

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

thersites

13/2021

Fabien Bièvre-Perrin (Ed.)

Antiquipop



www.thersites-journal.de

Imprint

Universität Potsdam 2021

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

PD Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Fabien Bièvre-Perrin, visuals for the 2019 Antiquipop program,
based on photographs of plaster casts of the Laocoon and the Great Altar
of Pergamum at the Musée des moulages de Lyon, 2018

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

This does not apply to quoted content from other authors.

To view a copy of this license visit

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ARNAUD SAURA-ZIEGELMEYER

(Université Toulouse II Jean Jaurès – PLH-ERASME)

Construire ses propres modèles : le cas des bandes sonores post-*Gladiator*

Abstract Ringing trumpets announcing the arrival of a Roman emperor, an oriental flowing and delicate harp reverberating inside the intimate palace of an Egyptian queen, a rude *aulos* singing in a bucolic Greek landscape: where are these familiar sound images coming from? Are these creations inspired by archaeological data or built after modern fantasy? The scarcity of ancient musical data necessitated, in fact, to reinvent the films' soundscape taking place in the Ancient world. It is therefore a question of seeing on which models a peplum's soundtrack is conceived and what it can reveal on our way of perceiving the ancient and contemporary world. Far from wanting to gauge the historicity of the sound backgrounds offered to the spectator of dark rooms, it is rather a question of seeing the imitation phenomena that can appear from the sound clichés created by the peplum itself and of also deducing from them thought patterns which, contextualized, influence these compositions. This article will focus on post-2000 productions.

Keywords Music, Peplum, Antiquity, Otherness, Reception Studies

« Quand j'ai une idée, elle me vient toujours en musique et en mélodie », Michel Serres, juillet 2011.

« « De la musique avant toute chose, Et pour cela préfère l'Impair » (Verlaine). On comprend donc que les cinéastes de péplum aient choisi de faire n'importe quoi. Ils ont privilégié les cuivres, les timbales et le spectaculaire des trompettes. Quelques languissants ballets sont rythmés par une harpe anémique. Paradoxalement, ils ont préféré le gong – impressionnant mais inexact historiquement – de la chiourme galérienne à la flûte qui donne le ton aux rameurs ! »¹. Ce constat sévère de Claude Aziza a le mérite de poser les enjeux que l'on souhaite aborder dans le cadre de cet article : la musique de péplum est-elle spécifique et sur quoi doit-elle (ou peut-elle) se construire ? Entre les lignes apparaît aussi la question de la réception par le spectateur de cette musique qui, même si elle est souvent un élément discret, l'aide à s'immerger dans un monde apparemment antique. En effet, pour Ali Mghirbi, « la sociologie de la musique montre que les sons participent à la construction d'une certaine symbolique de production d'images mentales véhiculées par une mélodie. La construction mentale d'images se fait spontanément et inconsciemment, par la simple écoute d'une mélodie »². Cette musique n'est bien évidemment pas signifiante par nature : souvent polysémique même, elle n'est porteuse de sens que par rapport à un faisceau de valeurs et de constructions sociales profondément intériorisées.

L'importance du son au cinéma a bien évidemment déjà été largement abordée³, en particulier dans son rôle synchronisé avec l'image⁴. On s'intéresse ici à une partie infime du domaine en questionnant les modèles sonores utilisés pour le *péplum* sur la production la plus récente (2000–2020). Cette enquête nécessite en premier lieu de rappeler le nécessaire deuil de l'historicité totale malgré la plastique réaliste du cinéma. Le développement des études sur la musique antique ces dernières décennies, tant sur l'organologie des instruments de musique que sur la théorie musicale, se heurte à l'aspect lacunaire des sources : seule une cinquantaine de partitions, majoritairement fragmentaires et essen-

1 Aziza (2019), s. v. *musique*, 217.

2 Mghirbi (2016) 246.

3 On renverra, entre autres, à Chion (2010).

4 À nouveau de façon non exhaustive, voir Chion (2013).

tiellement d'époque romaine, nous sont parvenues⁵. C'est trop peu pour reconstituer la production sonore d'une époque s'étalant sur plus de cinq millénaires. Pourtant on trouve bien des clichés sonores incarnant les évocations de l'Antiquité. Cet article vise donc à identifier ces modèles, à identifier leur origine, leur évolution éventuelle, et surtout à comprendre leur contexte de création. Comme le note Delphine Vincent à ce propos : « ce processus nous apprend naturellement beaucoup plus sur la société dans laquelle la musique est élaborée que sur la société dont la musique est soi-disant issue »⁶. Cet article propose modestement de prolonger ces considérations en s'attardant plus particulièrement sur le péplum du XXI^e siècle à travers plusieurs études de cas les plus détaillées possibles, en adoptant une position à mi-chemin des *Reception Studies* et de la musicologie.

1. MUSIQUE ET PÉPLUM

1.1 Perspective historique

Le parcours du péplum⁷ depuis ses origines n'est en rien homogène et continu. Né de la cuisse de l'opéra dans les années 1930, le genre cinématographique s'épanouit surtout après la Seconde Guerre Mondiale durant plus de deux bonnes décennies. Il subit ensuite un passage à vide dans les années 1970–80 avant de revenir en force dans les années 1990–2000. L'histoire des bandes-son suit naturellement la chronologie du genre⁸. La plupart des clichés sonores du péplum, majoritairement issus de l'opéra, se mettent en place dans les années 1930 et confirment leur statut de modèles sonores lors de l'essor des années 1950–1960. Après la coupure des années 1970, la musique des films à l'Antique semble se détacher des modèles précédents à la faveur de l'homogénéisation plus générale des musiques de films notamment sous l'effet de la *World Music*. Il faut dire que

5 Voir notamment la synthèse de Pöhlmann, West (2001).

6 Vincent (2018) p. 41.

7 Ou du « film à l'Antique » préfère Cl. Aziza.

8 Deux articles majeurs suivent cette histoire sonore des péplums : Vendries (2016) et Vincent (2018).

mondialisation oblige, le péplum occidental, qui pouvait hier encore être français, italien ou anglais avec ses spécificités, est désormais essentiellement américain.

L'année 2000, avec le retentissant *Gladiator* de Ridley Scott⁹, marque le retour en force du genre. La production de films à l'Antique post-2000, aussi appelés néo-péplums, est en effet notable, du moins en quantité. S'ajoute à cela la sortie d'un certain nombre de séries-péplum accompagnant le retour du genre sur grand écran. Dans les années 2000, la différence est encore ténue entre les mini-séries télévisées et les téléfilms. Certaines productions comme les séries *Rome* ou *Spartacus* se détachent nettement de cet ensemble. Le corpus sonore est en conséquence très vaste, et les compositeurs de plus en plus nombreux contrairement aux périodes précédentes où seulement quelques individus se partageaient cette tâche¹⁰.

