



Université de Toulouse, UT2J, France

Lettres Modernes, Cinéma et Occitan

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication

Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Elie Cimolino

Mémoire de Master 2. Session de septembre 2025

Une esthétique de l'« exploitation » dans le cinéma populaire italien



Sous la direction de Jacques Demange et Sophie Lécole Solnychkine

Université de Toulouse, UT2J, France
Lettres Modernes, Cinéma et Occitan
UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication
Master Cinéma et Audiovisuel, Parcours Esthétique du cinéma

Elie Cimolino

Mémoire de Master 2. Session de septembre 2025

Une esthétique de l'« exploitation » dans le cinéma populaire italien

Sous la direction de Jacques Demange et Sophie Lécole Solnychkine

Illustration première de couverture : *Les Travaux d'Hercule (Le Fatiche di Ercole)*, Pietro Francisci, 1957)

Remerciements

Je tiens à remercier tout particulièrement Jacques Demange, mon directeur de mémoire, qui depuis le début a témoigné d'un grand enthousiasme pour ce sujet et qui l'a précieusement accompagné jusqu'à la fin. Merci également à Sophie Lécole Solnychkine, ma directrice de mémoire, pour ses inspirations théoriques et pour son profond investissement depuis un an.

Merci à Philippe Foro et Antoine Guégan pour leur aide et leurs conseils.

Je remercie Philippe Ragel pour sa participation aux soutenances et son accompagnement durant ce cursus universitaire. Merci à l'ensemble de mes professeurs, tout particulièrement à Marianne de Cambiaire, Corinne Maury et Vincent Souladié.

Merci à Sébastien Gayraud pour ses précieuses et nombreuses recommandations bibliographiques. Merci à la Cinémathèque de Toulouse d'avoir permis cette bienheureuse rencontre.

Je remercie chaleureusement mes camarades de Master pour leurs encouragements. Un merci tout particulier à Jeanne et Joséphine. C'est aussi grâce à elles si ce mémoire a fini par voir le jour.

Un grand merci à ma famille, ma sœur, mon père et ma mère pour leurs nombreuses relectures et leur soutien sans faille.

Merci à Aïnhua pour sa patience lors des relectures, et pour tout le reste.

Un remerciement spécial à Robert Cimolino, Emilie Maffre et Dominique Martinez pour leurs relectures et leurs avis sur ce travail.

Sommaire

Remerciements.....	6
Introduction.....	9
1. L'exploitation des corps dans le cinéma populaire italien.....	27
1. 1 Les images immergées.....	32
1. 1. 1. Les corps en suspension.....	32
1. 1. 2. Hybridation d'images dans le cinéma populaire : les fantômes de Maciste.....	35
1. 2. Les images souterraines.....	43
1. 2. 1. Une proximité entre <i>forzuti</i> et zombies : des corporéités baroques.....	43
1. 2. 2. Le zombie, un jaillissement de l'intérieur.....	53
1. 3. L'écran taché.....	57
1. 3. 1. Des corps sous les images.....	57
1. 3. 2. Contamination des images par la tache.....	61
1. 3. 3. <i>Anthropophagous</i> , le cinéma troué.....	65
2. Une nouvelle définition du terrestre dans le cinéma d'exploitation italien.....	71
2. 1 D'un horizon à l'autre, raccords entre les genres.....	71
2. 1. 1 La caverne des monstres.....	71
2. 1. 2 Déterritorialisation du genre : disparition des <i>tumbleweeds</i>	73
2. 1. 3 Une nouvelle pesanteur.....	77
2. 2 Le western italien, le paysage en moins.....	81
2. 2. 1. Ne pas tomber : perte du lieu.....	81
2. 2. 2 Horizons singuliers.....	86
2. 2. 3 Retour à la verticale.....	92

2. 3 Les extrémités du cinéma d'exploitation italien.....	95
2. 3. 1 L'attrait du réel.....	96
2. 3. 2 La conquête s'enlise, <i>mondo movies</i> et cinéma de cannibale.....	98
2. 3. 3 L'enfer vert : esthétique de la jungle.....	100
2. 4. Habiter la jungle : filmer le lien entre les cannibales et leur milieu.....	102
2. 4. 1 Se replier.....	102
2. 4. 2 Masques, visages.....	105
2. 4. 3 La caméra comme relai du regard cannibale.....	108
2. 5 Les dernières surfaces du cinéma d'exploitation italien.....	112
2. 5. 1 Le <i>space opera</i> italien : décollage.....	112
2. 5. 2 Atterrissage.....	116
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	123
Films cités.....	127

Introduction

Dans *La Chimère* (*La Chimera*, 2023), la cinéaste italienne Alice Rohrwacher met en scène des pilliers de tombes étrusques qui ouvrent les caveaux afin de revendre illégalement les artefacts trouvés. La bande est aidée par Arthur, un jeune anglais dont les talents de médium lui permettent de déceler où creuser. Ils se heurtent aux forces de l'ordre qui tentent de les empêcher de rafler ces trésors, propriétés de l'État, ainsi qu'aux croyances de la population qui ne voient pas d'un très bon œil ces outrages sépulcraux. Une singulière dynamique se met donc en place, l'état et la loi d'un côté, les habitants ruraux aux vies empreintes de religion et de mysticisme d'un autre, et les *tombaroli*¹ qui espèrent, comme les autres, tirer profit d'une terre pleine de trésors. Italia, une jeune domestique, questionne Arthur sur les pièces antiques qu'il garde chez lui et se voit répondre :

« Ce sont des trucs anciens... que de nombreux yeux ont vus. Des choses vues et revécues. »

Une drôle de faute que s'empresse de corriger Italia : « des choses vues et revues ». Dans cette petite erreur linguistique d'Arthur brille cependant toute l'ambiguïté de la relation que noue le cinéma italien à son patrimoine national. Il y a d'abord les « choses revues » : les vestiges antiques sont très présents dans le cinéma italien d'après-guerre. Dans *Voyage en Italie* (*Viaggio in Italia*, 1954) de Roberto Rossellini, Ingrid Bergman est prise d'un vertige lors de sa visite du musée archéologique de Naples. Les travaux de forages sous la ville dans le *Roma* de Federico Fellini (1972) révèlent de larges fresques qui s'estompent au contact de l'air. À peine découvertes, ces traces du passé fuient notre regard contemporain, ou provoquent des réactions telles que l'on doit de nous-même détourner le regard. Peut-être, comme nous met en garde Italia dans *La Chimère*, que ces choses ne sont pas faites pour être vues par les humains, mais par « les âmes ». A l'image des Étrusques, un peuple antique de la péninsule

1 Terme italien désignant les pilliers de tombes antiques.

italienne, mais dont notre connaissance à leur égard reste limitée, séparée par plusieurs millénaires, l'Histoire italienne sort partout de la terre et sert de multiples intérêts : du plus petit dénominateur (les *tombadori* qui vivent du commerce de cette Histoire), au plus grand (le gouvernement fasciste s'est beaucoup appuyé sur ce glorieux passé *commun* afin de justifier son autoritarisme nationaliste).

« Des choses [...] *revécues* », alors : Pour l'historienne de l'art Anne-Violaine Houcke, ce ne sont pas les reconstitutions, les restitutions historiques et « fidèles au passé » qui plaisent à Federico Fellini et Pier Paolo Pasolini, les deux cinéastes dont elle étudie les rapports avec l'Antiquité. C'est bien plus les péplums italiens populaires, « de carton-pâtes »², qui les inspirent. Une Antiquité « rêvée »³ fondatrice de la cinématographie nationale, puisque la première super-production du pays, *Cabiria* (Giovanni Pastrone), est un proto-péplum muet datant de 1914. Plutôt que de renvoyer dos à dos cinéma d'auteur, d'art et le cinéma populaire, disons que ces cinémas emploient différemment un socle culturel commun. L'art et le cinéma classique ou moderne italien, *de rang A*, ceux des auteurs, ceux de la critique, avaient déjà pris soin de regarder vers le bas, de jeter un œil sous la surface, conscient que l'Italie contemporaine prenait appui sur un sol riche et friable. Depuis les civilisations pré-romaines, des millénaires d'Histoire et d'artefacts affleurent sous le sol italien, de l'Empire Romain aux invasions barbares, des divinités gréco-romaines aux croyances catholiques. Cette terre est composite, et nul doute que leurs présences, lourdes et invisibles, se font sentir en surface. Le sous-sol italien est encore *peuplé* de fantômes, figés dans d'étranges postures, témoins d'une vie intense, là en dessous. L'exemple de Pompéi et d'Herculanum nous a donné à voir un instantané, un photogramme unique de ces mouvements passés, mais qui sait si lorsque nous détournons le regard, ils ne continuent pas de s'agiter en silence ?

Ce cinéma *bis* et populaire n'est pas un regard du haut vers le bas. Ce n'est pas un regard qui pense l'Histoire italienne et ses iconographies, mais au contraire l'incarne dans sa chair, remonte depuis ses entrailles sans pouvoir

2 HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues*, Presses Universitaires de Rennes, coll. "PUR-Cinéma", 2022, p. 169.

3 *Ibid.*

prendre de recul. C'est un cinéma de *tomborolo* qui tire de la terre ce dont il a besoin pour vivre. Cinéma populaire, cinéma *bis*, séries B... Approcher ce cinéma, c'est aussi le voir fuir derrière des appellations qui renvoient moins à des différences majeures qu'à divers degrés de reconnaissance. Il y aurait une dernière appellation, à l'orée du cinéma populaire acceptable, qui semble porter nombre de questions et appelle à une redéfinition : le cinéma d'*exploitation*.

Le cinéma dit d'« exploitation », grâce à la polysémie du terme, apparaît comme le dénominateur commun d'une ambition économique et, après examen, esthétique. Le terme désigne, d'une part, l'« *action d'exploiter, de faire valoir en vue d'une production.* » et dans le cadre de l'industrie cinématographique : « *carrière commerciale d'un film [...] Salle de projection ; ensemble du matériel nécessaire pour la projection [...]* ». L'exploitation désigne également la « *mise à profit, utilisation de quelque chose* ». « *Action de tirer abusivement profit de quelqu'un ou de quelque chose.* »⁴

On note avec ces définitions deux tendances qui se dégagent du terme « exploitation » : « utilisation » et péjorativement « abus ». Le cinéma d'exploitation se retrouve bien souvent à la lisière de ces deux tendances. Roger Corman, réalisateur et producteur américain, notamment de séries B, dit à son propos :

On n'a jamais pu donner de bonne définition du film d'exploitation. Pour certains, c'est quelque chose qui exploite le sujet traité. Pour d'autres, c'est quelque chose qui exploite le public. La vraie réponse est probablement entre les deux ou une combinaison des deux⁵.

Le journaliste et critique Ephraïm Katz note, lui, à propos des films d'exploitation qu'ils sont :

4 CNRTL, « Exploitation », Lexicographie, [s.d], URL =<https://www.cnrtl.fr/definition/exploitation>, consulté le 26/10/2023.

5 Relevé dans : GAYRAUD Sébastien, *Joe d'Amato, le réalisateur fantôme*, [s.l.], Artus Films, coll. « Cinéma Bis », 2015.

faits avec peu ou pas d'attention à la qualité ni au mérite artistique, mais dans la perspective d'un bénéfice rapide, habituellement par l'intermédiaire de techniques de vente sous pression et de promotion qui insistent sur l'aspect sensationnel du produit⁶.

Le site internet www.nanarland.com résume bien les deux tendances qui fondent le cinéma d'exploitation :

Ce type de cinéma est en effet conçu comme une "exploitation" de la mode née de précédents succès. Le terme "film d'exploitation" peut être attribué au *bis* en ce que la plupart de ces films étaient destinés à une exploitation commerciale propre aux produits de consommation rapide et de qualité secondaire. [...] Cette définition péjorative implique que ces films étaient produits avant tout pour satisfaire les impératifs d'une rapide exploitation commerciale, et non une quelconque ambition artistique. [...] Selon une autre définition, le film d'exploitation se caractérise par l'usage outrancier, dans son récit et dans sa promotion, d'éléments racoleurs censés attirer le public. Une telle définition pourrait s'étendre à la quasi-totalité du cinéma, mais le terme "film d'exploitation", plutôt péjoratif, désigne souvent des films à petits budget ou de série B, de qualité parfois médiocre et basés quasi-exclusivement sur le traitement sensationnaliste et outrancier d'une ou de plusieurs données sociologique controversée(s) : la drogue, la délinquance juvénile, les déviances sexuelles, la prostitution... [...] Un film d'exploitation a par définition pour but de tirer du profit d'un élément ou d'un genre à la mode, sans souci d'art cinématographique ni de déontologie.⁷

Mais qu'en est-il des autres qualificatifs qui gravitent autour du cinéma populaire ? Le terme « cinéma *bis* », selon les théoriciens Jacques Aumont et Michel Marie, désigne au sens large le « cinéma populaire à très petit budget – au départ, des films italiens parodiant les grands genres américains »⁸. La frontière entre cinéma *bis* et cinéma d'exploitation est donc floue, le spécialiste Laurent Aknin considère d'ailleurs que les termes sont à peu près équivalents (« cinéma d'exploitation » étant plus utilisé aux États-Unis)⁹. Le *giallo*, par exemple, est un genre du cinéma *bis* italien, mais ne suit pas forcément les mêmes logiques esthétiques que certains westerns italiens, certains péplums ou films de cannibales. Malgré de faibles budgets, l'intention derrière le genre est différente. Il ne s'agit pas pour le *giallo* de « reproduire » un genre modèle dans un contexte différent, de décliner par opportunisme une recette qui fonctionne ailleurs (pas plus en tout cas que ne le fait le reste du cinéma mondial). La comédie, elle, fait partie des genres

6 KATZ Ephraïm, *The film encyclopedia*, New-York, Harper Collins, 2008.

7 "Exploitation (film d)", *Nanarland*, URL = <https://www.nanarland.com/glossaire/e-comme-exploitation-film-d.html>, consulté le 19/11/2024.

8 AUMONT Jacques, MARIE Michel, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, 3e édition (Paris, Armand Colin, Dictionnaire, 2016), p. 33-34.

9 AKNIN Laurent, *Les classiques du cinéma bis*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Beaux Livres », 2013, p. 7.

phares du cinéma populaire italien. En revanche, ce n'est pas un genre né et exploité spécifiquement en Italie. Enfin, les termes « séries B » et « séries Z » ne révèlent pas forcément les deux tendances dont parle Roger Corman : exploiter le public et exploiter un genre. Le terme série B est d'abord et surtout attribué au cinéma américain.

C'est donc un terme, « exploitation », qui se définit d'abord en contre, par ce qu'il n'est pas ou ce qu'il ne révèle pas.

Le cinéma *bis* a été depuis longtemps réévalué et ses auteurs les plus éminents (Mario Bava, Dario Argento, Sergio Leone...) sont régulièrement célébrés à l'occasion de rétrospectives (la Cinémathèque française consacre depuis plusieurs années une programmation de films *bis*). Il ne serait donc pas faux de réunir (en partie) ce corpus et ce sujet de recherche sous l'appellation « cinéma *bis* ». Mais le terme « exploitation » prolonge l'étude vers une frange encore un peu plus reculée du cinéma acceptable, un cinéma encore à la lisière de la reconnaissance institutionnelle. Cela insiste de fait sur l'intention de production de ces films, une intention qui se retrouve au cœur des images, entre motifs et tendances esthétiques. Dans une époque d'acceptation et d'intégration du cinéma *bis* par le cinéma grand public, l'étudier sous l'angle de l'« exploitation » revient paradoxalement à *re-marginaliser* un peu plus ce cinéma, tout en lui redonnant une dimension politique forte, qui s'est sans doute quelque peu perdue lors de ce processus d'intégration.

Étudier le cinéma populaire, un cinéma dit *de masse*, implique nécessairement de passer par une lecture politique de ces images. Depuis que le philosophe Walter Benjamin a mis en perspective l'art de masse et son organisation par le fascisme afin de conserver ses forces, on ne peut ignorer le pouvoir de tels spectacles, d'autant plus dans l'étude du cinéma italien. Ainsi, certaines tendances esthétiques et codes visuels du fascisme réapparaîtront, de biais, dans les productions étudiées ici. Après-guerre, le nouveau cinéma national ne sera plus au service de l'État, mais devra composer avec une censure morale et étatique. Dès 1947 (et officiellement jusque dans les années 1980), l'Office central pour la cinématographie (créé

par Benito Mussolini et gardé sous le contrôle de l'État), pourra censurer les productions qui traitent de :

faits et sujets offensants pour la pudeur, les bonnes mœurs et la morale, contraires à la dignité nationale (ou régionale, ou municipale), offensants pour le prestige des institutions et de leurs représentants, susceptibles enfin d'inciter à la haine entre les classes et à des actes délictueux¹⁰

Comme le souligne Laurence Schifano, l'histoire du cinéma italien est aussi « celle des films refusés et, sous des prétextes commerciaux, moraux, religieux, politiques, mis en pièces et dénaturés »¹¹.

Le cinéma populaire, moins politisé que certains courants, comme le néo-réalisme, sera moins impacté par la censure, sauf lorsqu'il deviendra plus sombre et plus violent au tournant des années 1970, suivant logiquement l'évolution de la société italienne et les années de plomb (de la fin des années 1960 aux années 1980)¹². Si la comédie, alors l'un des genres les plus populaires, continuera de se transformer, mais gardera une place importante au box-office italien, d'autres filons (*filoni*)¹³ marqueront aussi leurs époques, mais se succéderont sans grande pérennité (mais peut-être que ces *filoni* sont pas aussi hermétiques qu'ils en ont l'air). Ainsi, le péplum acquiert une grande popularité à partir de la fin des années 1950, puis sera remplacé par le western italien au début des années 1960, qui a son tour déclinera dans les années 1970. En parallèle, le *giallo* et le polar offrent aussi leur lot de violences urbaines. Une partie des *filoni* se radicalisera dans une violence graphique plus soutenue, comme dans le cinéma d'horreur avec le film de zombies au tournant de la décennie suivante, mais aussi le film de cannibales et le film pornographique. Certains genres, comme le *space opera*, resteront plus proches de la candeur des premiers péplum, mais connaîtront moins de succès.

10 SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, Paris, Armand Colin, coll. « collection 128 », 2007, p.

11 *Ibid.*

12 Période historique de grandes tensions politiques et de violences sociales (actes de terrorismes...).

13 Un filon (*filone*) est une tendance de films, moins pérenne qu'un genre mais se déclinant tant qu'elle rencontre du succès.

Si le cinéma populaire a sans doute fait l'objet de moins de recherches esthétiques que certains autres pans culturels et artistiques, on trouve de nombreuses sources de documentation sur ces films. La première est sans doute le fanzine. Cette (contre)-façon de consommer la culture, originaire d'Angleterre, s'étend aux autres pays, notamment en France et en Italie après-guerre. Avec des parutions comme *Mad Movies* (sous forme de fanzine entre 1972 et 1982), *Monster Bis* (1979 et un tout premier numéro sur le *Giallo* italien) ou *Cine-Zine-Zone* (1978-2003) et des centaines d'autres, le fanzinat français a largement permis de documenter, analyser et éclairer les amateurs sur le cinéma populaire, et ce, de manière quasi ou complètement contemporaine. Le cinéma *bis* transalpin attire l'attention des auteurs de revue comme Norbert Moutier ou Pierre Charles, à une période (à partir des années 1950) où ce dernier souffre moins de la concurrence états-unienne. Entre revue des sorties salles et VHS et nombreux dossiers sur le cinéma bis de patrimoine, les diverses parutions ont su couvrir la plupart des *filoni* du cinéma italien. Revues de passionnés, ce sont aussi les premières à défendre ces films des attaques morales et idéologiques qu'ils essuient, taxés entre autre de misogynie, racisme, voire de fascisme pour certains, et surtout considérés comme de purs produits de consommation bas de gamme. Par là, les revues entendent aussi défendre leurs lecteurs. Dans la « postface » du numéro 12 de la revue *Cine-Zine-Zone* (1981), Pierre Charles rappelle que l'on pouvait lire dans les pages de *Télérama* : « la machine à produire le western fonctionne en Italie comme les abattoirs de Chicago. Du sang, des tripes à l'air... c'est avilissant et triste comme de la saucisse débitée au mètre ». Néanmoins, Pierre Charles se réjouit également d'une certaine reconnaissance institutionnelle naissante, comme la diffusion de *bis* à la cinémathèque de Paris. Les années 1980 marquent donc le début des études sur le cinéma bis dans des ouvrages édités, ainsi que sa diffusion grand public. En parallèle, le cinéma d'exploitation prend un tournant plus « extrême », autour du gore et de la pornographie, ce qui indignait une nouvelle génération de fanzines et autres amateurs. Comme le rappelle Julien Bétan : « Si la place du cinéma horrifique est aujourd'hui

acquise, cette reconnaissance (relative sur notre territoire) s'est faite au détriment de sa dimension la plus extrême »¹⁴.

En parallèle, des revues plus traditionnelles comme *La Revue du Cinéma*, *Positif* ou *Les Cahiers du cinéma* commentent occasionnellement les sorties majeures du cinéma *bis* italien. En mai 1962, le numéro 131 des *Cahiers* évoque la situation du cinéma italien : " L'âge du péplum " (Jacques Sicilier). En juillet 1966, *La Revue du Cinéma* n°305 consacre un dossier sur la censure et l'Italie et revient à l'occasion sur le « Spaghetti Western » (Jean-Marie Sabatier). A partir des années 2000, le cinéma populaire italien fait l'objet de plus d'études, comme dans *Positif* avec un long dossier sur le péplum italien en février 1999 (n°456) et des articles de Jean A. Gili, Gérard Legrand, Christian Viviani ou encore Nadine Siarri-Plazanet. C'est également le cas en juillet 2003 avec le numéro 509-510 spécial western : « Le crépuscule des icônes – Quand les cinéastes italiens se sont emparés du western ». On peut aussi mentionner *le Jeune Cinéma* n°294 (janvier 2005) : « Le cinéma italien de genre (1960-1985) : Italian Kings of the 'BS' » (Jérôme Fabre). Au détour de ces pages plus prestigieuses, la popularité du *bis* italien persiste. Le numéro 684 des *Cahiers du cinéma* (décembre 2012) propose un article sur l'éditeur indépendant *Artus* (Mathieu Macheret). En avril 2015, Stéphane du Mesnilot écrit pour les *Cahiers* : " Les fanzines *bis* : même pas morts ! " (*Cahiers du cinéma* n°710). L'évolution de l'intérêt pour le cinéma populaire italien se mesure également à l'échelle individuelle ; Jean A. Gili, éminent spécialiste du septième art transalpin, écrivait dans les années 1960 : « le western italien n'est qu'un sous-produit frelaté dont le développement correspond aux seules ambitions mercantiles », avant de faire amende honorable en 1983 : « Pour avoir revu récemment certains des premiers westerns de Leone, je dois dire que j'ai été impressionné par tout ce que je n'y avais pas vu à leur sortie. »¹⁵ Jean A. Gili, néanmoins, fait assez peu mention de cinéma *bis* dans ses écrits. Aucune mention du cinéma d'épouvante dans son ouvrage de référence pour le grand public *Le cinéma italien*¹⁶. Laurence Schifano, elle, consacre un chapitre sur le péplum

14 BETAN Julien, *Extrême ! Quand le cinéma dépasse les bornes*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2012, p. 9.

15 LHASSA Gian, *Seul au monde dans le western italien*, Mariembourg, coll. " Grand Angle ", 1983.

16 GILI Jean A., *Le cinéma italien*, La Martinière, coll. " Art et Spectacle ", 2011.

et le Western italien, « vie et mort d'un filon » dans *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*¹⁷, mais le cinéma populaire horrifique n'est pas mentionné (Dario Argento obtiendra quelques lignes dans la version 2007 de l'ouvrage). L'ouvrage propose une série de repères historiques et filmiques pour appréhender la cinématographie italienne d'après guerre. L'autrice lie la production filmique avec les traditions cinématographiques, littéraires et politiques du pays. Concernant le cinéma fantastique, elle évoque Argento et Bava, donc, mais pas lorsqu'il s'agit d'établir des parallèles entre climat politique italien et production cinématographique. Elle n'en fait pas d'analyse réflexive.

Le péplum et le western seront les deux genres (avec la comédie) les plus tôt reconnus du cinéma populaire italien (le western italien sera aussi l'un des genres les plus influents auprès d'une nouvelle génération de cinéastes). Surtout, ils offrent des perspectives morales bien moins dérangeantes et une imagerie sensiblement moins choquante que ce que proposera la vague horrifique initiée à partir de la fin des années 1970. Dans les années 2000 et 2010, plusieurs publications voient le jour en France, par des spécialistes de ces genres. De nombreux auteurs ont d'ailleurs écrit des premiers articles durant le siècle dernier, avant de publier leurs ouvrages. Sur la question du western italien, on peut citer Alain Petit¹⁸, Alain Pelosato¹⁹, Jean-François Gire²⁰ ou encore le cinéaste britannique Alex Cox²¹. Concernant le péplum, deux noms en particulier reviennent ; Florent Fourcart et Claude Aziza²². Florent Fourcart est à l'origine historien et désormais spécialiste de la représentation de l'Histoire au cinéma. Dans la présentation de l'ouvrage : *Le péplum italien (1946-1966) : grandeur et décadence d'une Antiquité populaire*²³, Julien Sévénon revient sur les productions de péplums italiens, comme l'origine de toute la production de cinéma de genre italien, et

17 SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, op. cit.

18 PETIT Alain, *20 ans de western européen*, [s.l.], Artus Films, [s.c.], 2015.

19 PELOSATO Alain, *Fantastique western italien : Les Westerns spaghetti et leur influence sur le cinéma*, Givors, sfm éditions, 2021.

