, pacifiques, les mains vides, disant : « Si tu crucifies Spartacus, César, il faudra nous crucifier tous, *car nous sommes tous Spartacus* ! ». Et nous, quelques années plus tard, n'avons fait que paraphraser le peuple esclave de Corbucci lorsque nous avons scandé dans les rues, à l'heure où Cohn-Bendit faisait son petit Randus (le muscle en moins...), « Nous sommes tous des Juifs allemands... ! »... Figure exemplaire de la composition d'un peuple de l'obstruction, de la résistance non armée mais tout sauf *passive*, par identification de tous à un qui n'est ni tout à fait un chef (il est ici destitué comme tel par la puissance romaine, de la même façon que Dany expulsé n'est plus du tout ce « leader du Mouvement du 22 Mars » dont les journaux nous rebattaient les oreilles), ni tout à fait un quelconque.

César recule donc devant la force tranquille et la puissance affirmative de ce peuple sans armes et faisant montre moins de sa belle âme que de son sens du réel : « C'est un fait, il n'y a pas suffisamment de bois

dans le désert pour faire tant de croix... ». Et l'instant suivant, c'est à nouveau le *Realpolitiker* plutôt que le proto-chrétien porté au « pardon » qui statue : « Finalement, il [Randus] nous sera plus utile ici [à tempérer les désirs d'émancipation des esclaves] qu'à Rome [comme centurion] ». Sans doute, mais la sagesse réaliste de l'homme d'Etat ne saurait suffire à assécher la tradition des opprimés : à la dernière scène, Randus et Saïda se recueillent sur le tombeau de Spartacus sur lequel a été replacé son glaive et une voix off conclut d'un ton solennel : « Désormais, tout combattant de la liberté pourra dire : moi aussi, je suis le fils de Spartacus ».

Et c'est vrai, ils ne s'en sont pas privés, des Babouvistes au Spartakusbund.

Cependant, parvenu à ce point du *filage joyeux, euphorique presque*, des exploits de Randus, je vois bien que je pousse le bouchon un peu loin. C'est qu'à prendre les choses sous un autre angle, le tableau change sensiblement. En effet, ce qui attire l'attention, si l'on s'arrête un instant sur la question du double, c'est l'aisance avec laquelle le héros s'établit puis se déplace dans ce rôle. De l'instant où il découvre puis « assume », comme on dit, son origine servile jusqu'au moment où, *in extremis*, il lui faut bien accepter le verdict de César qui le destitue de son rang romain, Randus est ce qu'il faut bien appeler un *double heureux* dont le double jeu accroît les puissances et le survolte, même quand il finit par se faire prendre. Or, les doubles, les *doppelgänger*, au cinéma comme dans la littérature noire et les *terror tales* du XXI^{ème} siècle, sont en règle générale plutôt malheureux qu'heureux, sinistres que solaires. On voit bien ici comment le péplum en tant que divertissement du dimanche après-midi, a vocation à *alléger des sujets graves* en détournant ou contournant les motifs et les tons tragiques – on n'est pas là pour se donner le bourdon⁴.

Ce qui se découvre donc ici, c'est un autre trait constant du péplum et que l'on pourrait appeler le *bricolage* et qui consiste à fabriquer des machines narratives, à monter des agencements à partir d'éléments hétérogènes, ou bien encore à surfer sur des approximations historiques, culturelles et idéologiques d'un éclectisme à toute épreuve :– mais destinées à véhiculer des « messages » vagues, des ritournelles idéologiques censés « donner du fond » aux histoires *sword and sandals* et édifier le spectateur sans l'endoctriner. Ici, le bricolage consiste à rendre compatibles les deux fidélités, c'est-à-dire qu'en somme on peut tout à fait être un fonctionnaire honnête et scrupuleux sans jamais « renier ses convictions » –

⁴ Souvenir personnel : passant mes vacances d'été à Davos (qui n'était pas encore le Davos des grandes messes du Capital qu'il est devenu) avec ma famille (et y rédigeant à la hâte ma maîtrise sur Althusser) pendant l'été 1968, j'y allai voir, un soir de désœuvrement, *La Bible* de John Huston, péplum hollywoodien classique avec Charlton Heston dans le rôle-titre. Le film était, je ne sais trop pourquoi, en version italienne. Il s'ouvre sur une voix off récitant la Genèse, sur des images de circonstance, et au moment où la voix disait « Dieu dit que la Lumière soit... », un travailleur immigré italien retardataire (il y en avait de nombreux, employés dans les services et les travaux de construction, comme dans *Pain et chocolat*) fit alors irruption dans la salle obscure et compléta d'une voix de stentor : « E la luce fu ! » tandis que la salle croulait de rire. C'est ça l'esprit populaire du péplum, cette façon de tirer le haut, ici le Très-haut, vers le bas, comme le dit Bakhtine dans son étude classique sur Rabelais.

c'est-à-dire sans cesser de voter pour le PCI, parti des ouvriers, de ceux d'en bas, et de l'espérance communiste. Voilà qui rassure.