1.2 Corpus

Il est toujours difficile de déterminer quel film relève du genre tant sa définition peut être large¹¹. On pourrait se contenter des sorties dont l'action se déroule dans l'Antiquité, mais c'est sans compter sur les réécritures ou la superposition de réalités que propose le cinéma¹². Il faudrait ajouter à cela les téléfilms, documentaires et docu-fictions, parfois appelés mini-séries dans la langue de Shakespeare, non sans créer une certaine confusion. Par ailleurs, le développement des séries contribue à complexifier l'approche puisque, si certaines sont entièrement situées dans la période antique, d'autres ne s'y immiscent que de façon épi-

⁹ La musique d'H. Zimmer repose elle-même sur des modèles solidement ancrés dans la tradition du péplum mais apporte également plusieurs innovations, à leur tour imitées. Voir sur l'importance de ce film, en particulier d'un point de vue musical, Dreyfus (2013).

¹⁰ Voir Vendries (2015).

¹¹ Aziza (2019), s. v. *péplum*, 245–246.

¹² De nombreux exemples aux marges pourraient être évoqués. Sur la période concernée, on peut se questionner sur l'inclusion ou non des *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré. Pour une analyse du film, voir Rey (2019).

Année	Titre français	Sup. ¹	Réalisateur ²
2000	Gladiator	C	Ridley Scott (US/UK)
	Jason et les Argonautes	TV	Nick Willing (US)
2001	Le retour de la momie	C	Stephen Sommers (US)
	Quo Vadis ?	C/TV	Jerzy Kawalerowicz (PL)
	Attila le Hun	TV	Dick Lowry (US)
	Vercingétorix : La Légende du druide roi	C	Jacques Dorfmann (FR)
2002	Salomé	C	Carlos Saura (ES)
	Le Roi Scorpion	C	Chuck Russell (US)
	Jules César	TV	Uli Edel (US/ALL/IT/NL)
2003	Légions : Les Guerriers de Rome	TV	Bill Anderson (UK)
	Auguste, le premier empereur	TV	Roger Young (IT/FR/ALL/ES/AU/UK)
	L'honneur des gladiateurs	TV	Jorgo Papavassiliou (ALL/AU)
	Hélène de Troie	TV	John Kent Harrison (US)
	Le Dernier jour de Pompéi	TV	Peter Nicholson (UK)
2004	La Passion du Christ	C	Mel Gibson (US)
	Troie	C	Wolfgang Petersen (US)
	Le Roi Arthur	C	Antoine Fuqua (US/UK)
	Gladiateurs	TV	Tilman Remme (UK)
	Spartacus	TV	Robert Dornhelm (US)
2005	Alexandre	C	Oliver Stone (ALL/US/FR/IT/NL/UK)
	Brûlez Rome !	TV	Robert Kéchéchian (FR)
	Hercules	TV	Roger Young (US)
2006	La Nativité	C	Catherine Hardwicke (US)
	Esther, Reine de Perse	C	Michael O. Sajbel (US)
	Warrior Queen Boudica	TV	Patrick Taulère et Kim Hawkins (US/RM)

¹ Type de diffusion : C pour cinéma, TV pour téléfilm et S pour série.

² On indique également le ou les pays de production entre parenthèses. Le lecteur constatera que le corpus est entièrement occidental et majoritairement américain.

Année	Titre français	Sup. ¹	Réalisateur ²
	L'Enquête sacrée	TV	Giulio Base (IT/ES/US/BU)
	Hannibal : le cauchemard de Rome	TV	Edward Bazalgette (UK)
2007	La Dernière Légion	C	Doug Lefler (UK/IT/FR/TU)
	300	C	Zack Snyder (US)
	Les amours d'Astrée et de Céladon	C	Eric Rohmer (FR/IT/ES)
	Sa Majesté Minor	C	Jean-Jacques Annaud (FR/ES)
2008	10 000 BC	C	Roland Emmerich (US)
	La Momie. La tombe de l'empereur dragon	C	Rob Cohen (US)
	La Chute des Empires	TV	Declan O'Brien (US)
	Le Roi Scorpion 2 : Guerrier de légende	TV	Russel Mulcahy (US)
	Odysseus : Voyage au coeur de ténèbres	TV	Terry Ingram (UK)
2009	Agora	C	Alejandro Amenábar (ES/ML)
2010	Le Choc des Titans	C	Louis Leterrier (US/UK)
	Centurion	C	Neil Marshall (UK)
	Ben Hur	TV	Steve Shill (CN/ALL/ES/MA)
2011	Les Immortels	C	Tarsem Singh (US)
	L'Aigle de la IX ^e légion	C	Kevin Macdonald (US/UK)
2012	La Colère des Titans	C	Jonathan Liebesman (ES/US)
	César doit Mourir	C	Paolo et Vittorio Taviani (IT)
	Le Roi Scorpion 3 : L'Oeil des dieux	TV	Roel Reine (US)
2014	La légende d'Hercule	C	Remmy Harlin (US)
	Hercule	C	Brett Ratner (US)
	Hercule. La vengeance d'un dieu	C	Nick Lyon (US)
	300 : la naissance d'un empire	C	Noam Murro (US)
	Exodus : Gods and Kings	C	Ridley Scott (US/UK)
	Noé	C	Darren Aronofsky (US)
	Pompéi	C	Paul W.S. Anderson (US/CN/ALL)

Année	Titre français	Sup. ¹	Réalisateur ²
	Boudicca : Warrior Queen of Ancient Britain	TV	Liam Dale (US)
	Son of God	C	Christopher Spencer (US)
2015	Histoire de Judas	C	Rabah Ameer-Zaïmeche (FR)
	Le Roi Scorpion 4 : La Quête du pouvoir	TV	Mike Elliott (US)
2016	Ben Hur	C	Timur Bekmanbetov (US)
	Gods of Egypt	C	Alex Proyas (US/AU)
	David et Goliath	C	Wallace Brothers (US)
	La Résurrection du Christ	C	Kevin Reynolds (US)
2017	La Momie	C	Alex Kurtzman (US)
	Augustin, fils de ses larmes	C	Samir Seif (AL/TU)
	Wonder Woman	C	Patty Jenkins (US)
2018	Marie-Madeleine	C	Garth Davis (US/UK/AU)
	Paul, Apôtre du Christ	C	Andrew Hyatt (US)
2019	La folle histoire du mariage de Cléopâtre	TV	Maurice Barthélémy (FR)
	Boudica : Rise of the Warrior Queen	TV	Zoe Morgan (UK)

Année	Titre français	Sup.	Créateur
2005	Empire	S	John Gray, Kim Manners, Greg Yaitanes (US)
2005	Hercule	S	Charles Edward Pogue (US)
2005–2007	Rome	S	John Millius, William J. MacDonald, Bruno Heller (US/UK/IT)
2010–2013	Spartacus	S	Steven S. DeKnight (US)
2013	La Bible	S	Marc Burnett, Roma Downey (US)
	Odysseus	S	Frédéric Azémar (FR/IT/PO)
2013–2015	Atlantis	S	Johnny Capps, Julian Murphy, Howard Overman (UK)
2013–adj	Plebs	S	Tom Basden, Sam Leifer (UK)
2015	A. D. Kingdom and Empire	S	Marc Burnett, Roma Downey (US)
	Peplum	S	Fabien Rault, Alain Kappauf, Laurent Zeitoun, Thierry Ardisson (FR)
	Toutânkhamon : le Pharaon maudit	S	Peter Paige, Bradley Bredeweg, Michael Vickerman (CN)
2018	Troie : La Chute d'une cité	S	David Farr (US/UK)
2018–adj	Britannia	S	Jez Butterworth (US/UK)

sodique grâce à leurs procédés narratifs¹³. On donnera donc ici une liste non exhaustive mais la plus homogène possible. L'audience de ces créations est en revanche extrêmement inégale, du fait du type de support mais aussi de par la grande diversité de financements qui ont pu leur être consacrés. Même si nous n'aborderons pas cette question ici, cette hétérogénéité de moyens et d'audience doit rester présente dans l'esprit du lecteur.