20 GIRE Jean-François, *Il était une fois le western européen*, Dreamland, [s.c.], 2002.

21 COX Alex, *10 000 façons de mourir : point de vu d'un cinéaste sur le western italien*, Paris, Carlotta Films, 2021.

22 AZIZA Claude, *Le péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ; 50 », 2009.

23 FOURCART Florent, *Le péplum italien (1946-1966) : grandeur et décadence d'une Antiquité populaire*, Paris, Imho, coll. « Photo/Cinema », 2012.

donc le premier courant de cinéma populaire italien. Surtout, l'auteur fait des liens entre la production de péplums et les courants politiques et sociaux de l'époque. D'un point de vue universitaire, Anne-Violaine Houcke a récemment publié *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues* aux Presses Universitaires de Rennes²⁴. Autour des cinéastes Fellini et Pasolini, loin du *bis*, elle offre une perspective politique sur l'utilisation de l'Antiquité au cinéma. Avant cela, on peut noter l'ouvrage de Monica Dall'Asta, *Un cinéma musclé*²⁵. D'après sa thèse, elle étudie le cinéma des *forzuti* (films muets italiens mettant en scène des surhommes, de bons géants ou des acrobates, antiques ou soldats modernes aux multiples aventures). Elle met notamment l'accent sur la place que le corps fort masculin de ces films occupe à l'écran, son origine et son impact, en liant cette présence aux idéologies arditistes²⁶ et fascistes qui se développent alors.

Dans les années 1980 et 1990, de premiers ouvrages anglophones commencent à cartographier le cinéma d'exploitation. C'est le cas par exemple de celui d'Eric Schaefer en 1999, « *Bold ! Daring ! Shocking ! True !* » : *A history of exploitation films, 1919-1959*²⁷. Principalement tourné autour du cinéma d'exploitation américain et les sous-genres qui le composent (« Gore », « sexploitation », « bikesploitation »...). D'autres ouvrages, celui d'Andrea Juno et Vivian Vale : *Incredibly strange films*²⁸ ou celui de Pete Tombs, *Mondo macabro : Weird and Wonderful Cinema Around the World*²⁹, proposent une première approche de ces œuvres « négligées par la critique cinématographique établie ». Ils entendent remettre en cause le « bon goût cinématographique » et surtout une vision très occidentale et dominante de l'expérimentation au cinéma.

24 HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues*, op. cit.

25 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, Crisnée, Éditions Yellow Yellow, coll. « Banlieues », 1992.

26 Corps spécial de l'armée italienne durant la Première Guerre mondiale. Proche des nationalistes radicaux après-guerre, la pensée arditiste glorifie la guerre et leurs « exploits ». De nombreux membres se rapprocheront du parti fasciste et en deviendront le bras armé.

27 SCHAEFER Eric, « *Bold ! Daring ! Shocking ! True !* » : *A history of exploitation films, 1919-1959*, Durham : Londres, Duke University Press, [s.c], 1999.

28 JUNO Andrea, VALE Vivian, *Incredibly strange films*, San Francisco, coll. « Re/Search ; 10 », 1986.

29 TOMBS Pete, *Mondo macabro : Weird and Wonderful Cinema Around the World*, New York, St Martin's Griffin, [s.c], 1998.

The concepts of "good taste" are intricately woven into society's control process and class structure. Aesthetics are not an objective body of laws suspended above us [...] ; they are rooted in the fundamental mechanics of how to control the population and maintain the status quo.³⁰

Les concepts de « bon goût » sont intimement liés au processus de contrôle de la société et à la structure des classes sociales. L'esthétique n'est pas un ensemble objectif de lois qui nous est imposé [...] ; elle est ancrée dans les mécanismes fondamentaux qui permettent de contrôler la population et de maintenir le statu quo.

Incredibly strange films propose de replacer le cinéma d'exploitation américain à partir des années 1950 (et ce qui en découlera) dans une tradition de l'art plus large, justifiant la violence et la débauche de ces productions à moindre budget comme une réaction et une réflexion radicale sur la société qui les a produites. Les films de Russ Meyer ou Herschell Gordon Lewis prennent alors une dimension subversive, mais également les *mondo* italiens, mis à l'honneur dans ces pages. A noter que Pete Tombs coécrivra également *Immoral tales : European sex and horror movies 1956-1984*³¹.

Ces ouvrages vont notamment servir de base de travail pour les écrits postérieurs sur le cinéma d'exploitation et le cinéma *bis*, comme pour Sébastien Gayraud et Maxime Lachaud et leur *Reflets dans un œil mort : Mondo movies et films de cannibales*³², l'une des études les plus complètes sur ces deux genres. Journalistes et auteurs de plusieurs ouvrages sur le cinéma de genre, les deux auteurs étudient avec cet ouvrage de 2010 (réédité en 2024 chez Potemkine) les rapports qu'entretiennent horreur et cinéma documentaire, dans la relation entre films de cannibales italiens et *mondo movies* (documentaires « chocs » visant à l'origine à dévoiler les pratiques les plus étranges des peuples autour du monde).

Dans les années 1990, des auteurs italiens commencent également à se pencher sur le cinéma *bis* national, comme *Bizarre sinema ! Horror all'italiana*, Firenze de Ricardo Morrocchi et Stefano Piselli³³ ou *Spaghetti Nightmares : italian Fantasy-Horrors as seen through the eyes of their*

30 JUNO Andrea, VALE Vivian, *Incredibly strange films*, op. cit.

31 TOHILL Cathal, TOMBS Pete, *Immoral tales : European sex and horror movies 1956-1984*, New York, St Martin's Griffin, [s.c], 1995.

32 GAYRAUD Sébastien, LACHAUD Maxime, *Reflets dans un œil mort : Mondo movies*, Paris, Potemkine, 2024.

33 MORROCCHI Ricardo, PISELLI Stefano, *Bizarre sinema ! Horror all'italiana*, Firenze, Glittering images, [s.c], 1996.

*protagonists*³⁴, un recueil d'interviews où l'on retrouve entre autre Fabrizio de Angelis, Claudio et Dario Argento, Lamberto Bava, Mario Caiano, Stefania Casini, Luigi Cozzi, Armando Crispino et Ruggero Deodato.

Mario Bava, Dario Argento et Sergio Leone sont les principaux cinéastes populaires à obtenir une large reconnaissance au fil des décennies et parfois même durant leur carrière. Plusieurs ouvrages leur sont consacrés. Pour les autres, notamment lorsque l'on approche du cinéma d'exploitation, les monographies sont rares, et très récentes. On peut noter *Voyage dans le cinéma de Sergio Corbucci* de Vincent Jourdan³⁵, *Lucio Fulci : le poète du macabre* de Régis Autran, Hugues Deprets et Lionel Grenier³⁶, *Joe d'Amato : le réalisateur fantôme* de Sébastien Gayraud³⁷ ou encore *Bruno Matteï : Itinéraires bis* de David Didelot³⁸. Ces ouvrages, plutôt tournés vers le récit de carrière et l'ancrage historique, relèvent de nombreux motifs et pistes d'analyses. En France, Laurent Aknin est sans doute l'un des critiques et historiens de l'art qui aura le plus permis la diffusion (avec son travail de programmateur entre autres) du cinéma *bis*, grâce à différents ouvrages de référence. Il en offre d'ailleurs cette définition : « films de genre à caractère populaire et commercial, à budget moyen ou dérisoire, et la plupart du temps méprisés par les critiques ou les instances de légitimation. [...] Le *bis* est le royaume du cinéma 'impur' »³⁹.

Concernant l'analyse esthétique du cinéma populaire (et par extension du cinéma d'exploitation italien), ses motifs et ses points d'attraction, différents ouvrages (notamment anglophones) commencent à être publiés dans les années 1980 et 1990. Le critique français Philippe Rouyer publie en 1997 *Le cinéma gore : une esthétique du sang*. Lorsqu'il évoque le cinéma horrifique italien, c'est avec méfiance⁴⁰. Il commence son chapitre sur Dario Argento (le « meilleur représentant »⁴¹ du genre selon lui), avant d'évoquer la

34 M. PALMERINI, MISTRETTA Gaetano, *Spaghetti Nightmares : italian Fantasy-Horrors as seen through the eyes of their protagonists*, Kay West, Fantasma Books, [s.c], 1996.

35 JOURDAN Vincent, *Voyage dans le cinéma de Sergio Corbucci*, Lett Motif, [s.c], 2018.

36 AUTRAN Régis, DEPRETS Hugues, GRENIER Lionel, *Lucio Fulci : le poète du macabre*, Paris, Bazaar & Co, coll. « Cinexploitation ; 3 », 2009.

37 GAYRAUD Sébastien, *Joe d'Amato : le réalisateur fantôme*, Artus Films, coll. « Cinéma Bis », 2015.

38 DIDELOT David, *Bruno Matteï : Itinéraires bis*, Artus Films, coll. " Cinema Bis ", 2016.

39 AKNIN Laurent, *Les classiques du cinéma bis*, op. cit., p. 7.

40 ROUYER Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « 7ème Art », 1997 p. 78.

41 *Ibid*, p. 78.

vague de films de cannibales et de zombies qui commence après le succès de *L'Enfer des zombies* (Lucio Fulci, 1979). Si Lucio Fulci trouve à peu près grâce à ses yeux, les autres « tâcherons du bis transalpin », dont « l'ineffable Bruno Mattei »⁴² ne sont guère bons qu'à exploiter le sous-genre. Il parlera de films « putassier »⁴³, de « séries Z »⁴⁴ pour décrire les productions de Ruggero Deodato ou Joe D'Amato entre autre. En 2016, Stefano Baschiera et Russ Hunterre⁴⁵ proposent un travail analytique du cinéma horrifique italien, mais se concentrent principalement sur les figures de proue que sont Dario Argento, Mario Bava et Lucio Fulci. À la fin des années 1990, les premiers articles universitaires commencent à évoquer le cinéma *bis*, non plus seulement comme phénomène culturel, mais en se penchant sur son aspect esthétique et politique. Le cinéma populaire s'intègre peu à peu dans la tradition universitaire sous l'angle du « genre » au cinéma. On peut citer le travail de Linda Williams, « Films Bodies : Gender, Genre, and Excess »⁴⁶ et celui de David Roche, « Exploiting Exploitation Cinema : an introduction »⁴⁷. Les questionnements éthiques sont souvent au centre de la recherche (ex : « Razza cagna : mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s–1970s imaginary of the nation »⁴⁸). Pour conclure, on peut mentionner l'article « Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord » de Jean-Michel Durafour⁴⁹, l'un des rares travaux à aborder frontalement la question de l'esthétique en prenant comme source un auteur de cinéma *bis*, ici Lucio Fulci. En effet, si le cinéma populaire a été, depuis les années 1950, grandement documenté, le cinéma d'exploitation reste encore peu présent dans les travaux de recherches esthétiques et historiques. Si l'on peut

42 *Ibid*, p. 79.

43 *Ibid*, p. 82.

44 *Ibid*, p. 80.

45 BASCHIERA Stefano, HUNTER Russ, *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, 2016

46 WILLIAMS Linda, « Films Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n°4, 1991.

47 OPENEDITION Journals, Transatlantica, David Roche, " Exploiting Exploitation Cinema : an introduction ", URL = <https://journals.openedition.org/transatlantica/7846?lang=fr>, consulté le 04/02/24.

48 CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, Gaia Giuliani, " Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s–1970s imaginary of the nation ", URL = <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/razza-cagna-mondo-movies-the-white-heterosexual-male-gaze-and-the-1960s1970s-imaginary-of-the-nation/0999EFC46BA28BBAEEB174A408198BA>, consulté le 04/02/24.

49 DURAFour Jean-Michel, « Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord », *Trafic : revue de cinéma*, 2019.

trouver à cela des raisons assez évidentes (le travail cinématographique n'est, par définition, pas au centre de ces œuvres, qui s'inscrivent dans un corpus trop vaste pour être abordé dans son ensemble, on peut supposer que ce sont aussi des raisons éthiques et morales qui ont tenu éloigné ce « cinéma impur » de la recherche en cinéma.

Une myriade de *filoni* compose donc le cinéma populaire italien, avec comme dénominateur commun l'*exploitation*, qu'elle soit des genres, du public, ou des images elles-mêmes. Une première approche, en tant que spectateur, fait très vite apparaître de nombreuses pulsions émanant de ces œuvres. Une attirance très forte vers la terre, sa surface et ses souterrains d'une part, mais aussi le traitement bizarre des corporéités, qu'elles soient hypertrophiées, macabres ou érotiques. Certains ouvrages se penchant sur la question des éléments et de la matière dans l'art permettront donc d'élaborer cette esthétique de l'exploitation, à commencer par la philosophie de Gaston Bachelard, ou plus récemment l'ouvrage *Dans la boue des images* de Sophie Lécole Solnychkine⁵⁰. Les questions autour de la figuration des corps, et leurs affects, ne sauraient être étudiées sans les inspirations de Georges Bataille⁵¹, Julia Kristeva⁵² ou Gilles Deleuze notamment⁵³. Des auteurs comme Alain Roger ou Benjamin Thomas nous permettront également d'étudier la relation qui, précisément, unit les corps et le territoire.

Tous les films abordés ici ne seront pas des « films d'exploitation » au sens premier du terme. Ces films populaires répondent plus ou moins à la définition traditionnelle du terme⁵⁴, mais leur forme proviendra au moins en partie de ce que l'on pourrait nommer un « réservoir esthétique de l'exploitation » : puissances sensibles, historiques, esthétiques... ce réservoir étant constitué pour répondre à la définition première du terme : exploiter les genres et exploiter les plus bas instincts du public. Ce réservoir est une

50 LECOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Dans la boue des images*, Sesto San Giovanni, Mimesis, coll. « Images Mediums », 2023.

51 BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2011.

52 KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Ed. Du Seuil, coll. « Tel quel ; 67 », 1980.

53 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « ordre Philosophique », 2002.

54 cf. p. 11, 12.

tentative d'étudier le cinéma d'exploitation d'un point de vue esthétique, malgré ses ambitions mercantiles : ne pas les mettre de côté, mais essayer de voir au-delà, de prendre ces images à revers, leur donner la chance de s'exprimer d'abord par leurs formes plutôt que par leurs intentions. Ce réservoir nous permet ici d'élargir notre analyse à un certain cinéma plus largement populaire (italien ici) qui y puiserait en partie sa singularité. Par quoi le cinéma d'exploitation pourrait-il se définir autrement que par son ambition économique et quelque part amoral ? Peut-être par les successions d'images chocs, d'images excessives qu'il met bout à bout, par son besoin vital d'attirer l'œil (et le corps) du spectateur plus intensément que les autres, au risque de se perdre dans un trop-plein. Mais également par son rapport « matériauologique »⁵⁵ et peut-être excessif au *terrestre*. Il nous semble que le cinéma populaire italien (et non pas seulement ses films d'exploitation au sens premier) a pu se constituer, en partie, autour de ces mêmes ambitions. En bref, si le cinéma populaire italien apparaît comme un corpus identifiable à l'échelle nationale et malgré les décennies qui se succèdent, c'est qu'il aurait puisé ses images dans un réservoir commun et au passage, aurait enrichi ce même réservoir dans un mouvement descendant contraire. Il ne s'agira pas de lister les points de reprises et de divergences entre le cinéma d'exploitation étasunien et notre corpus (de même que nous éviterons trop longuement les comparaisons entre western étasunien et western italien), là n'est pas notre sujet. Face à la très grande richesse du corpus populaire italien, nous nous efforcerons autant que possible d'envisager ce cinéma dans ses spécificités propres, et notamment celle de faire de l'exploitation de la terre et des corps son programme esthétique.

Le réservoir esthétique (et de désirs) de l'exploitation s'étend partout sous nos pieds, traverse tous les continents, faisant gronder plus fort certains de ses affects esthétiques et thématiques en fonction des régions qui se trouvent au-dessus. Le cinéma populaire italien a (re)trouvé sous sa terre le goût du baroque, du grotesque, de la chair putride. En puisant dans ce

55 Sophie Lécole Solnychkine, *Dans la boue des images* : « Le terme de 'matériauologie' y est considéré comme une invite à l'observation des forces qui affectent les formes, à l'étude des propositions perceptives et sensibles d'états de matière formulées par les images filmiques, dans la mesure où l'identification de ces états de matière permet de regarder autrement la figure filmique. », p. 25.

réservoir esthétique, ce cinéma se verra contaminé, troué, bouturé, mais y trouvera *in fine* sa propre puissance formelle, sa singularité esthétique, réunissant autour d'attraits communs des genres aussi différents que les péplums Hercule et le cinéma de cannibale. Cette exploitation, des êtres et des matières, est portée par des pulsions d'images qui malmènent les corps, ouvrent la terre, établissant des rapports de force et de domination au sein des films.

Ainsi, si les termes "cinéma populaire », et parfois "*bis*", seront utilisés ici, nous désignerons aussi, et avant tout, notre corpus comme un « cinéma d'exploitation ». La constitution d'une nouvelle définition esthétique du terme constituant en creux l'un des enjeux de notre travail. « Cinéma d'exploitation » plutôt que « cinéma de l'exploitation », car même si cette nouvelle polysémie rend la formule plus insaisissable, nous revendiquons la confusion qui en résulte sans chercher à nous en départir. Ce trouble, au croisement des catégories filmiques, nourrit notre réflexion.

Pour le dire simplement, ce travail cherche à faire du cinéma populaire italien un « cinéma d'exploitation », car nous pensons que ce cinéma, plus qu'un autre, se sera constitué autour de cette notion, intégrant dans son sillage nombre de films d'exploitation au sens traditionnel du terme (films de cannibales, *mondo*, pornographie...) mais ne s'y limitant pas et réunissant toutes ces catégories filmiques autour d'une esthétique commune. « Cinéma populaire italien » ou « cinéma d'exploitation », ces termes auront une valeur commune dans ce travail de recherche esthétique et seront donc tous deux utilisés.

Ainsi, il s'agira de voir en quoi l'« exploitation », comme concept esthétique, permet d'aborder le cinéma populaire italien entre 1958 et 1981, selon des logiques de domination des corps et des surfaces.

L'étude du cinéma populaire pose de nombreux problèmes. La quantité de films potentiels ainsi que leurs grandes similarités rendent délicat le choix d'en isoler certains. Afin de travailler à une définition de l'exploitation en tant que concept esthétique, et afin d'étudier l'évolution de ce cinéma populaire au fil des décennies (à partir des années 1950 avec le triomphe

des nouveaux péplums jusqu'aux années 1980 avec la disparition progressive de ce cinéma *bis* en salle), il sera judicieux de sélectionner des films de *filoni* divers, en genre comme en époque. Ce cinéma a fait de la reproduction de codes et d'images son centre de gravité. Pourtant, il faudra parfois, paradoxalement, isoler certains de ses auteurs, et extraire de ce flux filmique des œuvres précises, afin de déceler précisément les raisons de cette inter-connexion constante.

Une première partie de ce travail de recherche portera sur la place des corps dans le cinéma populaire italien. En fonction des milieux dans lesquels ils prennent place, des matériaux qu'ils rencontrent, ces corporités s'expriment différemment. Entre les corps surhumains des héros de péplums et ceux, pourrissants, des zombies de Lucio Fulci, se joue la confrontation entre une intériorité jaillissante et une enveloppe qui parvient mal à contenir ces pulsions internes. Des films comme *Les travaux d'Hercule* (*Le fatiche di Ercole*, 1958) de Pietro Francisci) ou *L'Enfer des zombies* (*Zombi 2*, 1979) de Lucio Fulci, permettront de mettre en perspective ces deux corporités radicalement opposées, en apparence. L'étude de ces corps sera prolongée avec leur place dans l'image, en tant que surface filmique, mais aussi leur place insérée dans le filon exploité. Les corps sont exploités par les images, et exploitent à leur tour, par un même mouvement *souterrain*, les écrans qui les figurent. Pour ce faire, nous mettrons à l'étude des films comme *Maciste en enfer* (*Maciste all'inferno*, 1962) de Riccardo Freda, ou encore *Anthropophagous* (*Anthropophagus*, 1980) de Joe d'Amato.

Ensuite, nous élargirons l'horizon de cette esthétique de l'exploitation aux territoires qui composent et abritent les films populaires italiens. Il sera question de western italien, de films de cannibales et de science-fiction notamment. La matière sensible de ces mondes sauvages et *exotiques* (pour certains), de la terre et de la forêt notamment, nous permettront des questionnements d'ordres matériauologiques et d'observer ces films à l'aune de l'Histoire italienne, mais également des redéfinitions comme avec le terme « paysage ». C'est plus précisément l'étroite relation qui unit les corps et les milieux qui sera mise à jour, en nous concentrant sur l'impact du terrestre sur les personnages.

« Il vivait la vie d'un film comme une aventure merveilleuse à vivre et simultanément à raconter » disait Fellini à propos des tournages de Rossellini. Le cinéma populaire italien est remonté à la surface pour déverser ses pulsions et ses errances. Lui aussi propose son lot d'aventures, vécues par ses auteurs et transmises au public. Malgré ses ressources souterraines, le cinéma d'exploitation s'incarne toujours au présent. *Revécues* plutôt que *revues*, finalement peut-être qu'Arthur le *tombarolo* n'a pas complètement tort.

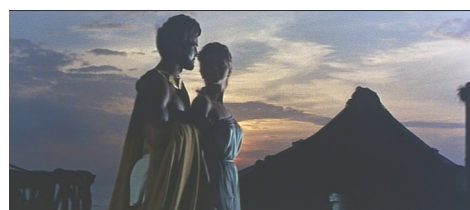


Cannibal Holocaust

1. L'exploitation des corps dans le cinéma populaire italien

Une scène d'Arcadie. À l'ombre d'un bosquet, un jeune berger joue de la flûte de pan devant son troupeau, la mer en fond. Soudain, un char tiré par deux chevaux surgit et semble incontrôlable. Les moutons paniquent. La jeune femme tente de maîtriser ses chevaux, mais le véhicule longe dangereusement la falaise. Nouveau fracas, un arbre vient d'être déraciné. C'est un surhomme, vêtu d'une peau de bête, qui soulève la souche et vient l'abattre devant les chevaux afin d'arrêter leur course. Il calme les animaux, vient au secours de l'inconnue qui s'évanouit et l'allonge sur la plage. Lorsqu'elle se réveille, le surhomme la complimente sur sa beauté. Elle doute, mais il l'affirme, il est sincère, il « ignore le mensonge ». Elle le reconnaît alors, c'est Hercule. Hercule se met à courir, il a faim et la viande qu'il est en train de cuire est en train de brûler. Il la propose à la jeune femme, qui hésite, puis daigne goûter un petit morceau. Hercule a reconnu l'inconnue grâce à l'écusson sur son char : c'est la princesse Iole, la fille de Pelias, roi de Iolcos, que doit justement rencontrer Hercule. Elle lui intime de fuir cette cité maudite, vers laquelle elle n'a nulle envie de retourner.

Par cette séquence s'ouvre le film *Les Travaux d'Hercule* (*Le Fatiche di Ercole*) de Pietro Francisci, réalisateur confirmé à qui l'on a confié cette super-production censée défier les péplums venus d'Hollywood. Le pari est réussi, en 1957 le film se place premier au box-office italien et connaît un large succès à l'étranger. Jalon important du cinéma populaire italien, il lance définitivement la vague de péplum qui, jusqu'en 1964, déferlera sur les écrans avec plus de 170 productions du genre⁵⁶.



Les Travaux d'Hercule

⁵⁶ SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, op. cit., p.85.

Cette scène d'introduction aux couleurs vives, ce paysage d'Épinal dans lequel brillent les corps de Steve Reeves et Sylva Koscina, semble donner le ton pour les années à venir. Un standard mêlant épique et intime. Cet Hercule dépoussiéré depuis les premiers péplums du muet n'a pas vraiment changé, il incarne un bon héros, un esprit simple, enfantin dans un corps surhumain. Comme s'il venait de naître sur cette falaise, il apparaît à moitié nu pour sauver la princesse.

Le péplum est très pudique. Sa grande popularité en fait un genre moral et parfois moralisateur. Les héros qui peuplent cette « antiquité populaire »⁵⁷ se doivent d'incarner les valeurs italiennes d'après-guerre, un certain optimisme, un certain manichéisme, une retrouvaille avec les racines mythologiques comme fondation d'une nation en pleine reconstruction.

« Ne serait-il pas plus beau que le peuple apprenne l'histoire de son propre pays à travers les projections cinématographiques qui peuvent avoir tant d'influences sur les jeunes esprits ? » écrivait le critique Luigi Marone dès 1908⁵⁸, à la vue des premiers péplums qui n'en portaient pas encore le nom. Une *histoire* qui tient surtout à l'ensemble de valeurs dont on veut bien la colorer, mais une histoire commune et populaire avant tout.

Ce film, cette scène d'ouverture, va donc donner le ton pour les années, les décennies à venir. En germe, gageons que l'essence du cinéma populaire italien est déjà là. Nous avons un héros « athlético-acrobatique », un *forzuto*⁵⁹ (« robuste »), de belles valeurs morales, un cadre méditerranéen idyllique. Bientôt le film se remplira d'autres héros, les Argonautes, mais aussi d'antagonistes avides de pouvoir qu'il faudra affronter et dont il faudra triompher. Il y aura les Amazones, qui aiment se baigner presque nues, les éléments naturels se déchaîneront, les bêtes sauvages surgiront et à la fin, Hercule rapportera la toison d'or et retrouvera la princesse, unis jusqu'au prochain film. Le péplum se présente donc comme un genre aux « codes forts »⁶⁰, un genre stable, enraciné dans la culture populaire italienne, auquel

57 FOURCART Florent, *Le péplum italien (1946-1966) : grandeur et décadence d'une Antiquité populaire*, op. cit.

58 AZIZA Claude, *Le péplum, un mauvais genre*, op. cit., p. 130.

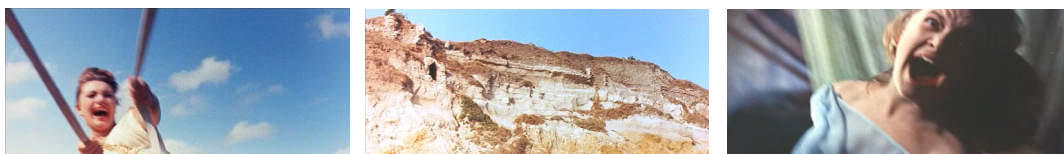
59 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, op. cit.