Ce qui rend le bricolage possible, c'est encore et toujours le régime de l'anachronisme, le fait que l'histoire (le passé antique) soit une page blanche en costumes d'époque, que tout circule et qu'aucune restriction imposée par un quelconque souci d'exactitude historique ne vienne entraver la verve des bricoleurs qui sont ici à la manœuvre. Ainsi, dans sa version des *Derniers jours de Pompei* (1959, avec Steve Reeves, déjà), Sergio Leone (qui remplace au pied levé Mario Bonnard tombé malade le premier jour du tournage, faut bien que la machine tourne...) bidouille une philosophie de l'Histoire expresse dans laquelle on voit la civilisation chrétienne percer irrésistiblement sous la romaine, tout en s'opposant farouchement et héroïquement au mauvais Orient incarné ici par des conspirateurs égyptiens ivres de venger la conquête de leur pays par les Romains... Les chrétiens vont au martyre allègrement en chantant des chants d'Eglise avec quelques siècles d'avance et, de surcroît, il n'y a pas trace, nous disent les archéologues, de l'existence d'une communauté chrétienne à Pompei, au temps de l'éruption du Vésuve – mais qui se soucie de ces menus détails ? Bien plus importante serait la mise en contexte du film – le mauvais Orient égyptien, en ce temps-là, ce pourrait bien être Nasser, ses présomptions nationalistes et sa passion de « venger » l'Égypte du passé colonial... ce qui, dans le film, trouve sa traduction naturelle dans une galerie de portraits d'Arabes fourbes et mauvais perdants.

Il y a donc toujours cette ligne d'horizon du présent, voire de l'avenir, qui se dessine plus ou moins distinctement dans le péplum. À défaut de pouvoir multiplier les exemples, je dirai : on ne peut pas revoir aujourd'hui *Ben-Hur*, le péplum des péplums, sans trembler : ce qui s'y annonce en effet, au fil des agencements entre vie juive en ses terres (la Palestine) et foi chrétienne (en sa destination universelle), c'est cette alliance, scellée par la conversion *in extremis* du héros juif au pied de la Croix, cette alliance terrible, donc, entre colons israéliens et fondamentalistes chrétiens (« évangélistes » par antiphrase) étatsuniens. Mais en même temps (et c'est bien ça le bricolage et l'opportunisme fondamental du genre), on trouvera dans *Ben-Hur*, *Quo Vadis ?*, *The Robe* et quelques autres péplums cultivant la démesure *lavish* typiquement hollywoodienne, toutes sortes de charges plus ou moins directes et acérées contre la *Pax Americana*, la brutalité et l'arrogance hégémoniques à peine déguisées en impérialisme romain. Ben-Hur le dit bien, à la fin du film : Messala, c'est un brave garçon qui a été saisi et métamorphosé en tyran par la puissance conquérante romaine.

Bref, dans le bric-à-brac des « messages » plus ou moins distincts, plus ou moins en conflit, il faut que tout un chacun (les spectateurs, dans leur diversité) puisse retrouver ses petits. Bien sûr, il y a des plis, des invariants. On ne peut pas manquer d'établir une corrélation entre le fait qu'un grand nombre de réalisateurs fameux d'Hollywood se soit risqué dans le genre et cette constance d'une orientation

générale⁵ – en service commandé (au service d'une « major » ou d'une autre) ou volontaires pour l'aventure, ils voient dans le péplum un véhicule adéquat à une saisie de leur actualité – la condition de la masse moderne, les pouvoirs totalitaires, les formes du pouvoir, le bon et le mauvais gouvernement, le conflit des cultures, les mouvements de libération populaire ou nationale, les valeurs fondatrices de la civilisation...

Mais, dans toute cette prolifération thématique, il est une chose qui ne change guère : dans le péplum, *c'est toujours l'Occident qui gagne*. Même un film tant soit peu « décalé » dans le genre, parodique, tirant vers la farce davantage que vers la folie des grandeurs des grosses productions hollywoodiennes, même dans *Le fils de Spartacus*, donc, le mauvais infini oriental incarné par Crassus, son gouvernement violent, ses alliances louches avec des roitelets d'Asie mineure, est battu en brèche par cette incarnation exemplaire du bon Occident qu'est César. Ce n'est pas que vague broderie sur un épisode lointain de la lutte pour le pouvoir au temps où s'annonce la fin de la République romaine – c'est un apologue.