¹³ Si l'on ne peut bien évidemment pas classer la série *Doctor Who* dans le genre du péplum, que faire de l'épisode *The Fire of Pompeii* (ép. 2, sais. 4) qui voit Donna et le Docteur parcourir les pavés de la cité campanienne en 79 av. J.-C. ? Pour le cinéma on peut évoquer *Avé, César !* (2016) d'Ethan et Joel Cohen qui n'évoque qu'indirectement et dans de petites proportions l'Antiquité. Nous incluons en revanche les films dans lesquels les temporalités historiques se mélangent : c'est le cas pour les suites de *La Momie* (1999).

1.3 De salutaires parodies

On peut introduire l'idée que le péplum puisse mobiliser des constructions sonores spécifiques, des modèles historiquement perceptibles et reproductibles, grâce aux parodies du genre¹⁴. Ces dernières sont d'ailleurs parfois du même acabit que les films à faible budget. On procèdera à un petit détour chronologique que le lecteur nous pardonnera. En 1989 les Nuls, avec *Tamara dans les mines du roi saumon*¹⁵, évoquent, sous une apparente légèreté, la question du son pour péplum. Peu après le début du film, Alain Chabat (alias Tamara) et Bruno Carette (alias Pubis) débattent en voix-off de la musique la plus appropriée pour suivre un travelling sur un banquet avec, au premier plan, un cochon rôti une pomme entre les dents :

[*Surfin' Bird*]

AC : Qu'est-ce tu penses, ça fait bien ?

BC : Ben moi, tu sais, j'aime beaucoup la trompette alors je ...

AC : Ouais. C'est pas fou.

BC : C'est pas fou. Non.

AC : Bon attends j'ai autre chose, j'ai autre chose.

BC : Vas-y.

AC : J'enlève ? Ecoute ça, écoute ça. [*Générique de Shaft*]

BC : Mais y a pas de trompettes ?

AC : Euh, non y a pas de trompettes.

BC : Pfff.

AC : Je trouvais c'était plus doux, pour le péplum c'était plus doux, y avait, avec le mouvement de la nana qui ... non ?

BC : J'aime pas trop.

AC : Ben mets ton truc à toi.

BC : Attends, attends. [*Les filles de mon pays*] Laïlaïlaïlaï. C'est péplum ça ?

AC : C'est bien. Ou alors y a ça. [*Assyrian Dance*].

BC : Ouais [chantonnent ensemble]. Oh c'est mou.

¹⁴ Le célèbre *Spartatouille* (2008), par exemple, se situe dans la droite ligne de 300 d'un point de vue sonore. Outre les mélodies évoquant l'Antiquité, la bande-son permet de suivre les différentes références insérées dans le film (*Casino Royale*, *Grease*, *Shreck 3*, etc.) ou à ridiculiser les soldats de Léonidas (*I will survive*, etc.) : la musique participe à la parodie.

¹⁵ Mini-film diffusé le 18 mars 1989 lors de *La Nuit la plus Nuls*.

AC : C'est mou tu trouves ?

BC : Oh c'est mou, c'est mou.

AC : J'aime bien moi.

BC : Remets, remets ah qu'elles sont jolies les filles.

AC : Non non on a plus le temps, on a plus le temps. Ca fait rien. Laisse.

BC : On laisse mais c'est mou.

Après avoir diffusé *Surfin' Bird* de The Cramps (1987) puis repris le travelling sur le générique de *Shaft* (1971, Isaac Hayes), ils conviennent que *Les filles de mon pays* d'Enrico Macias (1964) sied plus au péplum, puis diffusent l'*Assyrian Dance* de Miklos Rozsa composée pour ... *Quo Vadis ?* (1951). Au-delà de ce passage qui nous intéresse particulièrement, c'est tout le court métrage qui fourmille de références aux bandes sonores de films du genre¹⁶. Sont concentrées ici les questions liées aux représentations sonores : certaines musiques, notamment orientalisantes, « font » péplum alors que d'autres ne le font pas et une fois les tentatives passées pourquoi ne pas se référer à un modèle déjà existant ?

Si on se rapproche de la période qui nous intéresse, à savoir le XXI^e siècle, on peut questionner de la même manière le rapport entre péplum et bande-son à travers les comédies abordant l'Antiquité et notamment *Astérix et Obélix*. Ainsi le générique de début d'*Astérix et Obélix contre César* (1999) nous propose d'assimiler nos franchouillards armoricains à la musique celtique (pipeau et violon) tandis que le débarquement des Romains est marqué par de retentissantes trompettes et des lourds tambours de guerre accompagnant magnifiquement la chevauchée de « Jules » César, Tullius Détritus et consort. De la même manière, beaucoup de scènes d'*Astérix et Obélix : Mission Cléopâtre* (2002) et des opus suivants utilisent la bande-son pour accentuer les effets comiques ou l'intertextualité. La fameuse réplique de Dieudonné, alias le général Caius Céplus, « Nul ne peut bafouer l'Empire Romain. Quand on l'attaque, l'Empire contre-attaque » est

¹⁶ La référence sonore à *Quo Vadis ?*, modèle des modèles, se poursuit puisque c'est ensuite le thème d'introduction (*Overture*) qui est joué de façon modifiée. C'est ensuite *Conan le Barbare* (1982) qui est cité, non sans humour toujours, avec *Battle of the Mounds* (Basil Poledouris) avant que l'on revienne à *Quo Vadis ?* et son thème final *Epilogue*. Le mini-film avait précédemment utilisé la mélodie introductive (Alex North) du film *Spartacus* (1960), puis la *Danze del Carnevale* (Angelo Francesco Lavagnino) issue des *Derniers jours de Pompéi* (1959) pour la scène de danse du banquet et enfin *Love and Ambition* (Elmer Bernstein) tirée des *Dix Commandements* (1956). On constate ici que les canons musicaux sont pris majoritairement dans la période faste du péplum telle que présentée plus haut.

accompagnée de la non moins célèbre *Imperial March* de John Williams tirée de *Star Wars*, renforçant le décalage et l'aspect comique de la scénette. Plus tard Alexandre Astier, plus furtivement certes dans les films d'animation, s'amusera lui aussi du *topos* des trompettes romaines en leur faisant jouer, dans *Astérix : Le Domaine des dieux* (2014), le jingle RTL (fig. 1), puis dans *Astérix : Le Secret de la potion magique* (2018), le générique de sa série *Kaamelott* (fig. 2), sorte de caméo sonore¹⁷.