60 SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, op. cit., p. 83.

la simplicité morale apparente et le spectacle visuel qu'il propose, assurent une certaine pérennité. Il durera, en effet, mais sera remplacé brutalement au milieu des années 60 par le western italien, en apparence très opposé. De multiples raisons l'expliquent ; notamment un climat social et politique bouleversé et une économie cinématographique impactée. Mais, il semble que si les germes du succès du genre apparaissent dès les premières minutes des *Travaux d'Hercule*, les raisons de la chute, de la mutation du genre, sont aussi tapies au fond de ces mêmes images. De façon simultanée, le genre se codifie, s'invente et ce travail de stabilisation charrie, depuis les entrailles de l'histoire italienne, sociale et cinématographique, une multitude d'éléments iconographiques, esthétiques qui mettent déjà en péril la souveraineté de ce genre populaire. Dans un même mouvement, les images cristallisent les frontières du filon, le canonisent, et le déséquilibrent, le troublent. Et pourtant, ce sont sans doute ces mêmes éléments résiduels, remués, qui, en mettant en tension le genre, lui permettront plus tard d'évoluer, de s'adapter afin, à son tour, de contaminer un nouveau filon, et ainsi de persister toujours, comme un fragment de l'imaginaire populaire.

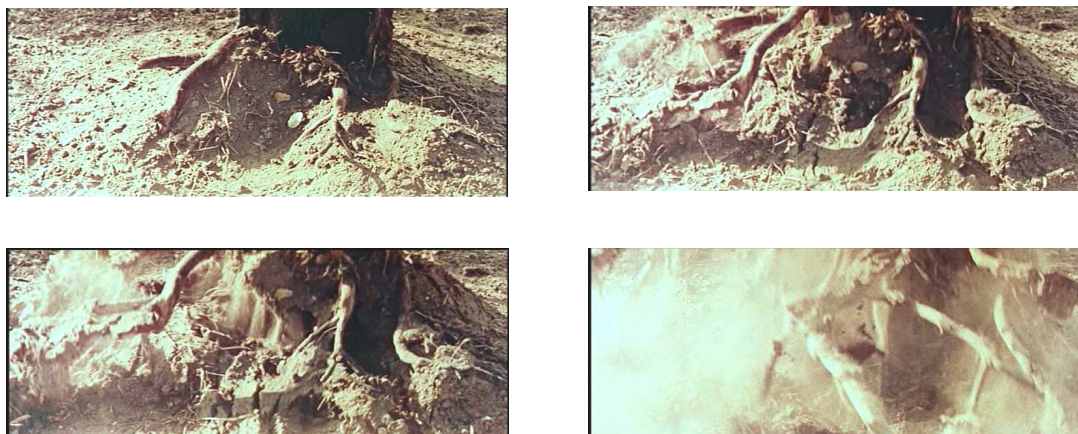
Revenons à cette scène d'ouverture, qui nous raconte un acte de bravoure et un amour naissant dans un cadre mythologique. Mais que nous montre-t-elle ? Est-ce le fracas des chevaux devenus fous venant déchirer le paisible cadre antique, ou la princesse hurlant de terreur face à une mort certaine tandis que la falaise s'écroule dangereusement ? Est-ce Hercule, corps disproportionné, montagne de muscles arrachant un arbre de la terre pour l'abattre devant le char ? Est-ce encore la princesse qui accepte de manger à même l'os la viande qu'Hercule lui propose, lui qui dévorera à pleines dents le reste de la chair ? Plusieurs indices dans les images font dériver cette scène de son carcan populaire et conformiste, de la noblesse à laquelle ce récit mythologique aspire. Il y a ces accès de violence, cette proximité de la chair, le corps animal (chevaux, moutons, la cuisse grillée et avalée) et le corps bestial d'Hercule (force surhumaine, nudité, toujours en mouvement), il y a ces plans dans lesquels l'humain n'est plus présent, seule la nature ou l'animal occupant le cadre. Des plans comme *en trop* qui sont

pourtant témoins de la vitalité quasi-pulsionnelle sous-jacente de cette super-production.



Les Travaux d'Hercule

Il y a enfin ce plan, celui d'Hercule déracinant l'arbre pour arrêter le char. Ce plan mobilise toutes les tensions d'images en instance dans cette séquence, comme un nœud esthétique duquel s'échapperait un autre film, décalque bizarre du premier et se superposant au récit convenu des aventures d'Hercule. Au fur et à mesure du déracinement, le plan perd sa puissance figurative. La terre remue brusquement, s'ouvre, se déchire et laisse échapper quantité de poussière et de racines entremêlées qui zèbrent l'image et la voile. Cette intrusion dans le formel, ce bouillonnement matériel bouleverse le champ, la surface. La force figurale de l'image, s'échappe du hors-champ souterrain et se répand sur le film, sur le genre.



Les Travaux d'Hercule

En décroissant le sol et le sous-sol du cinéma italien, Hercule révèle des tensions déjà présentes du temps du muet (comme la puissance corporelle des *forzuti* et leur place ambiguë à l'image, très bien analysée par Monica Dall'Asta⁶¹) et déstabilise en profondeur le cinéma qui suivra. Alors

61 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, op. cit.

que le péplum se voulait genre de surface, moral et populaire, il est désormais chargé de nouveaux enjeux esthétiques. Domination des corps, exaltation de la chair, érotisme... un chapelet de tensions inattendues contaminent le filon et le feront inévitablement muter de film en film. Ces trouées hors du cadre classique sont visibles tout du long, comme si le film et plus largement le cinéma populaire italien semblait avoir du mal à contenir les affects de vitalité dont il se nourrit, des affects plus morbides, sombres et tendancieux qu'il ne le donne à croire.

L'*exploitation* dans le cinéma populaire remonte depuis des entrailles nationales terreuses, et prend place à mi-chemin, suspendue entre le dedans et le dehors, instable. Elle gronde sous la surface et la perce parfois, déversant une mémoire refoulée, mais bien vivante. Ainsi dépliée et exposée en pleine lumière, l'Italie du cinéma populaire grimace, *grotesque* et chimérique. Grotesque, car le terme désigne à l'origine les ornements retrouvés au fond d'une grotte romaine durant la Renaissance, mais grotesque également dans sa dimension corporelle bizarre, inquiétante, subversive. Le cinéma italien des grands auteurs, Rossellini, Pasolini, Fellini... a su penser ce grotesque italien afin de le réemployer sous de nouvelles images politiques. Mais le cinéma d'exploitation s'en est emparé autrement, frontalement, le réactivant pleinement pour satisfaire ses pulsions commerciales et populaires. Il n'est donc pas un regard sur l'Italie, mais le corps déformé de l'Italie elle-même, et ce n'est donc pas un hasard si à l'écran, les corps des personnages, des acteurs, incarnent ce grotesque revenu, ces excès bizarres. Corps gonflés ou corps troués, aquatiques ou terreux. Entre le corps du *forzuto*, hypertrophié, musclé jusqu'à saturation, et son image miroir, putréfiée, chancelante, celle du *zombie*, les corps du cinéma populaire italien sont à la fois massifs et vides, trop vivants ou pas assez morts. Leur présence dans le cadre est précaire, soumise aux milieux dans lesquels ils sont plongés. Milieux aquatiques ou caverneux, c'est immergé que le corps populaire révèle au mieux les tensions qui l'habitent.

1. 1 Les images immergées

1. 1. 1. Les corps en suspension

Toujours en quête de la Toison d'or, Hercule et les Argonautes s'arrêtent sur l'île des Amazones. Une idylle verdoyante qui ne durera pas, les autochtones ayant prévu de les tuer dans leur sommeil. Avant cela, les aventuriers profitent de cette escale pour se détendre, se rassasier et tenir compagnie aux femmes de l'île. Au milieu de ce « paradis » retrouvé (l'iconographie chrétienne est très présente dans les péplums de l'époque), les Argonautes se jettent dans le lagon pour nager avec des Amazones.



Les Travaux d'Hercule

Entre la surface et le bassin, la corporéité des acteurs change drastiquement. D'abord présentés dans un cadre édénique, ils sont identifiables, on distingue leur visage, ils maîtrisent leur environnement. Durant le plongeon, leurs traits caractéristiques sont rendus flous, s'effacent pour laisser place à des formes mouvantes plus instables, et l'on peine, au milieu des bulles et de la teinte bleutée de l'image, à reconnaître nos héros. Durant cet instant suspendu, ces corps perdent toute l'assurance qui caractérise les héros populaires. Leur *persona* se dilue dans l'eau et emporte avec elle les nobles sentiments qui habitent le récit populaire. Une fois immergées dans cet espace-temps autre, celui de l'eau, les pulsions qui

affleuraient leurs peaux se libèrent. L'amusante galanterie établie en surface se mue ici en chasse érotique avec un champ contre-champ très évocateur.



Les Travaux d'Hercule

Au fil de la scène, les corps perdent leur unité, commencent à se mélanger pour former des masses mouvantes de chairs désirantes. Les images se brouillent et se muent en bouillonnement qui estompe un instant l'histoire d'aventures *visible* que le film nous offre. Le cinéma d'exploitation italien n'en est pas à son premier paradoxe : mis sous tension, il offre bien facilement ses images spectrales, tandis qu'il se doit de préserver un récit typique, clair, afin de garder sa nature populaire. Le bassin permet au film, au genre, de se soustraire un temps à ses obligations narratives, de se libérer du pouvoir hiérarchique (le récit avant les affects) imposé sur terre. En s'immergeant ainsi, le cinéma populaire italien tente de résoudre une tension impossible, celle de faire des images de surface, des histoires attendues, à partir d'un bouillon souterrain grotesque. Il n'est pas étonnant, alors, que le cinéma d'exploitation italien ait recours plusieurs fois à ce type de scènes immergées, afin de se délester, de temps à autre, de cet impossible dilemme.

En 1979, Lucio Fulci réalise *L'Enfer des zombies (Zombi 2)*. Vendu comme une suite du film de Romero sorti l'année précédente, le long métrage obtient un grand succès public, qui sera à l'origine de la vague de films de morts-vivants produits en Italie durant la décennie suivante. Le film

suit l'aventure d'Anne, à la recherche de son père dont le bateau est mystérieusement réapparu, dérivant dans le port new-yorkais. Elle décide, accompagnée d'un journaliste, de se rendre sur une île des Caraïbes où une malédiction fait revenir les morts à la vie.

À l'approche de l'île, en bateau, l'une des héroïnes décide de plonger au milieu des coraux afin de prendre quelques clichés. L'arrivée d'un requin, puis d'un mort-vivant « amphibie », l'oblige à remonter le plus vite possible, laissant les deux entités se battre dans un improbable duel. Si cette scène est d'abord l'occasion de filmer impudemment le corps presque nu de l'actrice, elle dépasse cette fonction lubrique en s'immergeant complètement à ses côtés et dépasse ainsi le simple *plagiat* transalpin de son modèle américain, ici *Les dents de la mer* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975). Plutôt que ce regard en contre-plongé zénithal menaçant opéré par Spielberg sur son actrice, traduisant la menace encore invisible du requin, Fulci fait durer la séquence en multipliant les angles de caméras. À son arrivée, le requin n'est pas filmé autrement que l'actrice, dans une série de plans rapprochés à sa hauteur. Le mort-vivant aura droit au même traitement filmique. Car sous l'eau, la hiérarchie des corps devant la caméra, induite bien souvent par souci de tension dramatique, n'a plus sa place. Le cinéma populaire italien peut y libérer à loisir ses pulsions iconiques les plus fantasques (faire se battre à mains nues un zombie contre un requin, par exemple), sans risquer de subir l'impératif du récit. La femme érotisée, l'animal, le monstre... tous subissent le regard *excessif* de ce cinéma, un regard qui détaille, exploite et impose au spectateur des corporéités mises à nu. Ce filmage ne domine jamais son sujet, mais l'incarne pleinement, en confrontant, en mélangeant ces corps immergés. La chair *ferme*, humaine, rencontre ainsi la chair *autre*, animale ou encore la chair *déliquescence* du mort-vivant. Ces désirs qui remontent depuis les entrailles de l'Italie, ce sont avant tout des désirs d'images, des désirs d'iconicités grotesques. Sans ces images *iconiques*, exploitées par le cinéma populaire italien, ce dernier ne pourrait subsister. C'est un besoin vital qui pousse le cinéma d'exploitation à produire des images sans cesse plus impactantes, à faire danser et fusionner les corps ensemble.

Au-delà de leurs propriétés dissolvantes et émulsifiantes (capables d'abîmer et de mélanger les corps), les eaux du cinéma d'exploitation italien sont aussi des abîmes mémoriels, gardant dans leurs profondeurs certaines images passées. C'est l'exemple de ce bassin aquatique qui attend Maciste lors de sa descente aux enfers.



L'Enfer des zombies

1. 1. 2. Hybridation d'images dans le cinéma populaire : les fantômes de Maciste

Ce bassin miroitant au fond des enfers constitue la destination d'un autre *forzuto* herculéen, Maciste. Car Hercule n'est pas le seul surhomme ayant triomphé dans les péplums d'après-guerre. Ulysse, Samson, Goliath, Atlas... ont eu droit à leur film. Dans certains cas, ils se sont même partagés l'affiche (*Ulysse contre Hercule*, *Ulisse contro Ercole*, Mario Caiano, 1962). Un héros en particulier, Maciste, donc, verra ses aventures déclinées dans plus d'une vingtaine de longs métrages. Création purement cinématographique, il fait son apparition durant le premier âge d'or du cinéma populaire italien, dès 1914 avec *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914). Sous les traits d'un colossal esclave venu d'Orient, il reviendra dans de nombreuses productions, désormais incarné par des acteurs blancs. S'il ne sera plus au service d'un maître, c'est comme figure de propagande nationaliste qu'il officiera bien souvent (*Maciste*, *Chasseur alpin*, *Maciste alpino*, Luigi Romano Borghetto, Giovanni Pastrone, Luigi Maggi, 1916). Ce bon géant, ce *forzuto* tout droit sorti de l'imaginaire nationaliste de l'écrivain Gabriele D'Annunzio⁶² rappelle les héros antiques et le glorifiant passé romain. Cette montagne de muscles, toujours apte à venir au secours de la classe populaire, n'est pourtant pas un être pleinement émancipé. L'étude

⁶² Gabriel d'Annunzio (1863-1938) : Écrivain et politique italien, son engagement durant la Première Guerre Mondiale et ses idées nationalistes en feront une figure inspirante pour l'idéologie fasciste. Il est l'un des créateurs du personnage de Maciste, valorisant ainsi l'héritage mythologique et antique italien.

que Monica Dall'Asta fait de ces hommes forts du cinéma muet italien conclut que « Le pouvoir de transformation que le *forzuto* exerce sur le monde s'affirme toutefois seulement comme une puissance d'ordre physique, *musculaire*, au service des véritables dominateurs. »⁶³ Le genre du surhomme et le héros Maciste verra sa popularité s'essouffler dans les années 1920 à mesure que l'idéologie fasciste monte en puissance. Incapable de se renouveler malgré un certain retour à l'antique de ses aventures, il disparaîtra en 1927, puis reviendra en 1961 dans *Le Géant de la vallée des rois* (*Maciste nella valle dei re*), réalisé par Carlo Campogalliani, déjà réalisateur de certaines productions muettes Maciste. Peu de temps avant que le genre ne s'essouffle une première fois, en 1925, Guido Brignone avait fait descendre le héros dans les entrailles de la terre avec *Maciste aux enfers* (*Maciste all'inferno*, 1925). En perte de repère, soumis à de nouvelles pulsions érotiques, l'inconscient du genre ressurgissait, le corps sauvage et malaisé s'exprimait derrière l'apanage héroïque. Le salut du héros, pour une fois, n'était dû qu'à une intervention extérieure, divine.

Le Maciste des années 1960 est sans doute encore un héros différent. Dans le sillon d'Hercule⁶⁴, il se dresse contre les tyrans et contre la guerre (son corps lui servant plus souvent à empêcher la violence qu'à la commettre). Contrairement à ses apparitions muettes, ce nouveau Maciste⁶⁵ garde une apparence antique, une simple toge comme vêtement. Mais ses origines cinématographiques lui permettent plus que tout autre *forzuto* de s'émanciper des récits historiques et bibliques. En 1962, on le retrouve subitement en Écosse, au XVI^e siècle, afin de libérer un village de la malédiction qu'une sorcière condamnée au bûcher jeta derrière elle. Pour ce faire, il devra une nouvelle fois se rendre sous la surface terrestre et traverser les Enfers. Remake du film de 1925, *Maciste en enfer* (*Maciste all'inferno*, 1962) de Riccardo Freda ramène le colosse populaire dans les profondeurs, là où le héros vacille, physiquement mais aussi mentalement.

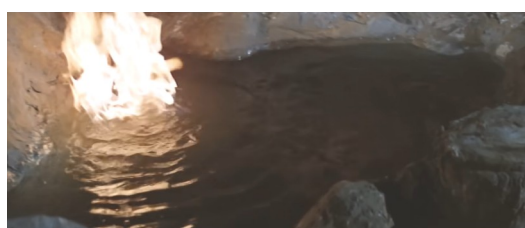
La sorcière ayant troublé son esprit, il a oublié la raison qui l'a poussé à descendre en enfer et s'éloigne peu à peu de son objectif. Il tente, sans

⁶³ *Ibid*, p. 45.

⁶⁴ Dans *L'Antiquité au cinéma, Vérités, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Beau livre », 2009, p. 619, DUMONT Hervé parle d'« Héraclides » pour désigner les surhommes musclés du cinéma italien.

⁶⁵ Ou devrait-on dire « ces nouveaux Maciste » ? Interprétés par de nombreux acteurs/culturistes.

succès, de libérer Prométhée de son éternel châtiment, quand ce dernier lui intime de plonger le regard dans un bassin d'eau entouré de flammes en contrebas : « dans le miroir de cette eau, tu verras surgir tes actions et tes travaux et alors, tu te souviendras de ce que tu dois faire ». On remarque que pour rendre la mémoire à Maciste, lui faire retrouver son identité, cela passe nécessairement par le rappel de ses actes, passés et présents. Maciste n'est jamais défini par autre chose que sa capacité d'action. Il s'approche alors de l'eau, chasse les flammes qui dansent à sa surface, et par un fondu enchaîné, qui laisse toutefois visibles les ondes du bassin à la surface des nouvelles images, apparaissent les faits marquants de ses précédentes aventures. Maciste, en contre-plongée, a l'air troublé. La rencontre du feu et de l'eau, en surimpression, ouvre un nouvel écran ; film(s) dans le film, les images passées remontent à la surface. En effet, dans le reflet du bassin, ce n'est pas lui qu'il observe.



Maciste en enfer

L'eau de ce bassin, d'abord, permet d'ouvrir vers la psyché de Maciste, qui jusqu'alors nous semblait hermétique, la barrière musculaire empêchant toute intrusion vers une quelconque forme de psychologisation du personnage. L'eau apparaît ici comme un « rêve de rénovation »⁶⁶, une forme de purification que lui prête le philosophe Gaston Bachelard. Face à cette eau dormante au fond de la grotte, il

66 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre De Poche, coll. « biblio essais », 2021, p.197.

clarifie son esprit et retrouve son identité grâce aux images qui y miroitent. Comme si l'eau gardait en *mémoire*⁶⁷ le passé du narcisse qui y observerait son reflet. Grâce aux ondoiements du bassin, un montage analepse fait remonter d'anciennes images. On y découvre différentes saynètes : Maciste se bat contre un cyclope, Maciste est en Égypte et aide à l'édification d'un obélisque, Maciste semble être dans un pays asiatique, en train de stopper un char. Enfin, on retrouve des images présentes au début du film, celles des paysans en colère en train d'envahir le château de Martha. Ces dernières images sont facilement identifiables, elles sont présentes au début du film (du moins certaines, d'autres n'ont pas été intégrées au montage de la première séquence, mais appartiennent sans aucun doute au même bloc lieu/temps). Mais les autres, d'où viennent-elles ? Le budget d'une production comme *Maciste en Enfer* exclut l'hypothèse qu'elles aient été tournées à l'occasion du film, d'autant que ces saynètes sont plus impressionnantes en décors, nombre de figurants et actions que n'importe quelle autre scène du film. Elles sont donc tirées d'autres productions, antérieures au film de Ricardo Freda. Pour trouver leurs origines, et tenter de comprendre ce qui semble fortement perturber Maciste à leur vision, un travail de recherche indiciel est nécessaire, une archéologie des images filmiques dans l'espoir de sourcer ces remous mémoriels. Cet écart hors de l'analyse esthétique semble nécessaire pour aborder le cinéma populaire italien, entièrement conditionné par des limites financières et encadré par la volonté constante et inaliénable de parler d'abord au public de masse. Ce qui explique la présence de ces saynètes, encore non identifiées, c'est d'abord la plus-value spectaculaire qu'elles apportent, ainsi que la « rentabilité » renouvelée de productions précédentes. Ici, elles bouturent de force le film en cours et participent activement à sa forme esthétique. *Maciste en enfer* est donc un film hybridé. En décomposant ces séquences, on s'aperçoit que ce n'est pas Maciste que l'on voit se mouvoir, souvent de dos, subrepticement, face au cyclope ou soulevant l'obélisque. Ce n'est pas du moins le Maciste du film. D'autres que lui

67 La « mémoire de l'eau » est une théorie frauduleuse du chercheur Jacques Benveniste affirmant qu'au contact de certaines substances, l'eau garderait en elle l'empreinte de certaines de leurs propriétés.

sont en train d'interpréter ses « souvenirs ». Il s'agit en effet d'images provenant de *Maciste contre le Cyclope* (*Maciste nella terra dei ciclopi*, Antonio Leonviola, 1961), *Le Géant de la vallée des rois* (*Maciste nella valle dei re*, Carlo Campogalliani, 1960) et *Le Géant à la cour de Kublai Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, Riccardo Freda, 1961). Trois films, trois réalisateurs et trois acteurs différents : Gordon Mitchell, Mark Forest et Gordon Scott. En dehors de leur filiation au filon « Maciste »⁶⁸, ces films n'ont ni mise en scène, ni interprétation commune. On devine le trouble sur le visage de Maciste ; ces alter-ego du passé le mettent en garde : il n'a pas le droit d'échouer, de s'arrêter, il porte en lui la mémoire de tous les Maciste qui le précèdent. Cela renvoie une fois de plus à une iconologie religieuse. Paul Claudel, cité par Gaston Bachelard : « Si on creuse la terre, on trouve l'eau. Le fond de la vasque sacrée autour de laquelle se presseraient les âmes altérées serait donc occupé par un lac... »⁶⁹.

Pour l'heure, et face à ses fantômes, le héros de Maciste en enfer ne peut pas se laisser submerger par ses anciennes itérations. A travers le bassin, comme une fenêtre un temps ouverte sur cette constellation mythologique, elles se sont imposées au-devant du film et ne lui laissent que des contrechamps pour exister. Les saynètes du bassin, en prenant le pouvoir, en s'imposant à l'écran, mettent en péril l'équilibre du film, l'équilibre de tout le réseau filmique. C'est par le montage que Maciste va reprendre le contrôle de ses fantômes. Afin de préserver l'illusion, il lui faut plonger dans le bassin, ou plutôt dans les images à la surface du bassin. Par un mouvement croisé, il s'immisce dans les saynètes à mesure que ces dernières s'imposent dans son film. Il plonge tandis qu'elles remontent à la surface. Il assure les gros plans, il donne un visage aux anciens Macistes qui, eux, enrichissent le film de leurs glorieux exploits. Les anciennes images continuent de vivre, se nichant dans les replis mémoriels de la grotte, et les images présentes gagnent

68 A relativiser toute fois : comme le montre la traduction anglaise de certains films, *Maciste alla corte del Gran Khan* devient en anglais *Samson and the Seven Miracles of the World*, l'appellation Maciste est souvent remise en question, floutant un peu plus les limites du genre.

69 BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, op. cit., p. 203.

en puissance à leur contact. Les collures du montage sont poreuses entre les deux régimes d'images (celles du présent et celles antécédentes) et une véritable symbiose cinématographique s'installe. L'eau et le feu, en surimpression encore, permettent le raccord entre les images de *Maciste en enfer* et celles du *Géant à la cour de Kublai Khan*. La surimpression officie comme un tuteur pour la nouvelle bouture et permet ainsi la création d'une scène autonome, bien que composée d'images au temps de créations très différents. Dans un raccord mouvement entre l'image 3 et l'image 4, Maciste laisse sa place à son fantôme passé.



1



2



3



4



5



6

Maciste en en enfer

Un nouveau point d'équilibre est trouvé, le Maciste en perte de vitesse et d'identité est alors revitalisé, en pleine capacité d'action et il n'aura maintenant plus aucun mal à ressortir des enfers afin de sauver Martha. Sa mission accomplie, il pourra occuper le cadre jusqu'au dernier photogramme : « Ma mission est de parcourir le monde [...] et délivrer les gens du mal » (*Maciste en enfer*).

Cette symbiose cinématographique n'est pas un cas isolé dans le cinéma d'exploitation italien (et même mondial). Plus le budget du film est réduit, plus les chances de voir ressurgir les images d'une précédente production sont grandes. Comme si une œuvre affaiblie (financièrement par exemple), devenait plus souvent sujette à ces épisodes fiévreux, incapable

de garder la pleine possession de son cadre, vulnérable à des résurgences internes. Si une œuvre *malade*, bancale, contamine le large réseau du cinéma populaire italien, celle-ci est prise d'assaut par les images passées, tapie sous la surface. Ou bien, au contraire, ces dernières viennent en aide au film, lui transmettent leur force figurale et figurative afin de le revitaliser. Relation symbiotique ou parasitaire, c'est selon. On peut penser le cinéma des *filoni* comme on pense un *rhizome* : vaste en souterrain, interconnecté, et perçant par intermittence la surface filmique de ces affects esthétiques et narratifs, s'ouvrant parfois même à l'intérieur d'autres films, renforçant un peu plus la codépendance des œuvres. Suivant les principes que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont élaboré à partir du terme⁷⁰, ce rhizome est hétérogène, multiple et surtout constitué de « ruptures assignifiantes »⁷¹. Les *filoni* et les films évoluent et se dispersent par « déterritorialisation » au contact des uns et des autres. Plus ou moins lentement, ils mutent, s'écartant des principes qui les ont vu naître. Lorsqu'un filon disparaît, un autre prend sa place, emportant au passage son matériel génétique. Bien souvent, c'est par la comédie ou le fantastique s'immisçant dans un filon que s'annonce sa rupture prochaine, et l'avènement d'un nouveau. Comme le rhizome qui stocke des nutriments pour la plante en surface, le filon cinématographique porte en lui un ensemble de codes, de « règles partagées »⁷². Comme l'affirme Christian Metz qui parle de « vaste texte collectif qui enjambe plusieurs frontières inter-filmiques »⁷³ en parlant du genre au cinéma, cette vision des *filoni* italiens met l'accent sur la connexion des films entre eux, une connexion qui pourrait bien être aussi « nutritionnelle ». Au-delà de ces étranges cas de greffes d'images, l'interconnexion nourricière du filon s'établit dès le tournage des films : la saynète du *Géant à la cour de Kublai Khan* présente dans *Maciste en enfer* montre de fastes décors, car le film s'est monté afin de rentabiliser ces mêmes décors, construit pour une autre grande production, *Marco Polo* (Piero Pierotti, Hugo Fregonese, 1962). Là encore s'applique le constat de Walter

70 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. " Critique ", 1980.