Cette victoire *in extremis*⁶ de l'Occident sur l'Orient, elle se décline dans le péplum sur tous les tons. Dans *Cléopâtre* de Mankiewicz, ce sont deux modes de gouvernement qui s'opposent, et avec eux deux civilisations, l'occidentale et l'orientale – gouvernementalité « démocratique », tempérée, soucieuse du bien commun contre gouvernementalité despotique, brutale, indifférente au sort de la masse – totalitaire. La modalité orientale est deux fois défaite : dans la figure de Cléopâtre pour qui la réduction du peuple en esclavage est un état naturel des choses, dans celle de Marc Antoine dont le rêve de grandeur « orientale » est défait à Actium. Dans le même sens, la boutade classique en laquelle se résume *Quo Vadis ?* – les Juifs d'Hollywood fabriquent un péplum chrétien à partir d'un best-seller polonais (bricolage exemplaire) – attire l'attention sur l'annexion spirituelle de ce morceau d'Orient qu'est la Palestine par l'Occident – les Arabes sont mis hors-jeu. Dans *The 300 Spartans* de Rudolf Maté (1962), film de guerre froide réalisé en collaboration avec le gouvernement grec de l'époque, les Grecs, vaillant peuple d'égaux ayant surmonté ses divisions affrontent les Perses, peuples d'esclaves et arrêtent aux Thermopyles l'invasion asiatique – entendez le bloc communiste. Xerxès, despote oriental typique, à la Staline, est adonné au vice, en proie à la démesure de ses folles ambitions. Dans *Nefertiti reine du Nil* de Fernando Cercio (1961), les Chaldéens, monothéistes, proto-juifs, sont très bien : ils incarnent, face au panthéisme barbare des Egyptiens un Occident en devenir face au désordre des civilisations orientales. Certes, leur Dieu est un peu païen – le Soleil – mais avec le temps, les choses se mettront en place, avec Abraham et le Christ, ce qui importe, c'est le dualisme civilisationnel, toujours *déjà là*. Dans *Atlantis continent perdu* de

⁵ Belle liste, quand même : Mankiewicz, Wyler, King Vidor, N. Ray, M. Curtiz, J. Tourneur, R. Aldrich...

⁶ Le cinéma a inventé une temporalité toute particulière dans laquelle la figure du *in extremis* joue un rôle central – ceci bien au-delà du conventionnel happy end. Tout se joue le plus souvent dans cette cristallisation du temps dans l'instant fatal (*l'in extremis*) où le film, non content de s'achever, dévoile sa destination finale.

George Pal (1961), les Grecs à nouveau, peuple substantiellement démocratique, incarnent face à Atlantis, aux mains d'une aristocratie conquérante et esclavagiste, cet Occident rêvé. Le mythe politique grec brille ici de tout son éclat, dans sa splendeur autocentrique et gâteuse – les esclavagistes, c'est *toujours* les autres... Dans *Maciste contre les Mongols* (Domenico Paoletta, 1963), le bon géant Maciste traverse les âges pour défendre la race blanche aux prises avec les Asiates vêtus de peaux de bêtes. Dans *Kings of Kings* de Nicholas Ray (1961), autre bricolage christo-sioniste, Jésus a les yeux bleus, très bleus (comme plus tard chez Mel Gibson), le phénotype devient le marqueur de la spiritualité occidentale dans sa différence et son opposition avec l'Orient anémique ou belliqueux. Dans *The Egyptian* de Michael Curtiz (1954), les flics du Pharaon distribuent des coups de poing à l'américaine, comme dans les westerns, et l'esprit évangélique est déjà là, avec son message d'amour, de paix et d'égalité, d'humanité – avec juste treize siècles d'avance sur le Sauveur...

Je cite tout cela dans le plus grand désordre, afin qu'aucun doute ne subsiste sur ce point : dans le péplum, l'orientalisme est partout et c'est toujours l'Occident civilisé qui impose sa loi ou repousse l'Orient barbare. Randus demeure dans le désert avec le peuple esclave, mais ne s'« orientalise » pas pour autant : c'est lui qui désormais, là où Crassus a failli et trahi, incarnera l'esprit de l'Occident, ses « valeurs » face au despotisme oriental sur cette brèche où se font face les deux mondes. César ne s'y trompe pas : ce n'est pas l'uniforme qui fait le paladin occidental – c'est « les valeurs ».

Grazie mille, Signor Corbucci !