Figure 1 Trompettes romaines, *Astérix : Le Domaine des dieux*, 2014.

Même si ce n'est pas l'objet de notre présente étude, ces évocations permettent de rappeler que les constructions sonores ne se limitent pas à la seule musique mais aussi aux sons, aux bruits de façon plus large : la charrette antique qui recule accompagnée du bip bip de nos camions-bennes modernes, la *Marseillaise* marquant l'inauguration du nouveau navire des pirates menés par Barbe Rouge, immédiatement détruit après sa mise à flot, sont autant de sonorités décalées provoquant l'humour. Or, si ce décalage est perceptible par le public, même non

¹⁷ Le transport à l'époque de Claude Ptolémée durant l'*Exoconférence* s'accompagne lui par contre d'une douce mélodie évocatrice grâce à un instrument traditionnel à cordes jouant sur l'ambiance modale archaïsante.



Figure 2 Trompettes romaines, *Astérix : Le Secret de la potion magique*, 2018.

méloname, c'est qu'il existe donc des normes sonores attendues, même de façon inconsciente. Ces dernières reposent sur plusieurs critères sélectionnés par les compositeurs dont on présentera ici deux catégories : l'instrumentation et le langage musical.

2. *TOPOÏ* INSTRUMENTAUX

La plupart des clichés sonores liés au péplum sont liés à un contexte particulier. Ces modèles se construisent notamment autour de l'instrumentation et permettent de marquer des étapes narratives et, la plupart du temps, des espaces géographiques ou des cultures¹⁸. Comme pour les représentations littéraires et narratives, les repères sonores semblent s'affranchir en grande partie des sources anciennes, s'y référant parfois, y compris si le but n'est bien entendu jamais la recherche d'une exactitude historique, même lointaine¹⁹.

¹⁸ Les deux dimensions étant souvent confondues. Vincent (2018) insiste sur le premier point p. 51 : « Si les codes musicaux dans le péplum se sont en partie modifiés, ils caractérisent toujours l'intrigue du point de vue géographique et non historique. L'insistance est ainsi encore placée sur une partition géographique du monde ».

¹⁹ Un exemple d'analyse narrative comparée aux sources : Božič (2015).

2.1 Trompettes, cors et percussions

Ce modèle assez ancien est présent dès les premiers âges du péplum. Les aérophones sont en effet caractéristiques du paysage sonore romain dans l'Antiquité²⁰. Au cinéma, seules ou noyées dans la masse orchestrale, les trompettes sont souvent, également avec le cor, utilisées pour caractériser l'apparition romaine à l'écran. Elle est par exemple très discrète lors du déplacement de la colonne romaine dans *Centurion* ou dans le générique de fin. Mais force est de constater que le péplum post-Gladiator n'a pas poursuivi ce cliché sonore. Il est utilisé désormais plus largement : les trompettes et les tambours apparaissent souvent lors de bataille, comme dans *Centurion*, *La Dernière Légion* ou encore *Gods of Egypt*. En effet, ce premier cliché sonore déborde parfois du seul cadre romain pour illustrer certains contextes, notamment les scènes liées à l'expression du pouvoir et à la guerre²¹. L'arrivée de Philippe II lors de son discours dans un amphithéâtre de Pella avant son assassinat est ainsi marquée par les trompettes et les tambours dans *Alexandre*. De même le débarquement des Grecs dans *Troie* se déroule dans cette ambiance. Ce *topos* semble même d'ailleurs dépasser le seul film à l'Antique et il serait intéressant d'identifier les contextes cinématographiques de l'utilisation de la trompette. On trouve dans le *Mad Max* (1985), par exemple, une scène d'affrontement dans une arène de fortune, le dôme du tonnerre qui donne son nom à l'opus 3, curieusement accompagné par des trompettes sonnantes. Les modèles sonores associés à l'Antiquité auraient-ils contaminé des contextes similaires indépendamment de la thématique historique ? En ce qui concerne le XXI^e siècle, le cliché des trompettes romaines semble davantage perdurer à l'extérieur (parodie, publicité, etc.) qu'à l'intérieur du péplum.

2.2 Le duo harpe/flûte et les scènes d'intérieur

Ce second modèle instrumental semble, lui, perdurer dans le péplum actuel. Les scènes d'intérieur continuent, sur le plan sonore, de recourir à des instruments comme la flûte ou la harpe comme c'était déjà le cas au XX^e siècle. Ces scènes

20 Voir la synthèse récente sur l'un d'eux : le *cornu* dans Vendries (2019).

21 Voir l'ouvrage collectif de Schettino, Pittia (2012) ainsi que la synthèse de Gurd, Franklin (2019).

peuvent concerner de nombreux cas narratifs. Dans *Quo Vadis ?* la scène de nudité en intérieur de Lygie Callina est accompagnée par une flûte seule. De la même façon, l'enfance d'Alexandre, essentiellement passée auprès de sa mère Olympias dans ses appartements de Pella et rappelée par de nombreuses analepses, est accompagnée de la harpe (*Alexandre*). La musique sert ici à exprimer la douceur et l'innocence d'une époque révolue. L'entretien de Moïse dans la demeure du vice-roi Hegep s'accompagne d'une flûte légère alors que la veillée de Ramsès dans son palais contre la menace de Moïse est accompagnée par la harpe (*Exodus*). Ces deux instruments sont d'ailleurs régulièrement usités dans les films ou les épisodes (*Rome*) consacrés, entièrement ou partiellement, à l'Égypte. La bande originale de *Gods of Egypt* recourt par exemple amplement à ces deux instruments : la harpe sert à introduire le thème principal *Coronation* alors que la flûte introduit le *Prologue*, très rapidement relayée par le hautbois.