71 *Ibid*, p. 16.

72 CASETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012, p. 298.

73 METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971, p. 96.

Benjamin sur la reproductibilité de l'œuvre d'art : sa reproduction technique, contrairement à sa reproduction manuelle, permet de « *placer le reflet de l'original dans des situations, qui seraient inaccessibles à l'original lui-même* »⁷⁴. Ici, c'est à l'intérieur même des images cinématographiques que se reproduisent leurs congénères, par filiation esthétique (elles sont faites de mouvements et de temps) et par filiation narrative.

⁷⁴ BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, coll. « Petite collection », 2013, p. 20.

1. 2. Les images souterraines

1. 2. 1. Une proximité entre *forzuti* et zombies : des corporéités baroques

Si dès la renaissance du genre, *Les travaux d'Hercule* (1957), de sourdes tensions semblaient déjà remuer la surface du film, ce Maciste parachève la bascule du surhomme populaire vers un cadre cinématographique bien plus hostile. Certes, Hercule n'est pas Maciste, et ce dernier est sans doute une figure héroïque plus malléable, mais une porosité identitaire particulière lie les différents héros populaires italiens. Le corps mythique et hermétique de Maciste est ici mis en tension avec un environnement inhabituel, anachronique, qui paraît diminuer sa surpuissance à l'image. Contrairement à Hercule (cf. chapitre précédent), son enveloppe corporelle n'est plus aussi étanche et c'est sa présence même au sein du film qui est remise en cause.

Les villageois de *Loch Lake* sont sur le point de lyncher la jeune Martha Gunt, une riche étrangère de passage au château qui porte par malheur le nom de la sorcière ayant maudit le village à sa mort, des années auparavant. Sorti de la nuit noire, Maciste chevauche à vive allure vers les cris de Martha et parvient *in extremis* à la sauver. Pour un temps seulement, car cette dernière devra être jugée, et si Maciste ne revient pas des enfers avec la preuve de son innocence, elle finira brûlée. Son apparition est caractéristique des héros de son genre : il est peu vêtu, ne parle pas, et use de sa force physique pour balayer ses opposants. Comme Hercule, ce Maciste utilise à son avantage les objets qui l'entourent (meubles, barreaux, autres corps...) pour « nettoyer le territoire »⁷⁵, le cadre cinématographique. Il n'a aucune peine à se défaire des nombreux villageois. Dans un premier temps, il incarne pleinement le *forzuto* trompe-la-mort annoncé.

Le film place Maciste dans un cadre moyenâgeux, dans une féodalité tardive (au XVII^e siècle). Le film de Moyen Âge n'est pas un genre cinématographique à proprement parler, contrairement au péplum, mais

⁷⁵ DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, op. cit., p. 73. Ce « nettoyage » avait au temps des Macistes muets de propagande une volonté militaire et raciste bien plus évocatrice.

s'inscrit bien souvent dans un registre similaire à ce dernier, à savoir l'Épique, ce qui permet alors facilement aux réalisateurs populaires de passer de l'un à l'autre, parfois dans le même film comme c'est ici le cas. L'époque médiévale se situe à une « distance moyenne » de nous, plus proche que l'Antiquité, mais néanmoins « close à nos yeux »⁷⁶, elle nous lègue une imagerie et des croyances encore très présentes dans nos imaginaires contemporains. Comme le note François Amy de la Bretèque, elle est fréquemment perçue par le cinéma comme « une longue période plate, un temps immobile, une histoire arrêtée, sans horizon ni avenir », propice donc aux « légendes éternelles »⁷⁷. C'est donc assez logiquement que Maciste y trouve sa place. Comme l'a pensé Umberto Eco avec le modèle de *Superman*, les *forzuti* comme Maciste sont à la fois typiques (inchangéables) et sériels (pris dans un feuilleton imprévisible par définition). Si le *Superman* des *comics* est pris dans une « illusion de présent continu »⁷⁸, le Maciste de cinéma, lui, change d'apparence et de cadre spatio-temporel aussi souvent que de films. Ce large réseau de productions doit alors s'étendre à la mesure de la force infinie de ces héros (Maciste, Hercule, Goliath...). Ces *forzuti* sont immortels grâce à la sérialité de ces récits « multidimensionnels à la temporalité multiple »⁷⁹. Le Moyen Âge, en offrant un espace imaginaire spatio-temporel infini et sans aspérité, peut accueillir le récit épique et se présente comme un cadre privilégié dans lequel Maciste n'aura aucun mal à évoluer. Du moins en surface.

En apparence, car comme une étrange réminiscence de l'ouverture des *Travaux d'Hercule*⁸⁰, Maciste doit à son tour déterrer un arbre (maudit) afin de progresser et de se rendre aux enfers. Inarrêtable jusque-là, Maciste butte face à cet arbre caduc. Neuf plans durant, il tentera de le déraciner. Neuf plans fixes qui immobilisent un temps le montage jusqu'alors soutenu du film. Cette mise en échec de la progression se fait aux dépens de la force intense que libère pourtant Maciste, comme annonciatrice de la suite de sa

76 AMY DE LA BRETEQUE François, *Le Moyen Age au cinéma, Panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2015, p. 9.

77 *Ibid* p. 7.

78 ECO Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, La bande dessinée et son discours, 24, 1976, URL = https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1364, consulté le 20/06/2024.

79 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, op. cit., p. 59.

80 Voir p. 21.

quête. Car sous la surface, un fort contraste s'opère avec le héros inarrêtable. En Enfer, Maciste est agressé, griffé, il saigne et se brûle... Son parcours ressemble à un chemin de croix dont les stigmates apparaissent alors à l'écran. Avec l'imagerie médiévale, le film charrie aussi un imaginaire catholique finalement plus proche de l'Italie que cette Antiquité fantasmée. « Deux mille ans de christianisme ne sont pas passés sans laisser de traces » affirmait Federico Fellini⁸¹, c'est d'autant plus visible dans un film à l'imagerie hybride comme *Maciste en Enfer*, et cela se traduit par un bestiaire commun qui défile face à Maciste, comme un lion ou un serpent. Le corps immortel et inaltérable du *forzuto* soumis à une iconologie chrétienne (souffrance du corps) peut sembler paradoxal, mais l'imaginaire populaire italien est si imprégnée de culture catholique que ses demi-dieux font parfois figure de Christ. Ainsi, il n'est pas étonnant qu'un miracle (incarné par la sorcière du film) guérisse les mains calcinées de Maciste.



Maciste en en enfer

Maciste en enfer a été tourné dans les grottes de Castellana, dans la région des Pouilles italiennes. Au plus profond des entrailles de la terre, au contact de l'eau dormante, la caméra de Riccardo Freda, comme par inadvertance, a réactivé les fantômes des incarnations passées de Maciste, a régurgité la *mémoire motrice* de ces héros si vite oubliés. Dans un système de production de masse, chaque film estampillé Maciste vient prendre la place du précédent sur la devanture des cinémas et le colosse n'a d'autre choix que de sauter sans s'arrêter d'une aventure, d'un film à l'autre, dans une fuite en avant perpétuelle.

Afin de mieux comprendre la place qu'occupent ces héros dans le cinéma populaire, il faut revenir sur leurs modalités d'incarnations à l'écran. Il existe dans les premiers temps du muet plusieurs types de *forzuti*, celui au

81 HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé, Fellini et Pasolini archéologues*, op. cit., p. 168.

corps massif, montagne de muscles, et celui, agile, qui trouve sa force dans un mouvement constant. Son agilité et sa vitesse sont alors mises en avant, sous l'influence notable des mouvements ardistes⁸² et futuristes italiens⁸³. Or, dans les péplums d'après-guerre, on cherchera un équilibre, précaire, entre masse, volume et vitesse, mouvement. Entre temps, le filmage propagandiste des corps par Leni Riefenstahl pour le Troisième Reich est devenu pratiquement canonique lorsqu'il s'agit de mettre en scène l'exploit sportif et la force en action : contre-plongées, ralentis, mouvements amples de caméras, contrastes lumineux faisant ressortir les muscles, dans *Les Dieux du stade* (*Olympia*, 1938). Le corps « fort » au cinéma, depuis les inspirations de Gabriel D'Annunzio, à la caméra de Riefenstahl, charrie avec lui une certaine idéologie qui allie la grandeur « divine » de l'athlète à un nauséabond symbole de domination. Le surhomme est tantôt extension d'une nation « puissante », tantôt protecteur d'une idéologie dominatrice (Umberto Eco analyse finement *Superman* comme courroie politique bien inoffensive : un héros à la conscience civile sur-développée, mais à la conscience politique nulle, car son action ne doit pas entraîner de mutation profonde de son univers⁸⁴). L'éminent article d'Arnaud Maillet sur *l'Idéologie de l'hypertrophie musculaire au cinéma*⁸⁵ revient sur l'idéologie capitaliste immanente au cinéma musclé, et nous rappelle que l'enjeu du filmage des corps musculeux et hypertrophiés est avant tout de rendre une plastique de la forme et du mouvement (selon la pensée d'Epstein notamment). Pour mieux cerner la corporéité des *forzuti* d'après-guerre, il semble qu'il faille puiser dans le champ architectural. La volonté populaire et épique de ce cinéma les rapproche de façon dangereusement grotesque de véritables divinités terrestres et les pousse vers une constitution baroque.

82 Les unités militaires *Arditi* désignent un corps spécial de l'armée italienne lors de la Première Guerre mondiale. Leur mentalité belliqueuse et leur proximité avec des mouvements nationalistes radicaux font des ardistes le bras armé du fascisme, et notamment de Mussolini, avant leur dissolution en 1920.

83 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, *op. cit.* Chap « Le surhomme futuriste », p. 93-133

84 ECO Umberto, « Le mythe de Superman », *art. cit.*

85 MAILLET Arthur, « Idéologie de l'hypertrophie musculaire au cinéma, l'image du sportif dans les films postmodernes et la culture du nouveau capitalisme », *Apparence(s), Histoire et culture du paraître*, 10, 2021, URL = <https://journals.openedition.org/apparences/2932>, consulté le 12/06/2024.

Ce style artistique se traduit par une rupture avec l'art rigoureux de la Renaissance et est parfois perçu comme une « dégénérescence »⁸⁶. Les travaux de l'historien de l'art suisse Heinrich Wölfflin décrivent le baroque comme une « nuance de bizarre », un « ridicule poussé à l'excès »⁸⁷ aux formes plus libres, courbes, *bondissantes*. Emprunt de pittoresque, le baroque fait apparaître le mouvement et le volume dans le jeu d'ombre et de lumière qui le caractérise. Toujours selon Wölfflin, ces « masses larges et lourdes » menacent de « succomber sous la pression »⁸⁸, « souffre[nt] vraiment sous la puissance de la charge »⁸⁹. Wölfflin désignera lui-même les corps peints à la période baroque comme « herculéens »⁹⁰. Pour autant, l'accroissement de cette lourdeur entraîne le corps dans « l'élan du mouvement »⁹¹. La posture des *forzuti* comme Hercule ou Maciste est baroque dans l'excès de puissance (et donc de masse corporelle) qu'elle doit nécessairement dégager afin de se mettre en mouvement, car le moindre arrêt prolongé pourrait leur être fatal. Il arrive, comme c'est le cas ici, qu'une aventure déraile, que le Maciste du jour se retrouve immobilisé un peu trop longtemps, et soudain se pressent devant l'écran les spectres des anciens Macistes⁹², qui ne peuvent complètement mourir, ils sont des figures sérielles, mais n'incarnent plus alors cette sérialité. Ces héros surhumains, sont en théorie capables de s'adapter à chaque nouveau défi qui se présente, avec la même force colossale, la même puissance physique qui éloigne la mort. Mais, peut-être que la rencontre au fond de la grotte que fait Maciste avec ses doubles du passé, nous révèle un phénomène autre, décalé. Puisque ces films obéissent à une logique industrielle (il y a production tant qu'il y a rentabilité), alors ce sont les héros qui n'ont eu d'autre choix que de développer une surpuissance afin de supporter la progression infinie du cinéma populaire. Il faut qu'ils soient suffisamment imposants pour supporter chaque saut spatio-temporel sans disparaître entre deux films, épuisés, dévitalisés par la demande d'énergie nécessaire au

86 WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, Marseille, Parenthèse, coll. « eupalinos », 2017, p. 31.

87 *Ibid*, p.41.

88 *Ibid* p. 69.

89 *Ibid* p. 70.

90 *Ibid* p. 109.

91 *Ibid* p. 87.

92 Voir chap. I. 1. b. *Les fantômes de Maciste*.

passage de l'un à l'autre. Antonio Costa, à propos des héros populaires cinématographiques italiens, écrit qu'ils sont comme :

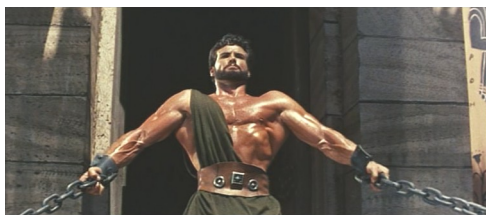
l'hybridation entre un modèle mythologique et un modèle réaliste (compromis avec comportements quotidiens) : [...] c'est précisément cela qui prive ces héros de l'aura mythique [...] des stars hollywoodiennes mais les dote de traits qui les rendent non seulement reconnaissables, mais aussi capables de s'adapter aux contextes les plus divers et, si nécessaire, de disparaître pour réémerger plus tard sous des formes nouvelles⁹³

Dans cette logique-là, si un héros n'est plus capable d'assumer l'avancée du film, ou de la série, son mouvement incessant vers l'avant, pressé vers une fin temporaire et pourtant infinie par essence, alors les films se bousculent, s'entrechoquent et se mélangent comme c'est ici le cas. C'est cette *pression* du mouvement constant qui menace la corporéité des *forzuti*. L'exploitation de ces corps hypertrophiés entraîne le genre dans une chute, une mutation inéluctable tout en lui assurant un mouvement suffisant pour ne pas s'effondrer entre les films.

En enfer, Maciste a perdu trop de temps et s'est égaré. Prométhée, après avoir offert le feu de la connaissance aux humains, ouvre les yeux de Maciste sur sa condition : il est un Maciste parmi tant d'autres, et aussitôt que son aventure prendra fin, il rejoindra les fantômes des Macistes précédents dans le bassin, dans la mémoire vive⁹⁴ du mythe. Ainsi, chaque geste, chaque mouvement de Maciste, et plus largement de chaque surhomme populaire italien, est pris dans ce plus large réseau mythique et trouve un écho dans ses précédentes (ou futures) aventures, amplifiant sa portée, transformant son corps en *sur-corps*.

93 DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, op. cit., p. 16-17.

94 La mémoire vive (RAM) permet à un appareil informatique de stocker et d'utiliser très rapidement des informations nécessaires à son utilisation.



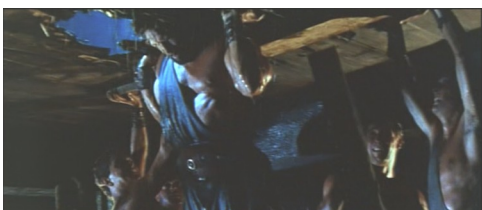
- *Les Travaux d'Hercule*
(*Le fatiche di Ercole*, 1958)



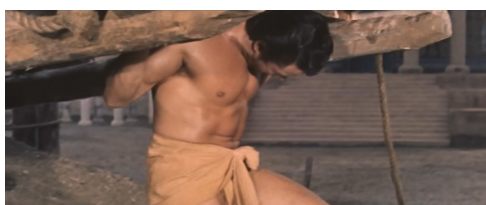
- *Maciste contre le Cyclope*
(*Maciste nella terra dei ciclopi*, 1961)



- *La Fureur d'Hercule*
(*Ursus*, 1961)



- *Les Travaux d'Hercule*
(*Le fatiche di Ercole*, 1958)



- *Le Géant de la vallée des rois*
(*Maciste nella valle dei re*, 1961)



- *Maciste en enfer*
(*Maciste all'inferno*, 1962)

Les *forzuti* italiens gardent en eux une mémoire musculaire : ploiment, déploiement, traction du corps... chacun de leurs mouvements est *intriqué* dans une répétition sans fin. Lorsque Hercule déracine un arbre ou soulève le mat d'un navire, il tire sa force surhumaine de la constellation de héros aux gestes similaires qui lui prêtent, invisibles, leurs muscles. Plus un filon grandit, plus ses héros gagnent en puissance, en immortalité. En ce

sens, le cinéma populaire des *filoni*, avec leurs héros aux visages sans cesse renouvelés, redoublent en quelque sorte la pensée de Walter Benjamin sur la perte d'aura de l'acteur de cinéma : « Sa performance [à l'acteur de cinéma] n'a absolument aucune unité, elle se compose d'une quantité d'actions isolées. »⁹⁵

Cette instabilité, ce croulement baroque, trouve peut-être l'une de ses sources au creux même des corps outranciers populaires. Comme évoqué précédemment, l'esthétique de la force physique, la pensée originelle dont naît Maciste, est intimement liée à partir du XIX^es aux mouvements politiques italiens. Au cœur des idéologies fascistes et nazies se retrouve l'idée d'une perfection corporelle, à l'image de nations qui voudraient renouer avec le fantasme d'un passé conquérant, divin, proche de la nature, et se méfiant de l'intellectuel, dans une opposition corps/esprit héritée de la tradition philosophique antique. Maciste, et les autres *forzuti*, se sont faits les artisans de l'esprit guerrier de l'Italie durant la Première Guerre mondiale, et plus largement d'une pensée patriarcale, nationaliste et colonialiste⁹⁶. À partir des années 1950, lui et les autres *forzuti* deviennent des symboles réconfortants d'une nation en reconstruction mais se veulent, pour la plupart, autant que possible, dépolitisés. Leurs corps de demi-dieux se veulent *massifs et mous* comme le baroque défini par Wölfflin⁹⁷. Mais le baroque, précisément pensé par Deleuze à partir des textes de Wölfflin dans son ouvrage *Le Pli. Leibniz et le Baroque*, est une affaire de plis et de replis, donnant à la matière une « texture infiniment poreuse »⁹⁸. Un trouble profond s'abrite dans les tourbillons du baroque. Le pli de Deleuze induit une élasticité des corps qui conserverait alors, comme un ressort conserve la force qu'on lui applique pour la faire rejaillir sous une autre forme, certains affects, certains creux d'ombres. Les formes arrondies du baroque rendent intime l'ombre et la lumière, au lieu de les opposer. Ainsi, les compositions d'images de certains péplums, comme *Maciste en Enfer*, empruntent aux toiles baroques du

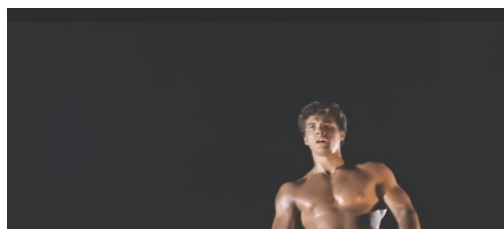
95 BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, op. cit., p. 52.

96 Voir *Scipion l'Africain* (*Scipione l'Africano*, 1937) de Carmine Gallone.

97 WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, op. cit., « chap 3, partir 2 – Caractère de la masse : molle, savoureuse. La protubérance », p. 71-76.

98 DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1988, p. 8.

Caravage leur clair-obscur, faisant ressortir le corps de Maciste, tout en voilant sa véritable nature.



Maciste en en enfer

L'imagerie de la force, si présente dans le développement du fascisme, au même titre que l'imagerie antique, affleure entre les plis des muscles herculéens. Cette présence dérangement, résiduelle, si prompte à réapparaître pour peu que l'on déplie suffisamment ces *forzuti* est une tension supplémentaire qui menace ces colosses aux pieds d'argile. Et puisque le péplum est à l'origine de tout le cinéma populaire qui suivra, il emportera dans ses plis, les affects mortifères du fascisme, comme un fond boueux duquel ressortiront par intervalles des tendances esthétiques tantôt machistes, belliqueuses ou colonialistes (notamment visibles dans le western italien ou les films de cannibales...) ⁹⁹

L'hypothèse baroque à propos de la plastique des corps musclés du cinéma populaire italien pourrait s'étendre au-delà des masses et des mouvements présents dans les images, pour s'appliquer au cinéma populaire lui-même, que l'on pourrait alors qualifier de cinéma baroque. Un cinéma de l'agrégat, de la greffe, exploitant à l'infini ses motifs, puisant sa force précisément des excès qui le menacent. Heinrich Wölfflin à propos de l'architecture baroque, conclut qu'elle cherche à accorder des parties qui « proviennent pour ainsi dire d'une autre tonalité, qui sont accordées selon une autre échelle de proportions. L'attrait artistique du baroque consiste dans la résolution de ces dissonances » ¹⁰⁰. La vitalité du cinéma d'exploitation italien repose alors sur un équilibre précaire entre reprise d'affects et de motifs populaires et auto-alimentation à l'excès.

Le Maciste des enfers est en quelque sorte une Pandore cinématographique. À chercher sa vérité trop profondément, il a fini de libérer

⁹⁹ Voir chap. « 2. Une nouvelle définition du terrestre dans le cinéma d'exploitation italien ».

¹⁰⁰ WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, op. cit., p. 98.

les affects pulsionnels, baroques, grotesques, les croisements bizarres, qui grondaient à fleur d'image depuis les origines du genre. Il a abîmé son mythe dans l'eau du bassin, lui a fait perdre son immortalité. Il repart cette fois victorieux, mais a maudit son genre. Le temps des surhommes est bientôt révolu et dans quelques années seulement, ils laisseront leur place à des figures moins aériennes, moins compactes, moins « molles ». Cette décomposition du genre, ces élans esthétiques gothiques et grotesques permettront le germe des *filoni* suivants, ressortis, remués depuis les entrailles terrestres. *Maciste en enfer* vient d'initier le processus d'*estranement*¹⁰¹ du cinéma populaire italien. Au gré des *filoni*, le cinéma populaire italien va se métamorphoser : si ses contours restent à peu près reconnaissables, il ne va cesser de s'éloigner du tracé populaire et bon enfant du péplum d'après guerre. Deleuze pense le pli comme la plus petite unité du vivant, le développement d'un organisme s'apparentant alors au dépliement de sa matière. Le cinéma d'exploitation italien, s'étendant comme un rhizome filmique, est, lui aussi, une « matière spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans une caverne »¹⁰². Le cinéma populaire dérive et se transforme, mais ses mutations sont toutes originaires de la même caverne infernale.

Si l'exploitation italienne est un cinéma du paradoxe et de l'instable, rien ne semble mieux l'illustrer que l'écart *monstrueux* qui sépare la plastique d'Hercule et la chair putréfiée du mort-vivant. Pourtant, ce sont deux figures, deux archétypes aux modalités d'apparition certes différentes mais représentatives dans leurs extrêmes de ce cinéma *hors norme*. Hors norme dans son utilisation à l'outrance des carcans populaires et des motifs des genres dans lesquels ces films s'inscrivent. Le cinéma *bis* a pour lui son

101 *Estrangement* : mot d'ancien français croisé au terme anglais « *estrangement* », désigne le processus d'éloignement du à une séparation progressive (non nette). Le terme est aussi étymologiquement très proche de l'adverbe « étrangement ». A noter qu'ici le terme *estrangement* ne renvoie pas nécessairement à la définition qu'en fait Carlo Ginzburg dans *À distance: Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, coll. " Bibl. Histoires ", 2001, ni Siegfried Kracauer dans sa *Théorie du film : La rédemption de la réalité matérielle*, Paris, Flammarion, coll. "Essais", 2010. La définition du terme par Kracauer (pour évoquer la photographie), se rapproche du procédé que relève Ginzburg a propos de l'écriture proustienne, à savoir un point de vue inhabituel, une vision décalé d'un objet pourtant familier, afin de de préserver la fraîcheur des apparences, la primauté du vécu sur le savoir.

102 DELEUZE Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, op. cit., p. 8.

désir d'image, qui le pousse vers un rivage déformant. Le corps du héros n'est plus fort, mais hypertrophié jusqu'à l'inquiétant, à l'inverse, le zombie du *bis* italien présente une chair tellement putride, trouée, visuellement ignoble qu'elle s'éloigne du discours politique satirique qu'on lui prête alors aux États-Unis, pour nous raconter autre chose, une histoire corporelle qui rejaillit en vrac.

1. 2. 2. Le zombie, un jaillissement de l'intérieur

Dans le cinéma de Lucio Fulci, le corps du zombie n'est plus vraiment celui d'un homme, mais à peine reste-t-il un individu. C'est désormais un support, purement plastique. Recouvert de terre, il émerge et soulève le plan filmique. Il vient d'abord palpiter à la surface avant d'exhiber sa matière qui n'a plus rien d'humain. Elle reste pourtant organique (vers, moisissures, décomposition...), elle se fond à la jungle, comme l'expression corporelle de son environnement forestier. Sans doute que le motif de l'eau, qui traverse le film, mais aussi tout le cinéma d'exploitation italien, participe de cet état mouvant, entre ce qui était et ce qui revient, de biais. Le vivant est de retour, mais sous une nouvelle forme, non plus humaine, mais altérée, voir animiste, dans le sens qu'elle se confond à la forêt, à la terre, aux vers et s'exprime grâce à ses plus petits dénominateurs (les vers font fourmiller, bouger le corps). Le corps, anciennement humain, se retrouve paré, drapé, d'un nouveau vivant. Dans *Francis Bacon, logique de la sensation*, Gilles Deleuze parle des corps peints par Francis Bacon (1909-1992), comme des « zones d'indiscernabilités »¹⁰³, où l'homme se *dépersonnalise*, où « la chair et les os se confrontent localement »¹⁰⁴. Il en fait un rapprochement avec la figure animale, mais ici, ce serait avec la terre que la chair se confond. La chair comme abritant la figure et les os comme abritant la structure. Les corps de Fulci se situent en quelque sorte dans cette zone entre l'homme et autre chose. Le corps du zombie n'est plus une structure, c'est une pure figure, qui porte les traces de ce qu'elle était avant, mais qui n'est plus, qui n'a plus de

103 DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, op. cit., p. 28.

104 *Ibid* p. 29.

visage, qui a subi ces « opérations de nettoyage et de brossage »¹⁰⁵ que décrivait Deleuze. Sans visage, il ne reste plus que de la viande, grand sujet de Francis Bacon, mais chez Fulci, la viande a pourri. Le zombie est souterrain avant de revenir exhiber sa carcasse aux yeux des vivants et incarne donc dans son soulèvement cette remontée du grotesque vers la surface. Il est une figure où l'intériorité rejaillit à l'extérieur, se déverse comme un corps retourné sur lui-même, une figure « abjecte » selon les principes de Julia Kristeva :

L'intériorité du corps vient [...] suppléer à l'effondrement de la frontière dedans/dehors. Comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du « propre », mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu.¹⁰⁶

Les descriptions de Kristeva sur le cadavre, objet de l'abject absolu dans la bible, font d'ailleurs fortement écho aux morts-vivants de Fulci :

Corps pourrissant, sans vie, devenu tout entier déjection, élément trouble entre l'animé et l'inorganique, grouillement de transition [On repense aux vers qui pullulent sur les visages zombies du film]. [...] Un corps sans âme, un non-corps, une matière trouble, il est à exclure du territoire comme de la parole de Dieu¹⁰⁷.

Elle rappelle l'importance dans ces textes d'enfouir le cadavre sous terre afin de ne pas « polluer la terre divine »¹⁰⁸. De là vient peut-être cette inquiétude chez Fulci, celle de morts que l'on n'arrive pas bien à exclure du territoire et qui reviennent alors, dans toute leur abjection, dans leur état physique trouble et *insituable* dont on ne pourrait supporter la vision.

105 *Ibid* p. 27.

106 KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection*, op. cit., p.65.

107 *Ibid* p. 127.

108 *Ibid* p.128.



L'Enfer des zombies

Le zombie trouve son origine dans la culture haïtienne et le culte vaudou, un mélange de mythes africains et de croyances catholiques. Leur Histoire et leur utilisation font directement écho au passé colonial et esclavagiste de l'île, sur laquelle des Africains ont été déportés pour servir les Espagnols. Comme le précise Karim Charredib, le zombie se différencie du Lazare chrétien, car son retour est « amputé »¹⁰⁹ de son esprit. Dans cet état d'errance, ils troublent la séparation entre les vivants et les morts, « le deuil tant personnel [...] que collectif »¹¹⁰. Par ce retour dans les Caraïbes, Fulci réactive un imaginaire du zombie, ou plutôt le re-drape de ses origines insulaires afin d'en proposer une nouvelle lecture. Comme le note Anthony Saudrais, « [La] culture chrétienne [...] angoissée »¹¹¹ de Fulci et la société occidentale moderne rencontrent des croyances et rites venus d'un « paysage exotique [...] étonnamment inquiétant bien que luxuriant »¹¹².

Après leur arrivée sur l'île, les protagonistes tentent de retrouver le professeur Ménard et s'enfoncent dans la jungle. Ils se retrouvent au-dessus d'un vieux cimetière conquistador d'où les morts vont revenir à la surface.

109 CHARREDIB Karim, *Zombies ! Une lecture corrompue du cinéma*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccord », 2022, p. 31.

110 *Ibid*, p.28.

111 SAUDRAIS Anthony, « La putréfaction du corps et de la cité », *Double jeu, théâtre / cinéma*, Contagion en scène et à l'écran, 20, 2023, URL = <https://journals.openedition.org/doublejeu/3058>, consulté le 20/06/2024.

112 *Ibid*.

Une fois de plus, la terre porte la mémoire d'une histoire qui n'est certes ici pas italienne (quoi qu'européenne et occidentale), mais qui réactive les fantômes passés au contact des vivants et de leurs pulsions érotiques (un couple commence à faire l'amour à même le sol du cimetière). Un décloisonnement, qui réunit localement et frontalement les corps morts et vivants (cheveux arrachés, gorge mordue...).

Si les zombies ont d'abord besoin des vivants pour *éclore*, sortir de la terre sous les yeux terrifiés des humains (ils sont d'abord les contrechamps de notre stupeur), ils n'ont bientôt plus besoin de personne. Dès lors que les protagonistes parviennent à s'échapper, l'avènement des corps zombies peut continuer, indépendamment de leur objectif initial. Une série de zooms et de dézooms sur la terre palpitante, accompagnée de la musique lancinante de Giorgio Cascio et Fabio Frizzi, offre à ces corps un territoire, un cinéma, qui leur appartient désormais. La fin du film, d'une noirceur absolue, tend d'ailleurs vers cette invasion/infection inéluctable du mort-vivant sur la surface. Avec son utilisation du grand angle sur les visages des zombies en gros plan, Fulci parachève de faire du zombie le corps incarné du cinéma d'exploitation, ou peut-être l'inverse. Cette invasion dans le cinéma populaire italien, tout comme celle du western italien et du péplum avant elle, est donc due, aussi, au corps même du mort-vivant, qui poursuit la même trajectoire que celle du *forzuto*, celle de tromper la mort. Malgré leur corporéité opposée : corps clos et gonflés contre corps troués et grouillants, ils sont des figures à la puissance physique hors norme (les mains des zombies empêchant les vivants de se défaire de leur pression, malgré une apparence décharnée, leurs doigts et leurs dents n'ont aucune peine à griffer et trancher la peau). Les zombies utilisant leur nombre là où le *forzuto* utilisait son nom, afin de perdurer d'un film à l'autre. Pour parfaire le rapprochement, le corps du zombie est baroque dans le déploiement insensé de ses replis intérieurs.

1. 3. L'écran taché

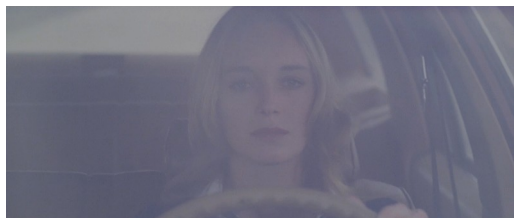
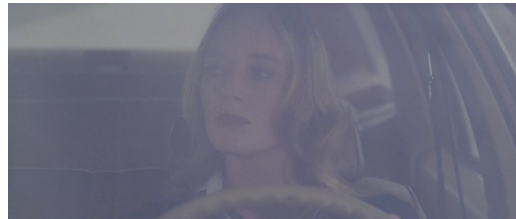
1. 3. 1. Des corps sous les images

Pour reprendre l'hypothèse de Jean-Michel Durafour qui s'est interrogé sur la place qu'occupe le mort-vivant dans *L'Enfer des zombies*, une place aussi bien physique que purement cinématographique ; Lucio Fulci établit son film comme un gigantesque « raccord monstrueux »¹¹³. C'est ce qui explique le jeu géographique étrange auquel joue Fulci. Pourquoi les personnages ont l'air de se « téléporter » d'un raccord à l'autre ? Pourquoi le film se déplace sur une île des caraïbes alors que l'épidémie de zombie se déroule au même moment à New-York ? Sans doute que ces figures, les mortes et les humaines, ne suivent pas une logique narrative mais plutôt géographique et sensationnelle. Ces zombies sont inscrits « dans » le film, bien plus que sur l'image nous indique Durafour, ils marchent « dans le raccord ». L'existence des zombies de Fulci, leur forme même est purement cinématographique. Durafour, encore, nous rappelle que le principal projet cinématographique du zombie est du côté de Romero : l'imaginaire cinéma du zombie, ce sera avant tout le sien (celui de ces figures satiriques qui viennent hanter la société moderne de consommation), ce ne sera plus jamais celui du culte vaudou que l'on retrouvait d'abord dans la littérature. Mais Fulci laisse cet imaginaire en suspens, il n'y contribue pas directement. Il opère un retour en arrière, un violent dézoom de la ville vers les îles, en quelque sorte, et braque sa caméra sur cet espace moite et fermé de la jungle. Il reprend ces corps pour ce qu'ils sont, des taches putrides sur l'écran, des présences entre les raccords, chargés d'une énergie noire. Les gros plans sur les surfaces putréfiées des zombies, dans la dernière scène du film, sont comme l'avènement absolu de l'invisible mortifère fulcien sur le visible, le monde de l'image et des humains. On entend une voix radiophonique hurler et annoncer que l'invasion est partout, mais à l'image, c'est bien le zombie qui a pris sa place, celle qu'il occupera les années à

113 DURAFOUR Jean-Michel, « Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord », art. cit.

venir (productions italiennes, mais aussi américaines avec la suite de la carrière de Romero).

Cette idée de présence « dans le raccord », on la retrouve chez de nombreux films de Fulci, notamment dans *L'Au-delà (...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà)* en 1981. Dans une scène, une jeune femme est en voiture, au milieu d'un immense pont. Il n'y a pas d'autres voitures. Une femme au visage mortifère et son chien, apparaissent soudainement au milieu de la route.



L'Au-delà. Attention, tous les plans de la séquence ne sont pas représentés ici

Cette femme au milieu de la route est une figure purement fulcienne (déjà parce qu'elle est dotée de pouvoir de voyance, c'est une apparition qui vient mettre en garde le héros ou l'héroïne, comme dans *La maison près du cimetière* (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981)). Surtout, c'est une présence qui existe purement dans le raccord. Son déplacement, sa présence dans telle ou telle image est subordonnée à la coupe. Elle est une tache sombre au milieu d'un champ visuel pratiquement uni. Il y a le caractère aliénant et répétitif de la route, la dominance de gris-bleu qui vient couvrir l'ensemble comme un voile, et bien sûr la ligne d'horizon, qui, au lieu de permettre une ouverture dans l'image, vient au contraire la clore complètement, comme un lourd rideau. Surgissant depuis la coupe, cette présence vient trouer une fois

de plus le pan filmique, laissant le hors-champ se déverser à la surface. Philippe Rouyer dit à propos du cinéma gore qu'il signe la « fin du règne absolu du hors-champ et de l'ellipse ». Bien que cette séquence spécifiquement ne soit pas gore, le reste du film l'est, et suit la même logique. Au contraire, l'ellipse et le hors-champ jouent un rôle crucial dans le cinéma gore et les films de Fulci, c'est de là que les pulsions morbides, le macabre, remontent pour exploser à la surface. Non seulement le montage fragmente leur unité physique (voir les gros plans sur les cadavres), mais le découpage devient le seul muscle permettant à ces corps de se mouvoir, puisque dès lors qu'ils sont pris à la lumière de l'image, leur capacité d'action s'en trouve réduite. D'un autre côté, les corps chez Fulci acquièrent une instabilité hors-champ comme nulle part ailleurs, puisque la logique pulsionnelle du film leur permet parfois des sauts géographiques impossibles dans le cinéma narratif traditionnel.

Le zombie fulcien est particulièrement contagieux. Lorsqu'un humain est accroché par l'un d'eux, il a de fortes chances de rejoindre la masse peu de temps après. Dans le même temps, le corps du zombie se fond avec le corps filmique, le cadre accueille sa présence, les raccords sont chargés de son errance. Le corps zombifié est si proche de l'écran (gros plans, grand angle, multiples points de vues), que par capillarité il remonte au-delà du film et s'accroche désormais à la pellicule, à l'écran de cinéma, abrogeant peu à peu la dernière frontière qui le sépare du spectateur. Le film *Démoni* (1985) de Lamberto Bava propose une version littérale et réflexive de ce phénomène lorsque l'infection de démons/zombies du film se transmet au spectateur dudit film dans la salle de cinéma.

Dans *La Maison près du cimetière* (*Quella villa accanto al cimitero*, 1981), Fulci poursuit ce travail du hors-champs direct en plaçant son récit dans une maison hantée par le corps pourrissant de son ancien propriétaire. Une mise en scène très verticale, avec de nombreuses plongées et contre-plongées (parfois zénithales), enserre les personnages au cœur de murs emplis de chuchotements, de plaintes, de pleurs d'enfants. Longtemps invisible, le docteur Freudstein (un zombie) demeure littéralement dans les murs de la maison (sa tombe se situe à même le plancher d'une pièce). Il devient une force attractive pour la caméra qui multiplie les panoramiques

autour des protagonistes, illustrant cette menace cachée mais omnisciente. On pourrait dire que Fulci oppose le corps des monstres à ceux des victimes. Ceux des monstres sont avant tout intérieurs, ils évoluent entre les raccords, dans le hors-champ direct, et même en pleine lumière, ils révèlent bien souvent une intériorité plus vivace. Le corps du docteur, par exemple, est rempli d'asticots qui grouillent. Les monstres fulciens ne vont avoir de cesse que d'essayer de révéler à leur tour l'intériorité de leurs victimes. Les corps sont donc déchirés, percés, mutilés par les monstres, qui se font relais de cette obsession fulcienne pour le surgissement et le déversement. Les corps des protagonistes cherchent à rester clos, ceux des monstres à les ouvrir, et entre les deux, on trouve des personnages *témoins*, souvent des enfants ou des femmes aux pouvoirs de médium. Ces corps fulciens vivent aussi entre les images, n'apparaissant que lorsqu'un danger se fait sentir. Leurs motifs sont ambigus, leurs motivations incertaines. Mae Freudstein, la fille du docteur, est un corps témoin. Elle apparaît à Bob, le fils du couple qui a aménagé dans la maison hantée. Invisible aux yeux des adultes, elle aidera Bob à rester en vie, mais ce faisant, elle l'entraîne lui aussi entre les raccords, dans son propre régime d'images (celui des archives, de l'analepse, du hors-champ). C'est notamment par les fondus que Fulci construit ces deux régimes d'images : celui des vivants, du récit, et celui des morts, contaminant le premier en se superposant à lui. Bob a survécu, mais pour cela il a dû plonger plus profondément dans le film, s'échappant dans des images plus lointaines grâce aux apparitions spectrales de Mae et sa mère. Désormais, il sera un corps témoin, un corps passeur entre la surface des images et leurs souterrains. A la fin, une série de plans longs, unis par les fondus enchaînés, voit le jeune Bob entraîné loin du plan, dans la profondeur de champ, avant de disparaître complètement. Dans le même temps, la caméra effectue un panoramique complet vers la gauche, revenant sur la maison, vue de l'extérieur cette fois. Ce mouvement filmique renvoie inéluctablement Bob vers la demeure.



La Maison près du cimetière

1. 3. 2. Contamination des images par la tache



L'Enfer des zombies

Dès la toute première scène de *L'Enfer des zombies*, un corps, une forme enveloppée d'un drap blanc, se soulève de la table sur laquelle elle reposait. Une main, munie d'un pistolet, tire sur le drap, qui se tache de sang. Au-delà d'une tache de sang, c'est l'irruption du rouge sur la surface blanche qui attire le regard. C'est cet espace fermé, cloisonné, bombé (on sent du mouvement, du volume qui s'agite sous le tissu), qui soudain

s'ouvre, se répand. La surface est mise en tension et puis s'entrouvre. Ce n'est plus un drap, c'est un mort. Cette tache, c'est un trou à travers la surface du film que vient produire la balle du pistolet. L'irruption de la mort poursuit le film, moins comme un motif que comme une sensation, une constante qui vient charger chaque fragment à venir (« fragments » comme l'a théorisé Eisenstein, des morceaux de films qui ne trouvent une cohérence qu'en vue de l'ensemble-film). Comme un mal qui se répand, on retrouvera de nombreuses taches sombres sur des surfaces unies (ou en tout cas plus neutres), à travers le reste du film. Tout du long, on retrouve ces surgissements au cœur des images cinématographiques, ces éruptions. La matière (le sol de la jungle, les draps qui recouvrent les cadavres...) se soulève pour laisser place à des excroissances, des tumeurs figuralles. Ces surgissements en dessous de la matière filmique viennent tendre une intrigue qui avance déjà difficilement, comme à tâtons, qui tressaute d'une image choc à une autre. Avant que les premiers morts-vivants ne sortent de terre, c'est cette même terre, ce même sol qui se soulève, se met à trembler, à fourmiller pour finalement se déchirer sur le visage des morts. Cette pulsion morbide reste tapie, à fleur de film, venant gondoler régulièrement la toile, jusqu'à la percer et se déverser sur le monde filmique.

Le début et la fin du film, par exemple, chargent et déchargent cette énergie, cette force mortifère et profondément dépressive qui pousse contre le récit d'aventure et d'épouvante classique, et qui vient finalement s'épandre sur l'image, la contaminer. Le plan final arrive chargé de toute la tension entre le mort et le non-mort, entre la terre et le souterrain, qui se sont mêlés durant le film. Ce plan final est en quelque sorte la fusion des deux énergies, vie et mort, au sein d'une même image. En ouverture de *L'Enfer les zombies*, on découvre le voilier contaminé qui dérive au milieu du port new-yorkais. Cette tache sombre se détache d'une cité aplatie par la lumière terne, grise du soleil. Dans le dernier plan, la tache sombre du voilier a éclaté, s'est dispersée sur la toile. Les morts-vivants qui avancent sont autant de gouttes noires qui viennent couler sur une surface grise, la ville remplie de brouillard.



L'Enfer des zombies

Au-delà de la figure du zombie, c'est l'image même du film qui se retrouve atteinte d'un mal similaire, de cette même contamination qui vient nécroser les bordures du cadre. Comme si la présence des zombies *dans* le film (et non pas juste à la surface des images), s'était métastasée à l'intérieur de chaque fragment filmique. La terre qui recouvre le cadre, et la jungle qui l'enserme, partagent le même régime visuel que les morts. Le contraste entre les taches lumineuses au centre des images et leurs bords sombres font circuler la contamination de la mort sur le vivant. C'est en quelque sorte la « synthèse dispersive » dont parle la théoricienne Nicole Brenez¹¹⁴, le zombie n'est pas forcément présent à l'image (il vit dans le raccord comme le propose Durafour), mais il est visible par des motifs de substitutions (bords de l'image noircis, nécrosés...). Par ailleurs, il y a tout un réseau d'échos chromatiques entre le vert sombre de la jungle, la terre, la peau noircie du zombie...



L'Enfer des zombies. Image 1



Image 2

C'est cette transparence, cette fluidité entre le dessus et le dessous, entre le mort et le vivant qui parcourt le film. Cet écho de composition (cf. images 1 et 2), qui vient compresser, masquer les plans, vient à son tour compresser et emprisonner les autres plans qui composent la séquence. Pris en étau entre ces deux images, ils conservent la charge de l'image 1 (la terre

¹¹⁴ BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinema », 1998, p. 36.

qui alourdit le cadre), et anticipent celle de l'image 2 (la jungle qui enserre les corps). De la même façon, entre la première et la dernière séquence du film, c'est l'ensemble des images qui sont chargées émotionnellement et plastiquement de ces taches sombres mortifères. Le mouvement filmique est comme pris au piège.

Rétrospectivement, le phénomène se remarque dès les premiers péplums populaires d'après-guerre. Difficile de lui trouver un point de départ, mais l'interconnexion du cinéma d'exploitation italien en permet une diffusion large et multidirectionnelle. Ce cinéma, collé aux corps, se retrouve taché de toutes parts. Dans *Les travaux d'Hercule*, on retrouve déjà le motif du drap taché de sang, métonymie d'une mort qui se dévoile en même temps qu'elle se cache, un double état qui laisse voir en surface ce qui ne doit pas être vu, mais ressort inéluctablement. Le sang colle au drap et l'imprime comme le corps du zombie colle à l'écran. Plus loin dans le film, la Toison d'or enfin récupérée se révèle être une peau de bête tachée de sang. La quête d'une étoffe dans laquelle sont incrustées les traces d'une grande violence. Dans le ciel, une tache sombre se répand au-dessus de la cité, une dichotomie ombre/lumière très forte afin de signifier le mal installé.



Les Travaux d'Hercule

Depuis ses péplums originels, le cinéma populaire italien est donc habité par cette pulsion mortifère qui tache de temps à autre l'écran. Impossible de s'en dé(tacher), elle y puise une inspiration continue qui s'auto-alimente sans cesse à mesure que le nombre de productions augmente¹¹⁵. Mais sans apport nutritionnel nouveau au sein du cinéma d'exploitation, il commence à se scléroser. À force d'utiliser et réutiliser les mêmes corps, les mêmes motifs à outrance, des taches apparaissent là où il n'y a plus assez d'images pour illuminer ces pulsions. Ne reste que la matière noire, non organisée, non transformée en film. Ces taches sont alors

115 Cf. I. 1. b. *Les fantômes de Maciste* et la codépendance des films dans le cinéma d'exploitation italien.

des trous, creusés par le repli d'un cinéma sur lui-même¹¹⁶. Aux confins du repli se trouve un dernier corps. À mi-chemin entre un corps humain et un zombie, entre intérieur et extérieur. Le « maniaque » d'*Anthropophagous*, ce corps troué, est à l'image du cinéma qui l'a vu naître ; lorsque la nourriture vient à manquer, il n'hésite pas à puiser dans ses propres réserves.

1. 3. 3. *Anthropophagous*, le cinéma troué

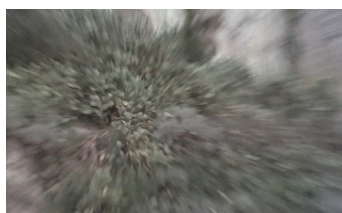
Joe d'Amato, figure emblématique du cinéma d'exploitation italien (plus de deux cents films réalisés entre les années 1970 et 1990), s'est attelé à tous les *filoni*, du western au cinéma de cannibales. C'est notamment pour ses productions érotiques et pornographiques qu'il se fera connaître. C'est donc un réalisateur de la chair, qui réunira les tabous entourant le sexe et la mort de nombreuses fois à l'écran (nécrophilie dans *Blue Holocaust* (*Buio Omega*, 1979), viol dans *Emanuelle et les Derniers Cannibales* (*Emanuelle e gli ultimi cannibali*, 1977)...). En 1980, il réalise l'un de ses films resté célèbre, *Anthropophagous* (*Anthropophagus*), dans lequel un groupe de jeunes touristes se rend sur une petite île grecque sans savoir qu'elle abrite un tueur fou et cannibale. Au tournant des années 1980, le film cristallise en un sens toutes les tensions, les pulsions qui conditionnent la présence des corps dans l'exploitation italienne, avant et après lui. Cette corporéité dans ce cinéma pourrait s'éclairer, finalement, à l'aune d'un érotisme tel que décrit par Georges Bataille¹¹⁷, comme une pulsion de continuité qui confine à la mort.

Le tueur joué par Georges Eastman (Luigi Montefiori de son vrai nom) est un humain, certes, mais son occupation du cadre cinématographique reste très semblable à celle des zombies fulciens, vivant avant tout dans un hors-champ immédiat (regard subjectif de la caméra, présence sonore...), contaminant de son mal les plans à proximité, diffusant à travers les raccords une énergie noire. Lui aussi possède une force surhumaine qu'il applique sur les corps impuissants de ses victimes. Décrit comme une idée d'un mal

116 Il n'est pas étonnant, avec un tel repli sur soi, que ressortent de ces productions certains tropes du fascisme italien : repli identitaire et domination par la violence notamment.

117 BATAILLE Georges, *L'érotisme*, op. cit.

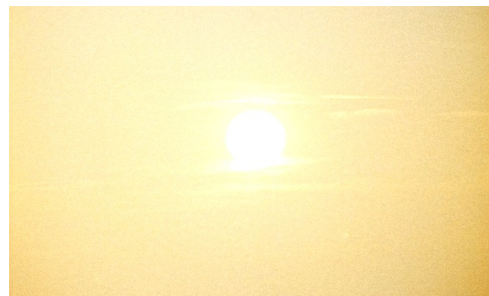
absolu (inconditionnel et total), confiné et reclus loin de la civilisation, il vit (ou plutôt rôde) autour d'une grande résidence abandonnée. Lui et son île, incarnent une décrépitude, un immobilisme apparent (l'endroit semble vide) qui renferme en ses entrailles une mort omniprésente. Pour trouver le monstre, il faudra aux protagonistes se rendre sous terre, dans un caveau qu'ils découvrent rempli de cadavres. Depuis l'intérieur, *Anthropophagous* a stérilisé tout son environnement, faisant rayonner son aura mortifère vers l'extérieur, jusqu'au continent. Ce va-et-vient constant et surtout brutal de l'intérieur vers l'extérieur, va de pair avec une proximité permanente entre le proche et le lointain. Afin de filmer tantôt le cadre environnant, ce qui permet de créer un climat souvent sinistre ou exotique (les Caraïbes, la Grèce, l'Espagne...), puis rapidement la chair et ses débordements (sexe ou meurtre), le cinéma d'exploitation emploie la manière forte. Parmi les motifs visuels les plus utilisés par Joe d'Amato, pour lier le cadre et les corps, on trouvera le zoom et le dézoom. Souvent brusques, ils reprennent en apparence l'utilisation qui en est faite par le cinéma américain de la décennie précédente (lui aussi perclus d'éclats de violence aussi bien stylistiques que narratifs), mais se retrouvent souvent désamorçés, ou plutôt corrompus par une autre fonction, agissant en souterrain des images. Plutôt qu'être un outil stylistique permettant la figuration d'un état mental ou d'une attention au détail, ils apparaissent au premier abord comme un dynamisme vain, une tension simulée, qui, tel un coup d'épée dans l'eau, impressionne sans conséquence. Le tout premier plan du film, par exemple, montre un bosquet de cactus, qui se meut en moins d'une seconde en plan large, montrant une ville grecque en contre-plongée.