2.3 L'orchestre symphonique épique

L'instrumentation vise parfois à renforcer l'aspect épique d'un film ou d'une scène. L'appel à une masse orchestrale, souvent doublée d'un chœur, sert à marquer cet effet dans de nombreux films et pas spécifiquement dans le péplum. Ce choix représente, pour les films à l'antique de ce siècle, une part importante des bandes sonores. Ce recours s'effectue toutefois dans des proportions variées. Cette instrumentation peut bien sûr se cumuler avec d'autres procédés compositionnels que l'on présentera ensuite. On tâchera donc de présenter ici les cas les plus représentatifs et les plus génériques. L'orchestre épique est largement utilisé dans *Le roi Arthur*, avec un penchant globalement favorable aux cuivres et aux chœurs qui suivent la chevauchée du héros escorté de ses compagnons sarmates. La musique néo-classique et l'absence de thèmes véritablement marqués rendent la bande sonore relativement discrète voire totalement dépourvue de relief. C'est le cas de la plupart des films reprenant une esthétique – générale et donc sonore – au péplum des Trente Glorieuses : *Attila le Hun* ou *Quo Vadis ?* utilisent quasiment exclusivement l'orchestre épique dans leur bande-son. On note toutefois une autre utilisation de l'orchestre dans *Le Choc des Titans* qui reprend notamment le principe du *leitmotiv*. Au moins deux thèmes récurrents peuvent en effet être identifiés : celui d'Io et celui d'Hadès. Ce dernier est caractérisé par un thème construit sur un intervalle de septième joué en tutti orchestral et précédé d'un staccato chromatique aux cordes. Il retentit à chaque fois que le dieu appa-

raît à l'écran mais aussi lorsque son influence ou ses fonctions sont évoquées : apparitions d'Hadès notamment dans le palais d'Argos, arrivée de la guerre, de Kucuk et Ozal, apparitions d'Acrisios, empoisonnement de Persée, arrivée chez les Grées, libération du Kraken, etc. On remarquera également l'utilisation importante du silence, notamment lorsque Zeus apparaît à l'écran, ce qui pourrait constituer une caractérisation sonore et donc un *leitmotiv* en soi. Les productions plus originales ont également recours, dans une proportion moins importante, à cet orchestre doublé du chœur pour marquer les instants épiques ou renforcer l'émotion d'une scène : c'est le cas du récit de l'épopée d'*Alexandre* par Ptolémée en début de film comme lors du reniement de Pierre alors que Jésus se fait frapper par la foule du temple dans *La Passion du Christ* ou encore lors de la Crucifixion. L'orchestre symphonique est sans doute l'organisation instrumentale la plus mobilisée dans le péplum, dépeignant souvent des scènes épiques et notamment des scènes de batailles. Cet orchestre peut prendre différentes couleurs ce qui en fait un outil relativement souple. Néanmoins, ce n'est pas un procédé spécifique ni au genre ni à la période illustrée, rappelant une certaine homogénéisation des bandes sonores dans le cinéma récent. Si le recours à l'orchestre est invariant, les modes et les couleurs qu'il déploie peuvent en revanche être plus spécifiques comme on le verra ensuite.

2.4 Et l'archéomusicologie ?

On pourrait penser que le développement des études scientifiques sur la musique antique aurait conduit les cinéastes à intégrer davantage les données issues de l'archéologie, traditionnelle ou expérimentale. Le péplum des années 1950 montre déjà, avec quelques imperfections, des instruments reconstitués à partir des vestiges antiques, voire intègre des mélodies issues de l'Antiquité²². Dans les deux premières décennies du XXI^e siècle, séries et films suivent la même logique, donnant à voir régulièrement des instruments reconstitués à partir des connaissances archéologiques, dans une proportion relativement similaire à ce qui se faisait jusqu'ici. Insistons tout de même sur une chose : ces productions donnent à voir mais pas forcément à entendre ces objets sonores, au-delà des imperfections liées au contexte ou à la facture de ces derniers.

22 Vendries (2015).

L'exemple sans doute le plus marquant du corpus est la scène d'aulodie d'*Agora* donnée dans le théâtre d'Alexandrie par Oreste, fils d'Oreste, futur préfet et élève d'Hypatie (fig. 3). L'intéressé, qui joue en soliste lors de l'entracte, offre cette pièce à l'audience et plus particulièrement à Hypatie, objet de son désir, laquelle est clairement gênée par cette déclaration. Le double haubtois est de



Figure 3 Oreste jouant de l'*aulos*, *Agora*, 2009.

bonne facture, avec anches apparentes et son placement dans la bouche d'Oscar Isaac correspond aux données iconographiques bien connues par ailleurs. Le son semble toutefois être celui d'un instrument contemporain et non celui d'un instrument reconstitué²³. Il évolue sur une pédale fixe à la basse tandis que la mélodie évolue sur un intervalle de quinte. Par ailleurs, son utilisation pose avant tout un problème de contexte : au-delà de l'aspect improvisé de cette intervention dans le cadre pourtant particulier et codifié du théâtre, il n'est pas certain que le choix de l'instrument, parfois connoté très négativement²⁴, soit le plus

23 C'est ce qu'indique Vendries (2015).

24 Caire (2015) aborde ce problème, certes pour l'Antiquité grecque classique. Le même phénomène est identifiable chez les Romains, même s'il est peut-être seulement cantonné aux sources poétiques, voir Wyslucha (2019).

pertinent, qui plus est pour une offrande musicale ayant pour objet la séduction d'une femme par un homme²⁵.

On peut s'attarder sur un autre exemple pour montrer cette nuance entre voir et entendre la musique supposément antique avec le sistre présenté au premier plan dans un passage d'*Alexandre* montrant le mariage du conquérant avec Roxane lors de son arrivée en Bactriane (fig. 4). Une nouvelle fois, la musique est montrée car le son du sistre n'est pas présent dans l'extrait concerné, laissant



Figure 4 Mariage d'Alexandre et de Roxane, *Alexandre*, 2001.

finalement et commodément libre court à l'imagination du spectateur. Le réalisme historique trouve ses limites car sa présence semble essentiellement marquer un certain exotisme. Or l'instrument²⁶ n'est en effet pas attesté dans cette région dans l'Antiquité et sa diffusion, depuis l'Égypte, semble n'avoir que faiblement concerné l'Orient, seulement sur son versant méditerranéen. De surcroît, son utilisation lors des mariages, même dans l'espace méditerranéen où il évolue, n'est pas attestée, ni à l'époque hellénistique, ni à l'époque romaine. Enfin, l'objet représenté est dépourvu de toute ornementation et de forte petite taille, rapprochant son type des sistres de l'époque impériale. Ceci constitue un

25 Ce scénario suit des critères purements contemporains et semble fortement improbable dans l'Antiquité finissante.

26 Pour une étude complète de cet artefact dans l'Antiquité, voir Saura-Ziegelmeier (2017a).

anachronisme de plusieurs siècles puisque les sistres du début de l'époque hellénistique étaient au contraire relativement grands et portaient généralement des représentations de Bès, Hathor et Bastet. Concernant le sistre, également présent dans le théâtre d'Alexandrie lors de la fête du shabbat dans *Agora* (fig. 5), son existence est uniquement littéraire (et encore discutée) dans les données qui nous sont parvenues sur la musique hébraïque²⁷.



Figure 5 Ensemble traditionnel, *Agora*, 2009.