Anthropophagous

Le cinéma d'exploitation, se nourrissant d'un imaginaire filmique préexistant, sans pour autant en rendre la (même) substance, pourrait s'apparenter à un cinéma creux, ne prenant à son compte qu'une esthétique

sensationnaliste (un mouvement de caméra audacieux et brutal pour ne filmer qu'une image moindre). Ce plan d'ouverture ne dit rien narrativement, mais ce faisant, il charge artificiellement une tension immédiate dans l'œil du spectateur, une énergie du va-et-vient, qui rend l'image malaisée avant même que la menace ne soit là. Plus tard, les plans horribles, ou les images gores, seront au contraire souvent annoncés et mis en scène selon des modalités moins vivaces, moins impressionnantes (plans longs, plans larges...). Le film se joue selon un rythme à contretemps, déstabilisant nos attentes. Ainsi, il ne décharge jamais vraiment l'énergie acquise lors de ce tout premier plan et continue de se charger d'images *en trop*, des plans qui durent mais ne parviennent jamais à libérer cette tension, pas plus que ne le peuvent les séquences horribles. Ce *trop-voir* qui s'obstine à ne rien montrer trouve son paroxysme dans une séquence de poursuite en forêt, dans laquelle le tueur et sa victime « devraient » se situer au même endroit (les grognements et la caméra subjective l'indiquent) mais, pourtant, il n'y a jamais réunion des deux, et donc jamais libération. Le mal d'*Anthropophagous* sature donc l'espace (« the smell of blood » dira l'un des touristes) et le montage du film ne peut en assurer la redistribution, refusant un contrechamp libérateur. Les éclats gores du film ne permettent pas cette libération, car ne sont pas reliés organiquement aux restes des images. Ces blocs d'images, entre narration d'une part et violence graphique de l'autre, sont rendus d'autant plus violents, parce qu'ils ne se corrélaient pas complètement. Cela densifie le film, l'alourdit jusqu'à un point de non-retour qui le fait basculer sur lui-même. Le film, à l'image de ce *cut* violent entre le visage du tueur dans l'ombre et la lumière totalisante du soleil, est une suite de raccords impossibles, entre des plans qui imposent leurs excès.



Anthropophagous

Au terme d'une ultime course poursuite (qui voit d'ailleurs *Anthropophagous* sortir d'un puits et remonter à la surface de la terre), le maniaque prend un coup de pioche dans le ventre. Voyant ses tripes sortir de lui, il commence à les dévorer sous les yeux des deux derniers survivants, avant de s'effondrer, inerte. Fin. Cette autophagie terminale sera le dernier acte d'un cannibale « radical ». C'est aussi la fin d'un film qui croule sous son propre poids. Sans avancée ni retour possible, le film n'a plus de direction (redoublement du récit qui se déroule sur une île, un territoire sans issu, donc). Devant l'impossibilité de dépasser cet ultime interdit qu'est le cannibalisme (plus tôt, le maniaque a même dévoré un fœtus dans une séquence choc qui marquera les esprits), le corps du cannibale, ayant lui-même fait corps avec les images, se troue. Cette trouée au cœur du plan filmique est un point de tension unique, qui acte ultimement l'exploitation comme un cinéma autophage, un cinéma du repli, tout en libérant le film d'une densité intenable, qui s'écoule vers l'intérieur, et permet enfin au long-métrage de se conclure. Seul un ultime excès, une ultime image iconique, permet au film d'aller au-delà de lui-même. Un écoulement intérieur plutôt qu'extérieur, car en se ré-ingurgitant, *Anthropophagous* ne s'ouvre pas vraiment, mais se creuse plutôt, retourne dans les entrailles qui l'ont vu naître. *Anthropophagous* refuse la discontinuité de l'être, la reproduction qui, *in fine*, tendrait pour Georges Bataille vers la mort. En refusant de se diviser, de s'épandre, *Anthropophagous* refuse la mort dans la continuité des corps du cinéma populaire italien. Ce corps entre en lui-même, reste et se renforce un peu plus dans le film, dans le genre, qu'il continuera d'ailleurs de maudire dans plusieurs suites et remake.



Anthropophagous

Les taches du cinéma d'exploitation italien sont multiples, sous formes de gouttes ou de flaques sur l'image. Souvent sombres, masquant une partie de l'écran ou bien déstabilisant un plan uni, elles sont les signes d'une noire infection. Tantôt opaques, elles peuvent aussi, à la manière d'un trou noir, être avant tout des points aveugles. La tache attire le regard mais ce dernier ne peut voir à travers, de même qu'il ne peut s'en détacher, attiré malgré lui vers une zone si dense, ou si creuse, qu'elle ne laisse plus rien passer de la matière filmique. Ces taches « trous noirs » ouvrent directement un espace vers l'imaginaire souterrain du cinéma populaire italien, mais n'en proposent pas de sortie, à l'image de l'île abritant le maniaque d'*Anthropophagous* : une tache sombre, un écran troué par la densité du mal qui l'habite. Si ce cinéma est une projection des entrailles vers la surface, il garde en profondeur un réservoir caché, inaccessible. Ces portes infranchissables se retrouvent dans pratiquement tous les *filoni* du cinéma d'exploitation. Ce sont des grottes, des caveaux, des sables mouvants, des taches noires au milieu des montagnes, au milieu de la terre. Contrairement à l'Enfer que Maciste explore dans le film de Riccardo Freda, ces grottes là déversent leur mal dans un flot à sens unique. On y contemple l'ouverture, gravitant autour comme l'on graviterait autour de l'horizon d'un trou noir. Le plus important est alors de ne jamais franchir ces limites, de rester en surface, car les rares à y avoir plongé ne sont jamais revenus.



Anthropophagous

2. Une nouvelle définition du terrestre dans le cinéma d'exploitation italien

2. 1 D'un horizon à l'autre, raccords entre les genres

2. 1. 1 La caverne des monstres



Bone Tomahawk

Trois cow-boys, mal en point, mais déterminés, marchent avec précaution entre les buissons secs d'un vallon de terre blanche. En silence, ils tendent l'oreille pour déceler d'où viendra le danger. Peine perdue, d'un *cut* à l'autre, les indiens-cannibales les criblent de flèches et assomment les deux survivants pour les enfermer dans leur grotte. En 2015 sort *Bone Tomahawk* de Craig Zahler. Le film se présente d'abord comme un western contemporain violent, mais relativement classique, renouant dans l'esprit avec la tradition états-unienne du genre. Au fond de la caverne qui sert de climax au film, un tournant horrifique spectaculaire s'opère. En ce sens, la caverne des *monstres* (puisque même le terme « indien » et son sens occidental élargi ne suffit plus) apparaît comme un point d'inflexion de l'image tellement intense (à l'écran, c'est un trou noir au milieu d'un paysage blanchi par le soleil), qu'il fait basculer de force le film dans un nouveau

genre. En choisissant de faire chavirer son western vers le film d'exploitation cannibale, le réalisateur rend clairement visible la filiation aussi bien thématique qu'esthétique (pesanteur terrestre particulièrement éprouvante, apparente lenteur narrative, violence graphique très frontale) qui relie les genres comme ce fut le cas en Italie au tournant des années 1970. Le western italien sur le déclin est alors remplacé dans les salles de quartier par des productions plus graphiques et plus horribles. Craig Zahler établit un raccord brusque entre les deux genres, comme un raccord dans l'axe qui couperait dans l'histoire du cinéma italien, pour raccorder brusquement entre deux genres se succédant : son angle reste le même, mais il resserre ses influences, condense la matière de son film jusqu'à la fusion dans ce creuset caverneux. Dans cet espace restreint et peu éclairé, point de non-retour du film, *Bone Tomahawk* fait éclater une violence visuelle rare et les corps des cow-boys se retrouvent déchirés et dévorés par les cannibales venus d'un autre temps, d'une autre époque, d'un autre genre. Les territoires à l'écran jouent un rôle central dans la dérive progressive du genre cinématographique vers le cinéma d'exploitation. Au début du film, l'action se concentre en ville, le plus souvent dans des intérieurs sombres, et la lumière blanche provenant des multiples fenêtres contraste fortement et aveugle la vision, ce qui empêche bien souvent l'extérieur d'être visible par les personnages. L'expédition des cow-boys est donc avant tout une conquête du dehors, un franchissement des frontières de la maison, puis du village, vers un inconnu.

Au-delà du village, c'est un arrière-pays mnémonique qui vient rappeler un cinéma antérieur, l'exploitation italienne, tout en propulsant les personnages dans ce même cinéma. A mesure que les hommes progressent, le paysage alentour, lui, régresse dans un mouvement inverse vers une primitivité propice au surgissement d'une violence sauvage et tribale. Le paysage se dote ainsi d'une profondeur matérielle (les canyons, la grotte), mais aussi temporelle. A mesure qu'il se vallonne, perd en grandeur pour se rapprocher d'une matérialité sensible et pesante, le danger et la mort se font plus proches pour les hommes de l'ouest. Comme dans un entonnoir, leur capacité d'action se réduit peu à peu et leur environnement se resserre, des plaines vers les vallons, jusqu'à la caverne. Enfermés, blessés, ils se

retrouvent à l'intérieur même de la montagne, comme plaqués contre le fond du film, du décor.

Bone Tomahawk rejoue le croisement des genres qui s'est opéré dans le cinéma italien populaire d'après-guerre des décennies auparavant ; du genre populaire dominant, le western, vers des formes hybrides et gothiques, puis l'évacuation (du moins en surface) du genre initial au profil de *filoni* plus horribles. Les mutations du cinéma populaire italien sont toujours passées par l'hybridation ou la cannibalisation du genre prédominant, dont les contours sont rendus instables avant de disparaître brutalement du devant de la scène et de retourner en profondeur nourrir les futurs *filoni* de sa substance. A la fin de l'âge d'or du péplum, on a commencé à observer des déclinaisons gothiques et/ou humoristiques du genre et des croisements avec les futurs westerns (ex : *Romolo e Remo* (*Romulus et Rémus*), Sergio Corbucci, 1961), ou films de zombies (ex : *Roma contro Roma* (*Rome contre Rome*), Giuseppe Vari, 1963). De même, dans les années 1970, le western se verra lui aussi croisé et mélangé.

2. 1. 2 Déterritorialisation du genre : disparition des *tumbleweeds*

Lorsque l'on s'approche du western italien, son homologue et précurseur américain n'est jamais loin. Le modèle états-unien reste une source d'inspiration première pour le genre européen, par un ensemble de références, notamment visuelles. Mais leurs origines culturelles, la terre depuis laquelle ils ont poussé, sont sensiblement différentes. Avant les années 1960, le western « classique » américain porte une dimension mythologique fondatrice pour le pays qui l'a vu naître, puisqu'il prend en charge d'écrire l'expansion et la colonisation du territoire nord-américain. Comme l'écrivent justement Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat dans leur ouvrage *Splendeur du western* : « la géographie est mythologique dans ce pays »¹¹⁸, et ajoutent, en référence à l'exposition du *Smithsonian Institute* « The West as America » de 1991 : « L'Ouest est ce que l'on nous a

118 LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Splendeur du western*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2007, p.16.

appris à envisager comme représentant notre identité nationale »¹¹⁹. Cette dimension fondatrice est moins évidente lorsque le genre traverse l'Atlantique et s'exporte définitivement en Italie, à partir de 1964¹²⁰, avec *Pour une poignée de dollars* (*Per un pugno di dollari*) de Sergio Leone. Il hybride alors ses codes référentiels aux motifs et aux tensions du péplum, genre sur le déclin, tout en apportant avec lui de nouvelles influences, notamment les films d'Akira Kurosawa. Dans le cadre de ce travail, nous considérons le western italien comme une partie intégrante de la mutation progressive du cinéma d'exploitation italien. Ainsi, il nous semble que les pulsions de ce genre, au même titre que ceux des autres *filoni*, précèdent et se prolongent au-delà de sa phase d'exposition sur les écrans européens (plus ou moins entre 1964 et la fin des années 1970) en profondeur des autres *filoni* (péplum, cinéma de cannibales...). Néanmoins, il apparaît clairement que l'émergence du western italien n'est pas uniquement due aux tensions bouillonnantes sous le sol italien. Si le péplum est un genre aux racines profondément nationales (mais pas seulement) et dont l'histoire est jalonnée par la mythologie romaine, l'idéologie autoritaire et le désir d'identification national d'après-guerre, son évacuation au profil du western ne peut pas suivre exactement la même trajectoire ascendante, des entrailles vers la surface. Le western italien, au contraire, est un genre *propagé*. Grâce à l'immense popularité de ses codes, le western états-unien, pourtant féroce ancré dans son territoire, s'est livré à d'importantes variations, au sein du genre d'abord, puis plus loin, hors de ses frontières. Finalement, Suzanne Liandrat-Guigues et Jean-Louis Leutrat le résument ainsi : « Les frontières westerniennes sont souvent des lignes de fuite »¹²¹, nous rappelant par là que cerner définitivement le western s'avère vain. Pour autant, les codes du western n'ont pas seulement varié, ils ont « modulé »¹²² loin du genre d'origine, trop loin, se détachant pleinement de son terrain américain,

119 *Ibid*, p. 19.

120 Dès 1961, de premiers westerns européens sont tournés, des copies à moindre budget du genre états-unien. Malgré leurs relatifs succès publics, ce n'est qu'à partir du film de Sergio Leone que le western italien naît véritablement en tant que genre. A ce propos, voir : PETIT Alain, *20 ans de western européen*, [s.l], Artus Films, [s.c], 2015.

121 LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Splendeur du western*, p. 15.

122 *Ibid*, p. 56.

dans un processus de « déterritorialisation relative »¹²³. Le western est coupé de son terreau culturel et vient se greffer ailleurs, sur une terre aux enjeux sensiblement différents. Les genres se ressemblent, font varier des codes communs, mais ne modulent alors plus sur les mêmes fréquences, se nourrissent ailleurs.

Un exemple de cette *déterritorialisation*, du genre et du lieu, se trouve peut-être dans l'absence, en apparence anodine de *tumbleweeds*, des plantes virevoltantes qui, une fois mûres et sèches, se détachent de leurs racines et se laissent porter par le vent afin de disséminer leurs graines. Emblématique des espaces arides américains, leur présence est un code fort du western états-unien. Leurs homologues italiens ont régulièrement été tournés dans le sud de l'Espagne, mais également en Yougoslavie, dans le but de retrouver des paysages proches du modèle états-unien. Fatalement, certaines espèces de plantes et autres spécificités régionales comme les *tumbleweeds* n'apparaissent alors pas. Le western italien est trop loin, devenu inatteignable même pour ce symbole floral du mouvement. La terre italienne est dénudée du mythe américain, le western est vidé de sa substance, exposé à tous les vents. La terre est rase, nettoyée même des *tumbleweeds*. Plus que les personnages, c'est bien le sol terreux qu'ils arpentent qui apparaît comme le symptôme de cette déterritorialisation. Sortie de l'enveloppe mythologique (et quelque peu hermétique) du modèle états-unien ou du péplum qui le précède, c'est un genre en tension, définitivement plus fébrile et plus violent. Reste à savoir : est-ce que les modulations du western ont fini par modifier le paysage à l'écran, ou bien cette terre-là est-elle si différente qu'elle a elle-même suffi à extraire le genre de son sol américain pour le faire moduler ailleurs ? La comparaison avec le modèle états-unien ne suffit pas à pleinement situer la place qu'occupe le territoire dans le western italien. Une fois le genre devenu indépendant, mais désormais inséré dans la lente mutation du cinéma d'exploitation italien, il convient d'étudier par quel processus il s'est *reterritorialisé* au sein d'une Italie en crise.

123 Processus de décontextualisation (et de recontextualisation) d'un « ensemble de relations » proposé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans leur cycle *Capitalisme et Schizophrénie*.

En effet, cet alliage se fait dans un contexte socio-politique troublé. Bien que Laurence Schifano avance que la vie des *filoni* italiens serait indépendante du climat italien d'alors, en soulevant très justement le caractère de fable et une certaine impression d'atemporalité des récits de péplums ou de westerns¹²⁴, déconnecter ces cinémas de leurs contextes de production, c'est omettre le caractère profondément discursif du cinéma populaire (dans un sens exacerbé lorsqu'il s'agit de cinéma d'exploitation) car dans son outrance brillent plus distinctement les obsessions de son époque.

Les années 1960 italiennes sont marquées par un puissant rebond économique et donc un boom de l'industrie cinématographique. Politiquement, une gauche plus modérée prend le pouvoir. Si l'on pourrait espérer une époque plus apaisée, les années de plomb ne sont pas loin et une sourde violence gronde de plus en plus fort dans un pays bientôt traumatisé par les attentats et l'autoritarisme politique. Le western italien porte en lui la désillusion des rêves que l'après-guerre n'a pas pu assouvir. Le rebond économique, bien présent dans le nord, ne profite pas autant au sud du pays et l'écart socio-économique s'accroît. Les crises sociales et politiques que traverse l'Italie d'alors sont notamment dues à cette séparation culturelle et économique entre le nord industriel d'un côté et le sud, plus rural de l'autre (le *Mezzogiorno*). Sous couvert du *Risorgimento* (l'unification italienne) instauré à peine cent ans en arrière, et lissant en apparence les disparités régionales, ces régions restent déconsidérées par le pouvoir. C'est précisément dans ce sud, porteur d'un « imaginaire fait de nostalgie pastorale, d'une résistance agraire et d'une romantisation du banditisme »¹²⁵ que la popularité du western italien grandit. De nombreux films portent d'ailleurs l'idéologie contestataire de leurs auteurs et acteurs (Sergio Sollima, Gian Maria Volonté...), en particulier avec le sous-genre du western *zappata*, qui évoque la guerre d'indépendance du Mexique tout en offrant une réflexion anti-impérialiste plus large. Les célèbres mots du penseur italien Antonio Gramsci sur l'état de crise qui consiste « dans le fait que l'ancien

124 SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, Paris, Armand Colin, coll. « collection 128 », 2007, p. 83.

125 CINEMA ET POLITIQUE, « *Le WESTERN ITALIEN : un genre radical* », YouTube, 2020, consulté le 28/08/2025.

meurt et que le nouveau ne peut pas naître : pendant cet interrègne on observe les phénomènes morbides les plus variés. »¹²⁶, résonnent ici avec l'émergence du genre. Détaché de la mythologie américaine, le western italien s'empare des turbulences nationales et ouvre un peu plus l'exploitation cinématographique à la morbidité et à la violence. L'inquiétude croissante envers ces mutations profondes et rapides, notamment la société de consommation à partir des années 1960, ressort particulièrement dans le cinéma d'auteur italien, comme chez Pasolini, qui tente d'alerter sur cette « disparition des lucioles »¹²⁷.

2. 1. 3 Une nouvelle pesanteur



Django

Un cowboy solitaire marche péniblement au milieu d'un désert de boue. Courbé, il porte une selle de cheval sur son dos et tracte un cercueil le long d'une corde. La musique chante les louanges de ce personnage encore sans visage. Depuis le sommet d'une colline, on découvre enfin le personnage de face. Django (Franco Nero) observe en contrebas, au milieu d'un canyon rocheux, une bande de mexicains en train de fouetter une femme, une captive qui aurait essayé de s'échapper. Les malfrats sont soudain abattus par un nouveau groupe d'hommes, postés sur un relief rocheux plus haut. Armés de fusils, ils portent tous des foulards rouges. Django, toujours immobile, observe ces nouveaux arrivants s'approcher de la femme. Au lieu de lui porter secours, ils défont ses liens dans le seul but de l'accrocher à une croix de bois afin de brûler la « putain des Mexicains ». Enfin, Django s'approche, l'air serein face aux autres hommes qui l'invectivent, « Tu viens du nord » en voyant le costume bleu que porte

126 GRAMSCI Antonio, *Cahiers de Prison, tome I : Cahiers 1 à 5*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de Philosophie », 1996.

127 Dans son article « Il vuoto del potere in Italia » (*Carriere della sera*, 01/02/1975), Pasolini évoque la disparition des lucioles comme une parabole du changement de la politique italienne en un vide mortifère, une société capitaliste aux relents fascistes.

Django. « On n'aime pas les combattants du nord. Ici, c'est le sud ». Django abat ses rivaux avec son pistolet et se présente enfin à la femme effrayée qui se relève tant bien que mal. Un ennemi pas tout à fait mort tente de tirer, mais Django l'achève et ce dernier roule dans la poussière avant de tomber dans la boue et de s'y enfoncer pour toujours, lui et son foulard rouge.

Cette scène ouvre le film *Django* de Sergio Corbucci en 1966, qui, après la popularisation du genre par Leone, a pleinement établi un western radical, féroce et renouvelé dans son approche des corps et des territoires.

Toute la séquence est construite autour de pôles de dominations entre les groupes de personnages : les malfrats mexicains, la bande aux foulards rouges, Maria et Django. On observe un renversement systématique du pouvoir. Le pouvoir, ici, est pris par celui qui parvient à rester debout au centre du cadre, mais une menace extérieure, hors-champ, vient déstabiliser le cadre conquis et remet à chaque fois en jeu la maîtrise du terrain. Ainsi, le groupe de malfrats est abattu depuis le hors-champ par les coups de feu des foulards rouges, qui sera à son tour décimé par Django qui vient les défier pour une place au centre du cadre. Cette construction scénique vise bien sûr à montrer la puissance de Django. Mais ce faisant, elle révèle la profonde instabilité de la terre du western italien. Dans cette séquence et dans le reste du film, le corps du héros et les corps de ses adversaires sont soumis à une force jusqu'alors inconnue des personnages populaires italiens, la pesanteur.



Django

Les surhommes du péplum, ou les zombies fulciens qui viendront ensuite, possèdent la puissance corporelle nécessaire pour se soustraire aux

lois naturelles, pour *s'extraire* de la terre, la mort comme l'attraction terrestre n'ayant aucune prise sur la place qu'ils occupent dans le cadre. Mais le corps du cowboy dans le western italien est bien soumis à ces forces, il est violemment rappelé à sa condition terrestre. Django et tous les autres personnages n'auront de cesse de tenter de s'extirper de la fange boueuse du sol, de sortir de la poussière soulevée par les chevaux. Un contact prolongé avec le sol signifie la mort dans un univers où chacun lutte avec cette force de gravitation nouvelle. Lorsque Django apparaît, il peine lourdement à travers un paysage boueux, qui garde la trace de ses pas, qui imprime la lente ascension du personnage à travers une vallée qui semble sans fin. Cette terre recouvre tout, les vêtements, les visages, les bâtisses de bois qui s'érigent difficilement au-dessus d'un grand borbier. La vitalité du cow-boy lui sert avant tout à ne pas tomber, à ne pas se laisser engluier et engloutir par la terre sous ses pieds. Lorsque Django achève le dernier tueur au foulard rouge, ce dernier roule en contrebas et se fait aspirer par la boue, entièrement. Django aussi, dans le film, échappera de peu à la disparition, et devra abandonner son trésor au fond de la terre boueuse pour espérer en sortir. Le cadre lui-même, souvent plongeant, semble irrésistiblement attiré au sol, comme si le point d'équilibre du film n'était plus à l'horizon, mais plus bas, loin du ciel, loin du mythe. Ces plongées permanentes accablent les personnages qui pataugent. Ce retour à la terre dans le western italien s'accompagne d'une violence accrue, d'une nouvelle bestialité dans le cinéma populaire national. D'ailleurs, le motif du combat dans la boue estompe les caractères individuels pour laisser place à un magma de violence. Il apparaît ici et trouvera ensuite un rebond dans le cinéma de cannibales, lorsque les explorateurs blancs et dit « civilisés » se retrouvent à exprimer des comportements dignes de bêtes, comme si la jungle avait corrompu (ou révélé) leur nature bestiale. On pense alors à la boue perçue comme « souillure morale »¹²⁸ et relevée par Sophie Lécole Solnychkine dans son ouvrage *Dans la boue des images*. Ces éclaboussures de violences sont mises en parallèle avec l'apparence et le comportement des tribus, pleinement intégrées à cet environnement hostile. Entre le western

128 LECOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Dans la boue des images*, Sesto San Giovanni, Mimesis, coll. « Images Mediums », 2023, p. 70.

italien et le cinéma de cannibales, la violence émane souvent d'un territoire hostile (pour le corps occidental) et d'une terre qui, si l'on n'y prend pas garde, finira par recouvrir l'écran.



Django

Tout cela fait du western italien un cinéma en tension. Pris entre les mythes du péplum passé et du modèle étasunien d'un côté, et les pulsions documentaires morbides du *mondo* et du cinéma de cannibales qui arrivent de l'autre, le western italien tente de rester droit, éclaboussé d'une violence nouvelle, émergeant dans le climat social troublé d'une nouvelle Italie qui émerge au nord, en pleine crise des années de plomb. Surtout, à l'intérieur même de ces images, de nouvelles forces d'attraction terrestre le déstabilisent. Et alors que le genre se *reterritorialise* outre-Atlantique, il renverse le cinéma d'exploitation italien dans une autre direction, passant d'une verticalité depuis laquelle remontait un bouillonnement esthétique grotesque, à une horizontalité rase avec laquelle les personnages doivent désormais composer. La surface de l'écran, la terre à perte de vue, imposent dorénavant une attraction de biais.