Une dernière illustration de ce décalage entre représentation et sonorité dans l'utilisation de l'archéomusicologie se trouve dans la série *Rome*. L'épisode 3 de la première saison voit César et ses troupes franchir le Rubicon. La colonne est accompagnée par des musiciens professionnels²⁸, dirigés par un certain Gracchus, faisant partie de l'organisation militaire (fig. 6) à qui le général demande de jouer « something more cheerful ». Autant les quelques secondes qui précèdent laissent entendre un son d'instrument à vent pouvant archéologiquement rejoindre le *buccin*, autant le changement de musique fait clairement entendre un cor moderne et même un orchestre symphonique en fin d'épisode. De même, dans *Vercingétorix : La Légende du druide roi*, le *carnyx* apparaît seulement vi-

27 Voir *Samuel* II, VI, 5. Dans la scène, le sistre est associé à la flûte droite et à différents tambours. Sur les instruments de musique juifs, voir Sellers (1941) mais aussi Braun (2002) p. 19.

28 Voir Vincent (2016).



Figure 6 Arrivée de César en Italie, *Rome*, 2005, s. 1, ép. 3.



Figure 7 Deux carnyx, *Vercingétorix: La Légende du druide roi*, 2001.

suellement (fig. 7). Finalement l'instrument archéologique semble moins montré qu'il ne pouvait l'être dans les productions antérieures et, a fortiori, moins entendu.

3. DU NÉCESSAIRE DÉPAYSEMENT ARCHAÏSANT À L'ORIENTALISME : OUTILS MUSICAUX

3.1 La danse orientale

Un modèle sonore redondant, construit en parallèle et suivant les modèles scéniques est celui de la danse et la musique l'accompagnant, toujours traditionnelle, très souvent orientale. En effet, le systématisme de ces danses, notamment lors des banquets, est particulièrement remarquable et permet de marquer – de façon extrêmement caricaturale mais révélatrice – un ailleurs temporel et/ou géographique. Il est néanmoins frappant de constater que le même procédé est employé pour une très grande variété de situations civilisationnelles et historiques. Ainsi, on trouvera dans *Troie* une danse lors du banquet initial à Sparte où Pâris rencontre Hélène. Celle-ci est accompagnée par un hautbois orientalisant et les parures sonores des danseuses. Le banquet dans le palais d'Argos (*Le Choc des Titans*) est également agrémenté d'une danse, cette fois accompagnée par un luth et une percussion assimilable à une djerbouka. De même, le couronnement du roi Cotis a lieu lors d'un banquet dans *Hercule* et on retrouve danseuses et mélodies traditionnelles. Les films à thématique mythologique ne sont pas les seuls concernés puisque plusieurs banquets montrent des danses orientales dans *Alexandre*, à son arrivée à Babylone dans le harem de Darius, avec un rythme arabo-andalou, comme à son arrivée en Bactriane et sa rencontre avec Roxane lors d'une danse notamment accompagnée de la harpe, d'une flûte traditionnelle et de percussions, ou encore en Inde et à son retour à Babylone lors de son empoisonnement. L'intérêt de ces danses est qu'elles combinent les deux éléments permettant d'installer une ambiance sonore signifiante : l'instrumentation abordée dans la partie précédente et les choix de langage que l'on va maintenant aborder en détail.

3.2 La seconde augmentée

Dans la suite de l'opéra du XIX^e siècle, un intervalle particulier sert à marquer l'exotisme d'une musique. Il s'agit de la seconde augmentée, avant tout hispanisante ou tzigane au XIX^e siècle, devenue ensuite orientale à partir des années 1860. Sans rentrer dans la technicité et la théorie musicale afin de maintenir la compréhension du lecteur néophyte, nous dirons que le recours à cet outil compositionnel produit un effet orientalisant immédiat pour l'oreille contemporaine, même si cet effet est historiquement invraisemblable voire faux. En effet, « il suffit d'introduire avec ostentation dans une phrase mélodique parfaitement occidentale une ou plusieurs secondes augmentées pour aussitôt < faire oriental >, comme il suffit de disposer une estampille sur un produit commercial pour en authentifier l'origine. [...] L'utilisation de cette seconde augmentée [...] illustre bien comment, dans une relation interculturelle, la ponctuation d'un message peut se polariser sur l'un de ses éléments pour l'exagérer et lui donner une réalité fantasmagorique exceptionnelle d'autant plus efficace que parfaitement irrationnelle »²⁹. On pourrait penser de prime abord que cet outil est donc utilisé dans le cadre de films se déroulant dans un Orient antique (plus ou moins défini) afin de marquer par le son la géographie du récit. C'est bien évidemment le cas dans *Gods of Egypt*, *Exodus* ou encore *La Passion du Christ*. Mais les films qui se déroulent dans des aires géographiques différentes y font également appel, avec plus ou moins de nuance. Cette idée que la Grèce ou Rome puissent être associées à l'Orient moderne, ici d'un point de vue acoustique, n'est en revanche pas une idée fondamentalement nouvelle. D'autres en leur temps ont joué sur cette proximité pour les rapprocher d'un point de vue acoustique³⁰.

3.3 Une modalité sélective

L'utilisation de la modalité, c'est-à-dire d'une échelle musicale spécifique, et non de la tonalité est aussi un outil mobilisé par les compositeurs de musiques de film pour garantir un effet archaïsant ou orientalisant qui se distingue des musiques occidentales actuelles ou « classiques ». Dans l'imaginaire contemporain, la mo-

²⁹ Bartoli (1997).

³⁰ Caron (2016) p. 106.

dalité est en effet associée aux musiques traditionnelles (donc « anciennes ») et selon ses déclinaisons, à la musique traditionnelle orientale. Un premier exemple peut-être pris avec le générique de la série *Rome* qui utilise le mode andalou même si la seconde augmentée n'est jamais présentée frontalement dans la mélodie. Même leçon dans *Agora* lors du spectacle juif évoqué plus tôt : la même échelle sonore est utilisée, conférant à la mélodie un double aspect traditionnel et orientalisant. Pratiquement tous les thèmes présentés dans *La Passion du Christ* sont issus ou proches d'une échelle instaurant – pour nos oreilles occidentales – une ambiance orientalisante, corroborant ainsi le cadre géographique de l'action. Sans forcément utiliser précisément une échelle orientale, la modalité seule est employée dans de nombreux films avec une recherche d'un effet archaïsant : c'est, par exemple, le cas des thèmes du film *Noé*, qui ne sont pas en majorité orientalisants, mais qui recherchent en revanche à sonner de façon ancienne ou mystérieuse à nos oreilles. Le thème principal recourt ainsi à une pédale à la basse alors que la mélodie oscille sur une échelle de sixte mineure, rendant un effet modal.

3.4 Chant archaïsant

L'importance de *Gladiator* dans l'histoire récente du péplum s'explique aussi par la qualité de sa musique, plusieurs fois primée, notamment aux Golden Globes. Les pistes *Elysium*, *Honor him*, et *Now we are free* ont particulièrement été reprises comme des symboles sonores du film et sont à ce jour régulièrement écoutées par des millions de personnes. Leur analyse est particulièrement intéressante, car révélatrice d'un des modèles que l'on retrouve dans de nombreux films : celle de la voix féminine en vocalises amenant un certain archaïsme. Dans le cas étudié, l'artiste Lisa Gerrard utilise plus particulièrement le procédé de la glossolalie, c'est-à-dire un chant dans une langue inventée. Couplé à des vocalises que l'on peut retrouver dans les musiques traditionnelles, son chant installe le spectateur dans une ambiance dépaysante mais aussi archaïsante. Le caractère dramatique de cette musique, utilisée comme leitmotiv dans le film et particulièrement mis en valeur dans la scène de la mort de Maximus, est renforcé par l'utilisation d'une basse obstinée, de l'orchestre symphonique et l'arrivée des percussions en dernière partie. De la même manière, pratiquement toutes les morts et les funérailles de *Troie* se déroulent au son d'un chant arabisant en vocalises. Même leçon dans *Le Roi Arthur* où le chant traditionnel

féminin en glossolalie représente auditivement une évocation du peuple picte (notamment lors de l'apparition de Merlin à l'écran). L'arrivée d'Alexandre à Babylone est, quant à elle, accompagnée d'une voix dont la technique vocale emprunte au chant arabisant. Ici les temporalités sont complètement écrasées afin de faire mettre en avant une pseudo-proximité géographique entre Mésopotamie ancienne et Proche-Orient moderne. Dernier exemple, enfin, dans *La Passion du Christ* où l'on entend le même procédé sonore dans de nombreux passages, notamment celui de la désignation de Jésus par Judas dans la forêt. Cette fois c'est une voix masculine mais dans la même configuration et avec la même technique qui marque l'ambiance mystérieuse et clairement orientale de la scène. Ce dernier procédé confirme la prégnance de l'orientalisme dans la représentation de l'autre et ici de l'Antiquité.

4. CONCLUSION

Une des nombreuses préoccupations liées à la création des bandes sonores de péplum peut être vue comme une invariante : celle de la représentation de l'autre³¹. Comme le note D. Vincent, « on se rend compte que la musique s'est modifiée, mais n'a pas contribué à renverser les propos politico-idéologiques sous-jacents au genre : l'altérité reste bel et bien au centre du discours et les choix musicaux laissent présager que l'on n'est pas encore prêt pour être simplement à l'écoute de l'autre »³². La presse spécialisée en arrive au même type de conclusion : « le temps du néo-péplum est celui des conflits au Moyen-Orient »³³. L'expression de cette altérité amène un autre constat, celui de la simplification des discours et des représentations sonores. Les bandes sonores contemporaines les plus récentes montrent une « réduction des possibles qui favorise une représentation unilatérale du monde [...] un formatage mental – horriblement réducteur [...] »³⁴. En effet, l'ensemble des éléments présentés permettant une discrimination sonore se retrouve bien souvent pris dans des représentations relativement bi-

31 La question de l'altérité sonore existe déjà dans l'Antiquité, voir Gonzales, Schettino 2017.

32 Vincent (2018) p. 51.

33 Gombeaud (2014).

34 Vincent (2018) p. 51.

naires : les autochtones s'opposent aux envahisseurs, les barbares aux civilisés, les cultures aux autres et les héros aux méchants ... La représentation globale de l'Antiquité comme un ailleurs, et donc un Orient, soulève tout de même deux questions. Est-ce que la vision de plus en plus simpliste d'autrui conduit à représenter l'autre, d'un point de vue sonore, sous les traits de l'oriental et n'y a-t-il pas là-dedans un paradoxe pour ceux qui, dans l'air du temps, se proclament les descendants directs d'une Antiquité classique, grecque ou romaine ?

Ces modèles sonores pour le cinéma, hérités de certains archétypes préexistants deviennent à leur tour une source d'inspiration. On a déjà eu l'occasion d'évoquer les conséquences sonores d'une thématique antiquisante dans les clips musicaux mais aussi les jeux-vidéos³⁵. L'étude des musiques conçues pour ce dernier type de support constitue d'ailleurs, depuis peu, un champ de recherche spécifique : la ludomusicologie³⁶. Tout comme le péplum a emprunté, pour ses musiques, des modèles issus de l'opéra tout en inventant d'autres, les bandes sonores des jeux vidéos à thématique antiquisante semblent elles aussi s'inspirer des modèles portés par le grand écran. Les deux thèmes principaux des deux derniers opus de la série *Assassin's Creed* en témoignent. Ainsi le thème principal d'*Assassin's Creed Origins* (2017) joue sur l'ambiguïté du second degré mobile du mode de mi pour donner une touche orientalisante à sa mélodie, en plus de l'instrumentation. De même, *Assassin's Creed Odyssey* (2018) utilise le même procédé, avec des instruments traditionnels à cordes et à percussion mais aussi des sons électroniques. Si le premier jeu évoque la fin de l'Égypte hellénistique, le second évoque la Grèce classique : dans les deux cas l'ambiance sonore est orientalisante. Même leçon dans la bande-annonce du futur *Gods and Monsters*³⁷ qui utilise de nouveau une voix féminine en vocalise pour caractériser la thématique antiquisante du jeu, avec un peu plus de nuances pour l'orchestration environnante³⁸. Notons toutefois que les sources d'inspirations se diversifient

35 Saura-Ziegelmeier (2017b) ; (2018).

36 Voir la présentation et l'historiographie de la discipline chez Kamp *et al.* 2016.

37 Au moment de la rédaction de cet article le jeu était seulement annoncé sous ce titre et nous n'en connaissions que la bande-annonce. La sortie sous le titre *Immortals Fenyx Rising* a eu lieu en décembre 2020.

38 Cette dernière provient probablement du fait que le jeu lui-même, produit par l'équipe d'Ubisoft ayant travaillé sur *Assassin's Creed Odyssey*, constitue un point de rencontre entre une esthétique proche de *Zelda* et une trame narrative empruntée à la mythologie grecque. L'hybridation sera-t-elle également sonore ?

et s'affranchissent parfois de ces clichés de longue date. Les bandes originales de *300* et de *300 : La naissance d'un Empire* tirent largement leur inspiration de l'univers contemporain avec des pistes beaucoup plus rock rappelant les mélodies de combat utilisées dans les jeux vidéos. L'avenir nous dira si les nouvelles créations reprennent à leur compte les modèles identifiés dans les supports les plus anciens comme l'opéra et le cinéma ou si un renouvellement aura lieu.