2. 2 Le western italien, le paysage en moins

2. 2. 1. Ne pas tomber : perte du lieu

En tant que *filone*, le western italien effectue donc un brutal retour au terrestre par rapport au cadre mythique du péplum, au caractère plus aérien et virevoltant. Comment définir la surface terrestre et terreuse qui impose désormais son attraction dans ces films ? Si les rapports de puissance et de domination sont toujours à l'œuvre ici, il semble que dans le western italien la domination se décale, s'inverse, entre les corps et leur environnement. Si la terre en tant que matière et surface d'attraction retrouve une consistance à l'image bien plus importante que dans le péplum, c'est presque ici dans un trop-plein, dans un excès qui met à mal l'équilibre classique entre le corps et son environnement, entre le corps et la terre qu'il foule. L'environnement échappe à sa condition paysagère, décorative, pour exprimer de nouvelles matériauologies. Les paysages du péplum deviennent *autres* dans le western, ils régressent, ils se découvrent. Balayés par un vent lointain, rien ne s'y ancre, ne s'y accroche vraiment. Les décors des westerns italiens sont, ou peut-être redeviennent, des surfaces. Le paysage, comme « artialisation » de la nature, avec « la 'double articulation' : Pays/Paysage, *in situ* in visu »¹²⁹ proposé par Alain Roger dans son *Court traité du paysage*, qui place le regard humain comme à l'origine de la création d'un paysage, ne parvient pas à être satisfaisante dans le cas du western italien. Ici, c'est plutôt une régression de la nature qui est à l'œuvre. Une nature que l'on aurait dépouillée, ou plutôt recouverte de terre, au point de la *dés-artialiser*, de la ramener à sa condition primaire : une surface, perpendiculaire au mythique *Monument Valley* de John Ford. Il ne s'agit pas pour autant de filmer la nature ou le territoire sans y apporter un regard esthétique. Il s'agit plutôt de retirer de l'image ce qui constituait l'espace comme un lieu paysager, pour ne plus garder que la surface du monde et rendre par la même occasion à l'écran de cinéma son caractère violemment aride et instable. Le western

129 ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

américain ne se résume bien sûr pas à *Monument Valley*. En revanche, l'effacement de ces hautes structures de pierres de l'écran, la déterritorialisation du genre, retire à ces espaces la possibilité d'être des lieux (selon la définition de l'ethnologue français Marc Augé) à savoir un espace identitaire, relationnel et portant en lui une mémoire. *Monument Valley*, ou *Tsé Bii' Ndzisgaii*, dans la langue *diné bizaad* (langue Navajo), est un lieu, qui porte en lui la mémoire du peuple natif, mais aussi une mémoire cinématographique. Le western italien n'est pas, ou peu, une affaire de lieux, mais bien plus de surface, ce qui rend aussi la position des personnages précaire : ils n'ont ni identité, ni mémoire, et se contentent de se déplacer d'un point à l'autre, sans attache. Le paysage en moins, ils se tiennent désormais à même la surface du film.

Dans *Django*, le major suprémaciste Jackson s'amuse à torturer et à tuer des mexicains. Il relâche ses prisonniers qui s'enfuient apeurés dans la nature avant de les abattre froidement. On est introduit à ce jeu macabre par une suite de raccords sonores et de regards. Les coups de feu attirent d'abord l'attention des prostituées qui s'approchent de leur fenêtre et observent le contrechamp. C'est ensuite Django qui est alerté et tourne son visage en direction du bruit. Alors, un *cut* sur un nouveau coup de feu nous projette à l'extérieur, à l'instant où un nouveau prisonnier est assassiné. La caméra au sol capte la fin de sa course et son effondrement, de face. Le visage de Jackson, satisfait, puis des autres prisonniers, terrifiés, nous est montré. Un jeu de regards entre un homme de main, cagoulé de rouge, et le major, annonce la prochaine exécution. La scène est donc avant tout une chaîne de raccords qui entraîne progressivement le cadre de l'intérieur du *saloon* vers l'extérieur. Les cadres serrés sur les visages ne nous permettent pas d'appréhender l'environnement dans son ensemble. Seuls les quelques gestes des protagonistes (pas en avant, têtes qui se tournent, courses effrénées...) traduisent l'horizontalité de l'espace. Ces regards, depuis le *saloon* jusqu'aux cagoules rouges à l'extérieur, ne relaient aucun paysage, aucune ouverture, seulement la mort en fin de parcours.



Django

Le cadre ne s'ouvre que pour suivre les Mexicains dans leur fuite perdue d'avance. La profondeur de l'image écrase alors les distances et projette les corps contre leur environnement. Le plan le plus large dézoome peu à peu sur une colline, que l'un des prisonniers tentera péniblement de gravir avant de se faire fusiller et de retomber sur l'herbe sèche, un violent zoom sur son visage clôtüre la scène. Il lui est impossible de s'échapper, le film ne présente pas d'horizon lointain. La caméra, soudain mise en hauteur, empêche la victime de s'élever et au contraire l'épingle contre le fond du plan, pour observer ensuite son corps rouler doucement vers le bas. La chaîne de regard n'ouvre sur rien, comme un mouvement avorté brutalement par un coup de fusil. Même la colline, élévation topographique, n'apporte aucune échappatoire puisque filmée à mi-hauteur, elle n'est pas une frontière, mais avant tout la continuité mortifère de la surface du film. Il n'y a plus de frontière à franchir, les personnages vivent déjà à l'intérieur de cet espace d'exil, ce « pays de nulle part »¹³⁰.

¹³⁰ Terme selon lequel Christian Bourguet désigne l'aéroport (en tant que frontière et territoire) dans son article « La notion de frontière dans les aéroports ou "le pays de nulle part" », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 33-34.



Django

Selon une typologie paysagère classique soulevée par Jean-Marc Besse à propos des *Grands Paysages* (1555-1556) de Pieter Bruegel : le monde est constitué en spectacle, et donc en paysage, par l'intermédiaire du voyageur qui contemple :

Il faut considérer ces personnages comme les délégués du spectateur et de son regard porté sur le monde terrestre. [...] Bruegel met en scène non pas seulement le monde, mais la relation visuelle d'un monde et d'un regard.¹³¹

Django offre précisément l'inverse. Dès l'ouverture, le personnage nous est présenté comme un voyageur, un étranger face à une terre inconnue. Au sommet d'une falaise, accompagné d'un zoom ample, il contemple. Pourtant, le contrechamp ne dévoile pas un paysage, mais son absence. Une surface vallonnée, peu aménagée (seulement un pont en bois sommaire), en plongée, et un groupe d'hommes traînant une femme au sol.

131 BESSE Jean-Marc, *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, coll. « Ensp / centre du paysage », 2000, p. 58.



Django

Aucune ouverture, aucun ailleurs, seulement la violence d'une terre à laquelle on a retiré la possibilité d'être un lieu ou un paysage. Les aspirations héroïques ou spectaculaires du cow-boy dans le western classique, la grandeur des sentiments qui l'habite est ici sans cesse réduite à la hauteur d'un paysage amoindri qui ne permet aucun relais esthétique de cette noblesse perdue lors de la traversée de l'Atlantique. La carte de ce monde est à l'image des personnages qui l'arpentent, aride et loin de la morale promise à ceux du nouveau monde.

Le village au cœur du film n'est pas plus un « non-lieu », toujours selon la définition de Marc Augé. Les « non-lieux » de Marc Augé se situent précisément à côté des lieux, ils en sont témoins, ou bien des passages vers ces lieux (aéroports, autoroutes...). Le village est, lui, un lieu fantôme, comme de nombreux villages de westerns italiens, en écho à la situation de la campagne italienne d'alors. Il semble qu'il *était* un lieu.



Django

Pierre-Yves Pétilion, dans son ouvrage *La Grand route, espace et écriture en Amérique*, remarque une tension constituante du western états-unien : « Cadastre et fondation d'un côté, errance dans l'espace et dérive subjective dans l'expérience de l'étendue de l'autre »¹³². Dans le western italien, le cadastre et la fondation semblent absents de l'équation, et alors le genre se déséquilibre et bascule vers la simple dérive. C'est qu'il manque un horizon comme repère, une frontière à franchir, un lieu où habiter. Ne reste que la surface des choses. Le genre italien se situerait précisément dans l'horizon du modèle états-unien, sans en franchir les frontières. Ce n'est pas un après, un post-western ou un western crépusculaire. C'est un genre déterritorialisé, décalé, à côté, mais pas au-delà. Si l'horizon n'est plus au loin, s'il ne termine plus le cadre, où se trouve-t-il désormais ?

2. 2. 2 Horizons singuliers

Django est un nom qui reviendra dans de nombreux films après lui. Comme Maciste ou Hercule en leurs temps, il changera de visage, d'histoire, de cadre. Mais son histoire aurait pu vite s'arrêter, il est plus vulnérable que les anciens héros de péplums. La terre, lourde, boueuse, omniprésente dans ce premier film, agit comme un *memento mori* pour les corps qui peuplent le western italien. Un rappel de leurs origines, un rappel de leur destin inéluctable. Le personnage de Django est encore immortel (il est par exemple rappelé en 2012 par Quentin Tarantino dans *Django Unchained*), mais il ne survole plus le paysage mythique à la manière du demi-dieu Hercule. Il lutte, saigne, souffre, mais surtout, il ne doit pas tomber, ne pas rester à terre trop longtemps sous peine de ne jamais se relever. La surface du film, amaigrie et *enterrée* (toute la surface est recouverte de terre et de boue) est devenue elle-même un souterrain. La tension verticale qui attirait les surhommes des péplums sous la terre, cet environnement baroque qui troublait leur corporéité¹³³, est rendue horizontale et s'est imposée au devant

132 P-Y. Pétilion, *La Grand route, espace et écriture en Amérique*, Paris, Le Seuil, 1979.

133 Cf. 1. 2. 1. Une proximité entre *forzuti* et zombies : des corporéités baroques.

du cadre. Les personnages se retrouvent enterrés à la surface même du film. C'est une première frontière, un premier horizon, celui entre le dessous et le dessus, qui s'abolit en même temps que la déterritorialisation du genre. Cette tension entre l'intérieur et l'extérieur, qui conditionnait les corps populaires, comme celui du zombie¹³⁴, s'observe ainsi ici à plusieurs échelles. Les grands horizons du western états-unien, ainsi que les cloisons relativement stables entre la surface (morale et mythique) et le souterrain (plus trouble) du péplum, disparaissent ici pour investir différemment le cadre. Ils sont rendus flous, changeants, ils sont démultipliés et dispersés dans l'espace, puisque le genre lui-même prend place à l'intérieur de cet intervalle instable. Les cow-boys italiens ont franchi l'horizon, dépassé les frontières du paysage, ils foulent désormais une surface sur-terrestre.

Dans *Django*, ce sont plusieurs de ces *horizons* narratifs et esthétiques du film qui articulent des logiques d'apparitions et de disparitions. Comme de multiples frontières opaques réparties sur un axe horizontal. Le film est constitué de ces espaces aveugles, dispersés en divers objets référentiels. En voici certains :

Django tire derrière lui un lourd et mystérieux cercueil de bois dont il ne révèle la contenance, en l'occurrence une mitrailleuse, qu'en cours de film, pour surprendre et massacrer la troupe de malfrats cagoulés de rouge. Le jaillissement de la mitrailleuse marque ainsi l'arrêt d'un long mouvement cinématographique. La scène de tension suscitée par l'arrivée des malfrats est assez représentative du genre. La musique de Luis Bacalov s'intensifie et s'envole, tandis que Corbucci multiplie les plans sur Django et Maria à mesure que le nombre de leurs rivaux grandit. Cette accumulation de plans ralentit et intensifie la tension jusqu'au point de bascule, lorsqu'un *cut* décale le champ-contrechamp entre Django et ses ennemis pour venir filmer de biais la mitrailleuse sortir du cercueil et mettre brutalement un terme à cet intenable face à face. Le mouvement cinématographique s'arrête un temps, puis la multiplication de plans reprend (gros plan sur le canon, malfrats décimés...), cette fois-ci rythmée par la salve des balles. Le cercueil apparaît ici comme un horizon à l'intérieur du plan qui renverse violemment l'ordre du

134 Cf. 1. 2. 2. Le zombie, un jaillissement de l'intérieur.

film une fois dépassé. Cet horizon ne démarque pas le ciel de la terre, mais la vie de la mort. Sa fonction initiale, contenir le mortuaire, est soudainement et violemment subvertie et inversée lorsqu'il projette hors de lui-même une énergie meurtrière.



Django

L'axe vertical vie/mort, qui organisait jusque-là le cinéma populaire italien, se trouve violemment réorganisé horizontalement, en autant de balles criblant le corps des malfrats. Le cercueil porte en lui son propre « horizon interne », pour reprendre le terme de Michel Collot¹³⁵. Il est fermé et son intérieur appelle à la projection de la part du spectateur. Néanmoins, cet horizon ne permet pas vraiment le prolongement du « visible vers l'invisible »¹³⁶, puisque la mitrailleuse est un objet proprement imprévisible. Il s'agirait alors de l'envisager comme une singularité, au sens physique ou mathématique du terme, car une fois franchie, la construction spatio-temporelle, telle qu'initialement conçue, disparaît au profil d'une situation imprévisible et imprédictible. Ici l'espace-temps de la séquence (lente arrivée des malfrats vers Django, leur victime) ne subit pas une simple évolution, elle est subvertie par une nouvelle situation spatio-temporelle presque contraire (le rythme est rapide, les plans plus brefs, la musique s'arrête, les malfrats

135 COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

136 *Ibid.*

sont décimés et reculent). On pourrait alors désigner le cercueil comme un *horizon singulier*. Il n'est pas le seul. Selon la même logique, lorsque Django décide de s'associer avec la bande du général Hugo Rodriguez, le même stratagème est utilisé pour voler l'or du major Jackson. Un chariot converti en cheval de Troie permet d'introduire la mitrailleuse dans le camp des confédérés avant, à nouveau, de les surprendre et de les décimer. C'est ici le chariot qui joue le rôle d'horizon singulier.

Après avoir été trahi par le général Rodriguez, Django utilisera le cercueil pour subtiliser l'or et s'enfuir avec Maria. Mais un geste malencontreux de leur monture projettera le cercueil vers des sables mouvants en contrebas. Django se jette pour tenter de récupérer son trésor et s'enfonce dangereusement dans la boue. Cette boue n'admet pas de profondeur pour autant. L'opacité de la boue fait disparaître chaque objet qui s'y plonge sans espoir de retour (ex. : le malfrat cagoulé en ouverture du film). Il n'y a pas d'espace après cet horizon terreux, ce n'est pas une frontière qui impliquerait la possibilité d'un franchissement, il s'agit essentiellement d'une surface dans laquelle on se fond, mais que l'on ne traverse pas. C'est pour cela que la position des corps dans le western italien est autant précaire. Ils n'ont pas la possibilité de descendre sous la surface comme dans le péplum, car il n'y a plus de dessous. On peut envisager la mare de boue comme un trou noir spatial, à la force d'attraction si puissante qu'elle n'admet pas de retour, et porte même son attirance et influence à distance, puisque le film se mettra à boucler narrativement pour revenir tourner autour de cette surface intense qui aspire les corps. Django s'en sortira de peu, tiré d'affaire par les lasso des hommes de Rodriguez qui le puniront en lui brisant les mains. Radicalement plus *terrestre* et haptique, la mare de boue est un espace similaire dans son *attitude*, avec la zone noire et liquide du film *Under the Skin* (2013) de Jonathan Glazer. Dans *Faire corps avec le monde*, le chercheur en étude cinématographique Benjamin Thomas décrit la zone du film de Glazer comme « inscrutable », « insondable »¹³⁷, « exempt de tout

137 THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, Strasbourg, Circé, coll. « penser le cinéma », 2019 p. 137.

repère, où aucune autre forme n'est *localisable* que celle des corps qui s'y « tiennent » »¹³⁸.



Django

Ces horizons singuliers, constituants du western italien, sont un nouveau signe de la déterritorialisation du genre. Deleuze percevait le western états-unien comme un genre de l'image-action, mais peut-être encore plus comme celui de l'image-perception :

En comparaison, le western ne présente pas seulement des images-action, mais aussi bien une image-perception presque pure : c'est un drame du visible et de l'invisible autant qu'une épopée d'action ; le héros n'agit que parce qu'il voit le premier, et ne triomphe que parce qu'il impose à l'action l'intervalle ou la seconde de retard qui lui permet de tout voir.

¹³⁹

La perception systématiquement entravée, empêchée, subvertie, dans le western italien, fait pencher l'image de la perception vers la pesanteur. Certes, le western italien est aussi une question de regard, comme nous le rappellent ses séquences les plus célèbres chez Sergio Leone. Mais désormais, le triomphe ou la chute du cow-boy n'est plus uniquement dû à sa capacité à voir et à réagir, il doit composer avec une force terrestre tierce. Comme si l'enjeu de l'image s'était détourné du regard du cow-boy voyageur vers la surface terrestre en priorité, émancipée et capable d'imprimer sa force haptique hors d'une fonction purement paysagère.

Un certain motif topographique condense à la fois le caractère pesant de la surface du sol dans le western italien, mais aussi la disparition et l'éclatement de l'horizon dans ces films. Il s'agit du canyon. En effet, il est témoin de cette tension dans l'organisation de l'espace. Il s'agit d'un recoin

¹³⁸ *Ibid*, p. 138.

¹³⁹ DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1983, p. 102.

du territoire creusé, d'une certaine profondeur, qui laisse ainsi apparaître l'épaisseur de la terre. Pour autant, on s'y déplace, en suivant la piste cave, à l'horizontale, dans un espace-tiers, une profondeur de surface. Le canyon devient l'expression visuelle d'une surface désorganisée, son renforcement le plus sensible, reflet d'une pesanteur devenue si forte par endroit qu'elle creuse sur la surface de dangereux sillons. Le canyon est souvent un espace de menace, d'où les possibilités d'attaques sont multipliées par la nouvelle dimension offerte à l'embuscade.

Dans *Navajo Joe*, un film que Sergio Corbucci réalise en 1966, la même année que *Django*, la séquence de l'attaque du train par des bandits est précédée par la traversée d'un canyon. Bien que celle-ci se déroule sans encombre, les hauts pans de pierres encadrant la locomotive anticipent la menace qui se profile. Le cadre se resserre, le ciel s'évanouit derrière la vapeur de la cheminée. Le train s'enfonce dans la terre en suivant la piste tracée. Un bref plan d'une percée à travers la terre nous dévoile un paysage en arrière-plan, contenu et entravé par les murs du canyon, pris au piège. Peu après, la caméra panote et dévoile la menace en surface, qui se manifestera prochainement, lors d'un guet-apens sur la plaine. La traversée du canyon charge donc la séquence d'une menace, d'une pression à venir sans pour autant la faire éclater. En pénétrant à travers la surface, dans l'épaisseur de la terre, le train rentre en contact avec cette surface sensible et se rend vulnérable dans la séquence suivante.



Navajo Joe

2. 2. 3 Retour à la verticale

Si le western italien a fait chavirer le cinéma d'exploitation italien vers une horizontalité rasante et pesante, son progressif « retour dans l'axe » vertical apparaît donc comme le premier signe de la mutation du genre, tout comme l'approche gothique, voire fantastique de certains films, et ce, dès la fin des années 1960. En effet, afin de reprendre le contrôle sur cette surface trop pesante qui le déséquilibre, le cowboy du western italien doit accepter de régresser, de se rapprocher à nouveau du sol. La force de Django tenait justement à la lutte qu'il menait pour rester debout. Au contraire, Gary Hamilton, le bagnard de *Et le vent apporta la violence* (*E Dio disse a Caino*, Antonio Margheriti, 1970) obtiendra sa vengeance en acceptant de se fondre avec la terre, de se mêler à sa surface. La scène d'introduction du film nous présente le personnage en train de creuser la pierre et la terre sèche parmi d'autres prisonniers. Bien que se déroulant dans une mine à ciel ouvert, l'image est envahie par une terre blanchie par le soleil. Au fond du trou, les prisonniers sont enfouis par la caméra plongeante qui, dans un même plan, recule et panote pour dévoiler largement un terrain minéral. L'utilisation du grand angle ouvre le cadre, mais y fait entrer toujours plus de terre. Les personnages sont submergés à la surface. Pour Gary Hamilton, la libération sera donc synonyme d'ascension, à la fois sociale, marquant son retour parmi les vivants, mais également littérale, il sort de la terre, se rapproche des vivants.



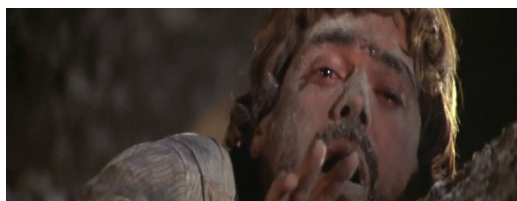
Et le vent apporta la violence

Pour autant, Gary Hamilton reste une créature profondément souterraine, à la différence des cowboys plus traditionnels. Il est devenu une composante du territoire et emporte avec lui une force trouble qui va se mêler à la surface. De là se diffuse l'esthétique gothique qui vient recouvrir et travestir un western « de siège » assez classique. Le personnage de Gary n'est plus tout à fait humain, il est une extension de la nature sauvage qui revient hanter le village dans lequel sont retranchés les hommes qui l'ont trahi. Annoncé par la tempête en approche, Gary Hamilton est un morceau du territoire hostile qui vient faire pression sur le monde des vivants depuis l'en dessous, mais qui se propage ensuite en multiples « poches » d'infections. Son corps se confond dans la paille, sous un drap, dans un reflet... À mesure qu'il se rapproche de son objectif, sa corporéité se dissout et laisse place à une abstraction nocturne. *Et le vent apporta la violence* porte en lui la fin du western italien en réorganisant à nouveau un espace vertical et en faisant de Gary Hamilton un corps plus proche de celui du zombie ou du cannibale, des corps qui ne tarderont pas à apparaître dans le cinéma italien, que de celui du cowboy traditionnel. Pour autant, le déséquilibre amené par le western italien se prolongera à travers toute l'exploitation à venir. Ainsi, au-delà du reste, le western italien aura permis de décroisonner et de démythifier le cinéma d'exploitation par ces expériences de déterritorialisations.

Ce glissement, cette adaptation du corps vers la souterranéité est encore plus visible dans un film sorti trois ans auparavant, *Tire encore si tu peux* (*Se sei vivo, spara*, 1967), seule réalisation dans le genre de Giulio Questi, artiste engagé politiquement et durablement marqué par ses années dans la résistance italienne. Son film, gothique et proche de l'horreur, sera rapidement censuré à cause de sa violence graphique. Dès son ouverture, Questi fait littéralement du personnage d'Hermano, incarné par Tomás Milián, un mort-vivant, s'extirpant de la terre dans laquelle il a été enterré et tué (plusieurs balles l'ont touché), afin de retrouver son or et de se venger de ses anciens complices. Sa main perce difficilement la surface du sol, puis le reste de son corps, avant qu'il ne soit soigné par deux natifs américains. Questi retrouve l'idée d'un *en dessous* depuis lequel son personnage ressuscite. Si cette profondeur a pu être réintroduite dans le western, c'est

au prix d'une modification profonde du corps du cow-boy. Hermano est métis, son corps, comme celui de ses sauveurs, représente une altérité. Ce sont des corps politiques qui reviennent de sous la surface pour se venger des corps occidentaux. Le réalisateur rend visible le lien entre l'habité (le territoire) et l'habitant (le peuple natif), un lien fécond face à la relation aride et instable qui unit le cow-boy blanc (le *gringo*) et la surface terrestre.

La terre, justement, brille dans cette séquence d'ouverture sous la lumière de la lune. Dans l'obscurité, elle apparaît étrangement différente, un vallon de pierres sans végétation, sans horizon dans la nuit. Une surface à l'allure proprement extra-terrestre, une autre terre, propice à la renaissance fantasmatique d'Hermano. Un *autre*, plus vraiment humain, qui émerge d'une surface lunaire.



Tire encore si tu peux

Dans cette séquence d'ouverture, qui déjà tire le western italien hors de sa reterritorialisation précaire vers une forme hybride et trouble, le corps et le territoire apparaissent différents, étrangers. Le cinéma d'exploitation italien ne s'est pas cloisonné aux frontières d'une Méditerranée mythique (péplum) ou d'un Ouest sauvage reterritorisé dans le sud de l'Espagne (western). En parallèle, il s'est propagé, a étendu son regard morbide vers des territoires véritablement *autres*. Ses propres dérives l'ont poussé aux abords du monde occidental, et parfois plus loin encore, sur des surfaces extra-terrestre, à la rencontre d'une véritable altérité. Extra-terrestre, ou peut-être *sur*-terrestre tant c'est la présence de la terre, jusqu'à l'excès, qui semble imposer à ces espaces filmiques la pesanteur des profondeurs, désormais déversée à la surface du monde.

2. 3 Les extrémités du cinéma d'exploitation italien

Ce lieu comporte donc en puissance des affects de pesanteur et de chute que semblent vouloir actualiser la composition, le cadrage. Mais ce qui advient aussi, c'est que *l'interaction du lieu et des corps* confirme cet affect de pesanteur, confirme que la chute menace, et qu'en tout cas, on risque fort, céans, de peiner à s'arracher du sol.¹⁴⁰

Ces mots de Benjamin Thomas, à propos des Rois-mages marcheurs dans *Le Chant des oiseaux* (*El cant dels ocells*, 2008) d'Albert Serra, ne peuvent mieux résumer la relation qui unit le cow-boy italien et la surface terrestre qu'il arpente. Mais ils nous offrent également la possibilité de considérer ce rapport corps/espace comme une relation, entraînant donc des effets de réciprocité. C'est le cinéma de cannibales, filon *trash* et controversé de l'exploitation italienne, aux œuvres censurées dans de nombreux pays¹⁴¹, qui nous semble particulièrement à même de nous offrir un regard sur cette relation habité/habitant renouvelée. La jungle, espace dans lequel se déroule la majorité des films du filon, continue de faire vaciller les corps des héros comme les déserts du western italien. Pour autant, elle peut aussi apparaître en contrechamp comme un *milieu*, dans lequel habité et habitant *s'entr'appartiennent* si l'on aligne pour une fois notre point de vue sur l'autre, le monstre, le cannibale.

Le cinéma de cannibale exploite presque systématiquement la même recette narrative : « l'incursion d'un groupe d'occidentaux dans la jungle et sa confrontation avec les "sauvages" »¹⁴². Le film le plus emblématique du genre reste *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), mais le filon émerge véritablement à partir de 1972 avec *Cannibalis, au pays de l'exorcisme* d'Umberto Lenzi. Si le genre choque autant, c'est surtout pour la proximité esthétique qu'il entretient avec la forme documentaire, flirtant régulièrement avec la frontière entre réel et fiction afin de captiver et choquer le public. Mais cet attrait pour le « réel » n'est pas surprenant puisque le genre se situe

140 THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, p. 18.

141 De nombreux films de cannibales italiens seront placés sur la liste des *Video nasties* et leur diffusion en cassette vidéo se verra donc censurée au début des années 1980 au Royaume-Uni.