BIBLIOGRAPHIE

- Aknin (2009). – Laurent Aknin, *Le péplum* (Paris : Colon 2009).
- Aziza (1998). – Claude Aziza (dir.), *L'Antiquité au cinéma* (Conde-sur-Noireau : Corlet Télérama 1998).
- Aziza (2009). – Claude Aziza, *Le péplum : un mauvais genre* (Paris : Klincksieck 2009).
- Aziza (2019) – Claude Aziza, *Dictionnaire du péplum* (Paris : Vendémiaire 2019).
- Bartoli (1997) – Jean-Pierre Bartoli, « L'orientalisme dans la musique française du XIXe siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », *Revue belge de Musicologie* 51 (1997) 137–170.
- Bartoli (2000) – Jean-Pierre Bartoli, « Propositions pour une définition de l'exotisme musical et pour une application en musique de la notion d'isotopie sémantique », *Musurgia* VII/2 (2000) 61–72.
- Braun (2002). – Joachim Braun, *Music in Ancient Israel/Palestine. Archaeological, Written, and Comparative Sources* (Cambridge : William B. Eerdmans Publishing Company 2002).
- Božič (2015). – Blaž Božič, « Nepremagljivi Herkuli : italijanska « peplum » kinematografija », *Keria : Studia Latina et Graeca* 17/2 (2015) 49–61.
- Caire (2015). – Emmanuèle Caire, « Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct ? », *Pallas* 98 (2015) 57–72.
- Caron (2016). – Sylvain Caron, « Mélodie et orientalisme. De l'évocation du merveilleux aux séductions de l'avant-garde », *Revue musicale OICRM* 3/1 (2016) 93–114.
- Chion (2010). – Michel Chion, *Le son. Traité d'acoustique* (Paris : Armand Colin 2010).
- Chion (2013). – Michel Chion, *L'audio-vision. Son et image au cinéma* (Paris : Armand Colin 2013).

- De Baecque (2013). – Antoine De Baecque, « L’imaginaire historique du péplum hollywoodien contemporain », *Le Débat* 177 (2013) 72–81.
- Diak (2018). – Nicholas Diak, *The New Peplum. Essays on Sword and Sandal Films and Television Programs since the 1990’s* (McFarland 2018).
- Dreyfus (2013). – Francis Kay Dreyfus, ‘History goes to the movies : Hans Zimmer, Ridley Scott and the proper length of the *Gladius*’, in Kathleen Nelson, Maricarmen Gomez (éd.), *A Musicological Gift : Libro Homenaje for Jane Morlet Hardie* (Lions Bay : Institute of Mediaeval Music 2013) 41–56.
- Fourcart Fl., Seveon J., Gili J. A., *Le péplum italien, 1946–1966 : grandeur et décadence d’une Antiquité populaire* (Paris : Imho 2012).
- Gombeaud (2014). – Adrien Gombeaud, « L’Antiquité version 3D », *Les Echos*, 14 mars 2014.
- Gonzales, Schettino (2017). – Antonio Gonzales, Maria Teresa Schettino, *Les sons du pouvoir des autres* (Institut des sciences et techniques de l’Antiquité 2017).
- Gurd, Franklin (2019). – Sean Gurd, John Franklin, « The Sound of War », *Greek and Roman Musical Studies* 2/7 (2019) 185–186.
- Kamp, Summers, Sweeney (2016). – Michiel Kamp, Tim Summers, Mark Sweeney (eds.), *Ludomusicology. Approaches to video game music* (Bristol : Equinox, 2016).
- Lafont-Couturier (2012). – Hélène Lafont-Couturier, *Péplum : l’Antiquité spectacle* (Lyon : Fage éditions 2012).
- Lama (2018). – André Lama, *La Rome antique dans l’art lyrique. 2200 ans d’histoire introduits par 600 opéras* (Paris : Dualpha 2018).
- Mghirbi (2016). – Ali Mghirbi, *Images sonores et promotions publicitaire : quand les sonorités se substituent à la représentation*, thèse de doctorat (Université Toulouse II Jean Jaurès 2016).
- Pöhlmann, West (2001). – Egert Pöhlmann, Martin L. West, *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies and Fragments Edited and Transcribed with Commentary* (Oxford : Clarendon Press 2001).
- Rey (2019). – Sarah Rey, « Actualisation d’Ovide dans les *Métamorphoses* (2014) de Christophe Honoré », in Carine Giovéna, Véronique Krings, Alexandre Massé, Matthieu Soler, Catherine Valenti, *L’Antiquité imaginée. Les références antiques dans les œuvres de fiction* (Bordeaux : Ausonius 2019) 137–152.
- Saura-Ziegelmeyer (2017a). – Arnaud Saura-Ziegelmeyer, *Le sistre isiaque dans le monde gréco-romain : analyse d’un objet culturel polysémique. Typologie, représentations, significations* (Toulouse : Thèse de doctorat 2017).

- Saura-Ziegelmeier (2017b). – Arnaud Saura-Ziegelmeier, « Des usages de l'Égypte ancienne dans la musique pop : quelles nuances ? », in Fabien Bièvre-Perrin (éd.), *Antiquipop* [en ligne], 24/07/2017, <https://antiquipop.hypotheses.org/2666> (consulté le 04/09/2018).
- Saura-Ziegelmeier (2018). – Arnaud Saura-Ziegelmeier, « L'Antiquité et les jeux vidéos : représentations sonores », in Fabien Bièvre-Perrin, Elise Pampalay (éd.), *Antiquipop : la référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine*, Éditions de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée (Lyon : MOM 2018).
- Schettino, Pittia (2012). – Maria Teresa Schettino, Sylvie Pittia (dir.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens* (Institut des sciences et techniques de l'Antiquité 2012).
- Sellers (1941). – Ovid R. Sellers, « Musical Instruments of Israel », *The Biblical Archaeologist* 4/3 (1941) 33–47.
- Soler (2013). – Matthieu Soler, « Le cinéma de la deuxième moitié du XXe s. et les jeux romains : images de l'Antiquité et reflets des sociétés contemporaines », in Cyril Courrier et Hélène Ménard (dir.), *Miroir des autres, reflet de soi. 2, Stéréotypes, politique et société dans le monde occidental* (Paris, 2013) 260–287.
- Vendries (2015). – Christophe Vendries, « La musique de la Rome antique dans le péplum hollywoodien (1951–1963) », *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* [En ligne], 127-1 | 2015, mis en ligne le 10 juillet 2015, consulté le 05 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/mefra/2791> (consulté le 05/09/2018).
- Vendries (2019). – Christophe Vendries (éd.), *Cornua de Pompéi. Trompettes romaines de la gladiature* (Rennes : Presses Universitaires de Rennes 2019).
- Vincent (2016). – Alexandre Vincent, *Jouer pour la cité. Une histoire sociale et politique des musiciens professionnels de l'Occident romain* (Rome : Ecole Française de Rome 2016).
- Vincent (2018). – Delphine Vincent, « Comment le cinéma sonorise l'Antiquité ? Évolution et statisme de la musique des péplums », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 81 | 2017, mis en ligne le 01 mars 2020, consulté le 05 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/1895/5279>
- Wyslucha (2019). – Kamila Wyslucha, « Echoes of the Rejection of the Aulos in Augustan Poetry », *Greek and Roman Musical Studies* 1/7 (2018) 105–127.

Arnaud Saura-Ziegelmeyer

Université Toulouse II Jean Jaurès – PLH-ERASME

5 allées Antonio Machado

FR-31000 Toulouse

a.sauraziegelmeyer@gmail.com

Suggested citation

Saura-Ziegelmeyer, Arnaud : Construire ses propres modèles : le cas des bandes sonores post-*Gladiator*. In : thersites 13 (2021) : Antiquipop, pp. 141–168.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol13.150>