142 GAYRAUD Sébastien et LACHAUD Maxime, *Reflets dans un œil mort : Mondo movies et films de cannibales*, Paris, Bazaar & Co, coll. « Cinexploitation. Hors-série ; n° 1 », 2010, p. 144.

à l'extrême limite de la volonté « réaliste » présente dans le cinéma italien depuis plusieurs décennies.

2. 3. 1 L'attrait du réel

Dans le cinéma d'exploitation italien, l'image s'alourdit souvent d'un réel soudainement pesant sur le récit narratif. On retrouve cet imaginaire appesanti du western jusqu'au cinéma de cannibales, genre qui poussera donc jusqu'à son point limite le trouble entre fiction et réel. Il ressort notamment de la nature à l'écran des affects de vitalité qui participent à l'œuvre en dehors du processus de « mise en scène », par leurs modalités d'existence propres. Les éléments naturels débordent d'un cadre qui peine à imposer au pro-filmique une volonté différente. Il serait pour autant trop simple de considérer que tous les films populaires italiens, et tous les réalisateurs, seraient concernés de la même manière par cette perte de contrôle cinématographique. Les plus adroits ont justement fait de cette densité accrue du réel une force esthétique. Comme le dit Jean-Michel Frodon à propos des feuilles d'arbres dans le *Repas de bébé*¹⁴³ (Louis Lumière, 1895) :

« Leur mouvement est en plus de la visée du réalisateur. Là se joue une des principales puissances de rapport au réel du dispositif cinématographique, en deçà de la distinction entre documentaire et fiction : celui d'enregistrer bien d'autres choses que ce qu'il veut décrire ou raconter. »

À un niveau plus ou moins conscient, le cinéma populaire italien semble avoir exploité cette capacité du dispositif cinématographique à capturer un réel « en deçà » afin de prolonger l'expérience de la profondeur qui revient sans cesse dans ce cinéma depuis ses origines. On rejoint alors les propos de Laurence Schifano dans « La musique du paysage au cinéma » qui écrit :

« Ainsi, dès lors que le paysage et ses composantes vivent de leur vie propre, comme c'est le cas chez tous les cinéastes qui lient leur art à une saisie documentaire du monde, une dimension particulièrement – « libre » – s'ajoute à la représentation filmique. Comme le

143 FRODON Jean-Michel, « Le cinéma et le réel : les feuilles bougent encore », *Raison Présente* (n°214-215), 2020.

remarque J. Mitry, « si l'on excepte les éléments intégrés dans le montage, les objets devenus signes ou symboles (...), c'est par décor naturel, par le paysage, que le film échappe d'emblée à la signification verbale et à l'expression scénique... »¹⁴⁴

Ce cinéma populaire a donc continué de creuser une esthétique de la profondeur en laissant ses paysages se dés-artialiser en partie. Suffisamment pour exploiter la puissance du réel de retour à l'image, sans pour autant abandonner le cadre au pays qui sert de lieu de tournage. En résulte une image de l'entre-deux, mise en scène maladroite (ou faussement maladroite) d'un paysage rendu anti-spectaculaire. On peut faire remonter cet attrait au réel vers le néoréalisme italien, mouvement qui naît en partie avec le manifeste « Pour un paysage italien » (1941) de Giuseppe De Santis dans la revue « Cinema ». Le parti pris de l'article, qui rappelle l'importance de filmer le milieu, le réel, autour des personnages, en suivant l'inspiration de Jean Renoir, n'est pas anodin. L'article s'insère d'ailleurs dans une chaîne de réflexion sans fin sur la place du réel au cinéma et la forme qu'il doit prendre. Fiction, documentaire, « document »¹⁴⁵... les théoriciens néoréalistes anticipent sans le savoir les débats que le reportage télévisuel jettera sur le cinéma « documentaire », débats dans lesquels s'insérera le cinéma d'exploitation italien à partir des *mondo* des années 1960. Un exemple de cette volonté d'approcher le « réel » qui parcourt tout le cinéma italien d'après-guerre se trouve dans les scènes, récurrentes, de mise à mort d'animaux devant la caméra. Dès 1946, avec *Païsa*, Roberto Rossellini fait décapiter une anguille vivante pour une scène de repas dans la dernière partie de son film. La scène n'est pas documentaire, mais s'intègre dans le projet néoréaliste du film. Les scènes de pêche sont également régulièrement utilisées pour témoigner des conditions de vies rurales, que ce soit chez Luchino Visconti (*La terre tremble, La terra trema : Episodio del mare*, 1948) ou dans les documentaires de Vittorio De Seta (*Le Temps de l'espadon, Lu tempu di li pisci spata*, 1954). Le projet diffère, mais le procédé reste le même, dans *Mondo cane* (1962) de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, dans lequel la présence animale sert un discours plus métaphorique sur la cruauté et l'absurde de la vie. C'est depuis

144 SCHIFANO Laurence, « La musique du paysage au cinéma », in COLLOT Michel (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ouisa, coll. « Recueil », 1997, p. 227-228.

145 Michelangelo Antonioni propose ce terme dans la revue « Cinema » dès 1939, pour s'extraire de l'impossible choix entre fictions réalistes et documentaires narratifs.

cet exemple que les films de cannibales auront fréquemment recours à des scènes de tortures et de morts animales. Ces séquences, parfois censurées à leur sortie, deviennent alors la caution du « réel » dans ces projets de fiction.



Païsa



Le Temps de l'espadon

2. 3. 2 La conquête s'enlise, *mondo movies* et cinéma de cannibale

L'influence de la forme documentaire, de plus en plus présente dans le cinéma d'exploitation italien, vient donc principalement du cinéma *mondo*. Cette forme de documentaire choc naît en 1962 avec *Mondo cane* de Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi. Il s'agit d'un défilement documentaire de pratiques surprenantes et macabres à travers le monde, accompagné d'une voix-off moralisatrice, connaîtra un grand succès. Le film initiera le genre *mondo*, qui se déclinera à travers le monde en films toujours plus choquants et souvent racoleurs, se concentrant sur des phénomènes morbides ou érotiques et n'hésitant pas à tricher avec le réel pour plus de sensationnalisme.

Si d'un point de vue esthétique, on a observé la filiation et mutation des *filoni* de l'exploitation italienne au moins depuis le péplum d'après-guerre, l'apparition du *mondo* apparaît presque comme inévitable tant ses motifs, en germe dans les genres précédents, n'ont cessé de pousser vers cette forme finale. Mais entre les *mondo* et les films de cannibales, la filiation est encore plus directe. Sébastien Gayraud et Maxime Lachaud notent à ce propos dans leur ouvrage de référence :

A partir des années soixante-dix, le Mondo Movie commence à s'essouffler peu à peu, concurrencé par l'arrivée massive de la télévision dans les foyers. Un autre genre cinématographique va prendre sa place : le film de cannibales. Genre typique à l'Italie, le film de cannibales est le pendant plus « fictionnel » du Mondo Movie. Il s'agit d'un sous-genre (le terme n'a rien de péjoratif) du cinéma d'horreur dont la particularité est d'être dénué de tout élément fantastique et d'intégrer dans sa structure des éléments documentaires.¹⁴⁶

Entre les deux *filoni*, les frontières n'ont cessé d'être allègrement franchies et brouillées, entre les scènes de tortures et de morts d'animaux réelles dans des films de fiction, et les manipulations incessantes des images documentaires, le tout au nom d'un discours sur la sauvagerie humaine plus que discutable. Le *mondo* et la mort à l'écran constituent une extrémité infranchissable pour le cinéma d'exploitation qui n'aura cessé alors de tourner autour de ce point aveugle cinématographique en rayon de plus en plus rapprochés jusqu'à rebondir à nouveau vers la fiction, « impuissant[e] à commenter, à tirer une leçon d'images qui ne peuvent que figer la parole »¹⁴⁷. Le cinéma de cannibales, ainsi que d'autres films hybrides entre fiction et documentaire, tel *Africa Addio* (Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, 1966), manifestent ces rebonds contre l'image de la mort. Cette aventure morbide vers les extrémités du montrable fait peu à peu dériver le cinéma populaire italien hors de la fiction. À partir des années 1970, le cinéma d'exploitation italien est un regard mortifère sur l'autre, l'altérité. Les westerns, films de zombies, films *mondo*, films de cannibales produits sont une succession d'explorations, de conquêtes vaines à l'énergie noire qui portent toujours un regard désespéré sur les territoires abordés. Sans faire de raccourcis simplistes, on peut noter que cette perte de foi en l'autre et en soi-même qui semble constante chez les personnages populaires d'alors (cow-boys mercenaires, zombies, documentaristes sans scrupules...), anticipe et se prolonge durant les années de plomb italiennes (fin des années 1960' – début des années 1980'), décennie frappée par la méfiance et la trahison des institutions de toute sorte en Italie : personnalités politiques, État, Église...

146 GAYRAUD Sébastien et LACHAUD Maxime, *Reflets dans un œil mort : Mondo movies et films de cannibales*, p. 143.

147 LENNE Gérard, *La mort à voir*, Poitiers, Les éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1977, p. 24.

2. 3. 3 L'enfer vert : esthétique de la jungle

Bien souvent, la jungle (amazonienne, mais pas seulement) est apparue comme un « enfer vert » au cinéma. Elle est d'ailleurs décrite de cette façon par la voix off journalistique au début de *Cannibal Holocaust*. C'est une vision occidentale très répandue, qui fait rimer son nom avec un certain primitivisme, une violence mortelle due aux conditions d'explorations et de conquêtes particulièrement ardues. Le réalisateur allemand Werner Herzog, à propos du tournage de son film *Fitzcarraldo* (1982), résumait ainsi sa vision de la jungle à la caméra de Les Blank dans *Burden of Dreams* (1982) :

I would see fornication and asphyxiation and choking and fighting for survival and... growing and... just rotting away. Of course, there's a lot of misery. But it is the same misery that is all around us. The trees here are in misery, and the birds are in misery. I don't think they - they sing. They just screech in pain. It's an unfinished country. It's still prehistorical. The only thing that is lacking is - is the dinosaurs here. It's like a curse weighing on an entire landscape [...]

Je voyais la fornication, l'asphyxie, l'étouffement, la lutte pour la survie, la croissance et la décomposition. Bien sûr, il y a beaucoup de misère. Mais c'est la même misère qui nous entoure. Les arbres ici sont dans la misère, les oiseaux sont dans la misère. Je ne pense pas qu'ils chantent. Ils ne font que crier de douleur. C'est un pays inachevé. Il est encore préhistorique. La seule chose qui manque ici, ce sont les dinosaures. C'est comme une malédiction qui pèse sur tout le paysage [...]

On retrouve dans ce témoignage la dimension primitive, « préhistorique », qui ferait de la jungle un paysage du passé. On s'y enfonce comme on traverse le temps, s'éloignant de la civilisation pour retourner vers une sauvagerie que l'Occident aurait depuis longtemps apprise à apprivoiser. C'est le discours que l'on retrouve dans la plupart des films de cannibales et des *mondo movies* : questionner le rapport occidental à la sauvagerie et montrer comment les protagonistes-explorateurs se révéleront finalement de pires sauvages que les tribus vivant au cœur de la jungle. Loin d'être subversif, ce discours reste une exploitation des autochtones, qui sont soumis tour à tour à un regard curieux, méfiant ou horrifié. Ce cinéma exploite un imaginaire fantasmé que l'Occident, depuis ses conquêtes au XVI^{es} n'aura de cesse d'alimenter.

Si le voyage morbide du cinéma populaire italien se poursuit au cœur de la jungle, loin des frontières du pays, c'est que la forêt est un espace qui manifeste plus qu'aucun autre les affects et sensibilité de ce cinéma. Profondeur, primitivisme, enfoncement, densité du réel, espace du dedans et du jaillissement ; la jungle est l'expression totale du projet esthétique entamé des années auparavant dans le cinéma italien. La relation qui lie la jungle et ses habitants semble ainsi être le cœur esthétique du cinéma de cannibale, bien plus que les effusions gores et les scènes érotiques. Sans vouloir délier et écarter pour autant ces pôles sensibles du film, c'est la mise en scène de cette étroite relation, lorsqu'elle est bousculée par l'intrusion d'étrangers/aventuriers, qui condense au mieux ces affects sans pour autant saturer le regard. La jungle, pourtant omniprésente, agit « en deçà » de l'image, derrière les effusions les plus violentes et traumatiques.



Emanuelle et les Derniers Cannibales



Cannibal Holocaust



Le dernier Monde cannibale



Le dernier Monde cannibale

2. 4. Habiter la jungle : filmer le lien entre les cannibales et leur milieu

2. 4. 1 Se replier

Hercule et les argonautes naviguent depuis des semaines lorsqu'ils arrivent enfin aux abords de la Colchique, où aurait été emportée la Toison d'or. Sans attendre, un groupe de navigateurs, silhouettes en contre-jour dans un terrain de pierres et de bosquets, commence à explorer la côte. Alors qu'ils avancent dans ces étranges canyons, filmés en plongée depuis les hauteurs, le bord de cadre s'anime de présences menaçantes. Une horde de créatures simiesques sort silencieusement du hors-champ et des renflements rocheux jusqu'à se dresser et sauter sur les Argonautes. Les aventuriers ont du mal à se défaire de ces hommes des cavernes, (« anthropomorphes ? » se demandera le doyen de l'expédition), qui continuent d'affluer depuis le sommet de la colline. Finalement, les autochtones battent en retraite et courent se réfugier dans les hauteurs, ne laissant derrière eux que de la poussière blanche. Les Argonautes sont saufs et s'élancent vers la Toison d'or. Ils sont presque au bout de leur quête et rentreront bientôt chez eux, victorieux (*Les Travaux d'Hercule*).

Trois hommes, deux États-Uniens et leur guide Miguel, avancent au cœur de la jungle, sur la piste de la tribu amazonienne Yacumo. L'expédition cherche à comprendre ce qui est arrivé à un groupe de documentaristes, eux-mêmes lancés sur les traces des Yacumo deux mois plus tôt et qui n'ont pas donné signe de vie depuis. Avec eux, un prisonnier de la tribu devrait permettre de négocier une rencontre. Se sachant observé, le groupe d'explorateurs décide de se cacher derrière un tas de bois mort, au milieu d'une clairière, et d'envoyer Miguel présenter sans arme leur prisonnier. Un rapide panoramique nous montre un terrain de hautes herbes vide. Soudain, plusieurs têtes se lèvent parmi les hautes herbes et une volée de flèches vient se planter au pied du guide. L'opération se renouvelle, puis la tribu se découvre, avant de courir vers les bois, invitant tacitement l'expédition à les

suivre. Au bout de leur chemin, ils retrouveront les pellicules de la précédente expédition, confirmant leurs pires craintes (*Cannibal Holocaust*).

Comme vu précédemment¹⁴⁸, *Les travaux d'Hercule* de Pietro Francisci peut constituer, en 1958, comme un point de départ du cinéma populaire italien, contenant en creux, en germe, un réservoir d'images qui se déploiera pendant des décennies. Vingt-deux ans plus tard, les aventuriers modernes de *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980) font face à d'« authentiques » cannibales. Entre ces deux séquences de rencontre entre explorateurs et autochtones, les similitudes sont frappantes. Le projet de *Cannibal Holocaust* est résolument ancré dans son époque de production, avec sa critique virulente et cynique des dérives du journalisme. Son esthétique et ses thématiques proviennent directement du paysage cinématographique de l'époque, en particulier des productions *mondo* des années 1960 et 1970 dont il fait la satire. Ce qui rend la séquence d'Hercule d'autant plus troublante, c'est qu'elle semble anticiper et initier une typologie de séquences, bien plus que *Cannibal Holocaust* ne s'inspirerait de cette dernière. Ce qui appuie encore un peu plus l'hypothèse d'un cinéma populaire envisagé comme rhizome (toujours dans le sens de Deleuze et Guattari), puisque les connexions de part et d'autre de l'ensemble se font dans toutes les directions. Au-delà de l'aspect narratif, les deux séquences sont particulièrement proches sur la mise en relation des autochtones et de « leurs » milieux environnants. C'est cette relation quasi symbiotique qui se retrouve à l'œuvre à deux décennies d'intervalle.

Les deux milieux paraissent assez différents. Le premier est un ensemble rocheux vallonné, menant à une sorte d'arène poussiéreuse entourée de formations pierreuses qui semblent appartenir à une autre planète. Les tons sont blancs, ocres, parsemés de buissons vert sombre et d'herbes sèches. Le deuxième est une vue beaucoup plus ouverte, car en lisière de la jungle. Le vert profond des arbres et des hautes herbes contraste avec le brun clair de la boue, des troncs et des corps. Ce sont des paysages à l'aspect « exotique » pour les protagonistes qui pénètrent ces lieux en apparence calmes. S'ils sont paysages pour les yeux des

148 Voir « 1. L'exploitation des corps dans le cinéma populaire italien ».

explorateurs, ils sont aussi et avant tout pays pour les autochtones. C'est leur épaisseur matérielle propre qui permet de contenir dans leurs plis les habitants du lieu. Cette épaisseur est d'ailleurs rendue visible par des plans de strates terrestres dans les deux films, ce qui donne une dimension matériaulogique à cette épaisseur cinématographique.



Les Travaux d'Hercule



Cannibal Holocaust

La relation entre habité et habitant commence donc par un rapprochement chromatique, et se prolonge à travers les modalités d'apparition des autochtones, qui font des replis paysagers un espace imprévisible et inaccessible pour le spectateur/explorateur. En surgissant depuis l'intérieur du cadre, derrière un monticule de pierre ou par-dessus les hautes herbes, et en s'y réfugiant aussitôt, sans que jamais la caméra se place de leur point de vue, les autochtones apparaissent comme le prolongement humain d'un territoire résolument hostile dans toutes ses dimensions : de la vaste nature au corps discret de l'individu.



Les Travaux d'Hercule



Cannibal Holocaust

Si l'on parle ici de territoire, c'est en suivant le sens que lui donne Benjamin Thomas, lui-même s'appuyant sur les propos de Michel de Certeau. Il affirme que le territoire est une question de « stratégie », tandis que le milieu est une affaire de « tactique »¹⁴⁹ (et donc d'« entr'appartenance »¹⁵⁰).

Dans certains films, ce qui se rend d'abord sensible comme milieu peut se muer en territoire. Un territoire *ça se voit*, simplement, quand un lieu ouvert par un plan, par exemple, garde exclusivement les caractéristiques d'une *configuration espace-corps* même quand un autre corps y pénètre qui aurait de toute évidence fait milieu différemment avec ce lieu, ou qui ne peut pas y faire milieu du tout.¹⁵¹

Les modalités d'expressions, d'apparitions, de mouvements du lieu et de ses monstres sont entrelacés, *s'entr'appartiennent*, mais le corps des aventuriers est véritablement menacé, précaire, en sursis le temps d'une traversée.

2. 4. 2 Masques, visages

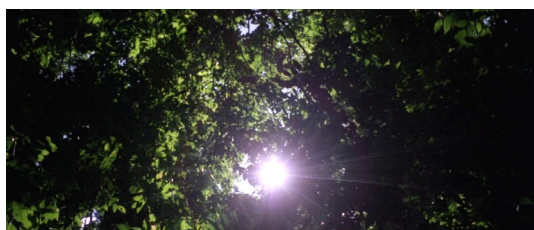
La relation entre les cannibales et la jungle est donc celle d'un refuge, elle trace des lignes de fuite ou d'attaque hors de la portée du spectateur/explorateur. Mais ce lien étroit se resserre encore lorsque les cannibales apparaissent en gros plan. Dans *La Montagne du dieu cannibale* (*La montagna del dio cannibale*, 1978), réalisé par Sergio Martino, la femme d'un anthropologue disparu tente de retrouver son mari au cœur de la forêt de Nouvelle-Guinée. Elle est accompagnée par deux hommes aux motivations troubles. Leur rencontre avec la tribu des Pukas, cannibales vivant sur le versant de la maudite montagne Rarame, est d'abord très ponctuelle. Ils sont suivis et régulièrement agressés par l'un des leurs avant d'être capturés et amenés dans leur caverne. Portant un masque dans la jungle, puis recouvert d'un pigment blanchâtre dans la caverne, le corps et le visage du cannibale deviennent une extension de la jungle, de même que la forêt apparaît comme une extension de la corporéité de la tribu. Des

149 THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, p. 151.

150 *Ibid*, p. 152.

151 *Ibid*, p. 152.

mouvements de reterritorialisation actualisent sans cesse la présence de l'un chez l'autre. La première représentation d'un Puka se fait en plusieurs très gros plans, détaillant plusieurs parties de son masque et un détail de son bras. Ce dernier observe le groupe d'aventuriers avancer péniblement au milieu d'une jungle menaçante. Intégré dans le montage, il ne se différencie pas du reste des éléments sauvages (oiseaux croassants, branches se balançant dans le vent) et ne peut s'individualiser, car le très gros plan empêche le visage de se présenter dans son entièreté. Le masque, fait de cuir et de terre, et la peau, recouverte d'une poussière brune, deviennent des surfaces, des cavités, des vallons, desquels les très gros plans ont aboli les échelles de taille et parachevé la transformation en véritable paysage corporel. La surface sensible de la jungle vient recouvrir et se mêler à l'épiderme et le montage achève de troubler la frontière entre le milieu et son habitant.



La Montagne du dieu cannibale

L'inverse apparaît aussi lorsque les aventuriers découvrent un ensemble de peintures rupestres représentant des silhouettes. L'humain, comme figure picturale, comme sensibilité artistique et rituelle, s'inscrit à même le rocher et vient à son tour recouvrir son milieu. L'aboutissement de

ces mouvements de reterritorialisation se trouve à la fin du film, à l'intérieur de la caverne des Puka. Tous recouverts d'une peinture blanchâtre, ils se fondent chromatiquement dans la roche. Lorsque l'on découvre la grotte en plan plus large, les corps assoupis des cannibales deviennent des roches, des excroissances de la cavité, des corps stalagmites.



La Montagne du dieu cannibale

Deleuze et Guattari relèvent le lien entre visage et paysage dans l'art occidental :

Or le visage a un corrélat d'une grande importance, le paysage, qui n'est pas seulement un milieu mais un monde déterritorialisé. Multiples sont les corrélations visage-paysage [...]¹⁵²

Bien que nous ayons commencé à évacuer la question du paysage dans le cinéma d'exploitation italien¹⁵³, au profit de réflexions sur la *surface* terrestre, qui nous semble mieux correspondre à la matériauologie déployée dans ces films, les mots de Deleuze et Guattari continuent de résonner ici. En particulier, leur regard sur la visagéité, « système *mur blanc-trou noir* »¹⁵⁴ s'étendant notamment de la tête vers le corps et permettant à la « signifiante » et à la « subjectivation »¹⁵⁵ de se loger et de trouver l'interlocuteur. Le visage du cannibale, surface blanchie et trait grossier, forme caricaturale, véritable altérité, ne trouve aucun interlocuteur dans le

152 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 211. Selon les auteurs, chez les sociétés primitives (dont la tribu Puka serait ici un exemple caricatural), il n'y a pas tant de processus de visagification à l'œuvre (au contraire des sociétés occidentales), même dans l'utilisation de masques. Le corps jouerait un rôle bien plus important comme « signifiant ». Néanmoins, les Puka sont ici avant tout des figures cinématographiques, bien loin de toute réalité ethnologique, en particulier lorsqu'ils sont filmés en gros plan. La question du visage nous a donc semblé pertinente.

153 Voir chapitre « 2. 2 Le western italien, le paysage en moins ».

154 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, p. 205.

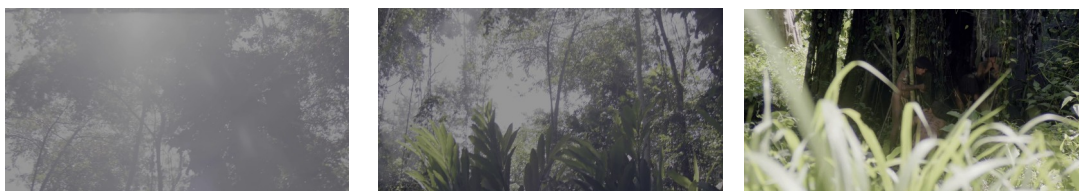
155 *Ibid*, p. 205.

cinéma d'exploitation italien. Il ne résonne qu'à partir et avec son milieu, il est une impasse face à l'explorateur occidental, mais s'échappe et s'étend en biais, non pas vers l'humain, mais vers la forêt. Les trous noirs de son visage mènent à la caverne où il vit, aux souterrains du cinéma d'exploitation italien. Comme les Hommes des cavernes qu'affronte Hercule, ils évoquent l'antique et le primitif, que ne cesse de hanter le héros italien, même au cœur de la jungle.

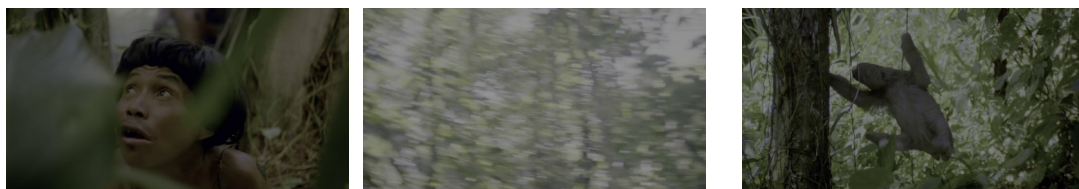
2. 4. 3 La caméra comme relai du regard cannibale

Retour sur *Cannibal Holocaust*. Le film est composé de deux parties distinctes. L'ensemble du film est fictionnel, mais seule la première partie se présente comme telle, où l'on découvre comment les rushes présentés dans la seconde partie ont été retrouvés au sein d'une tribu cannibale. Vient donc ensuite la présentation de ces *rushes* retrouvés, filmés comme un documentaire d'une expédition journalistique. Des confrontations entre explorateurs et cannibales auront néanmoins lieu dans les deux parties du film.

Dès la première séquence dans la jungle, après cinq minutes de film, un contraste s'opère entre les autochtones cannibales, d'une part, et des militaires venus capturer l'un des leurs, de l'autre. La caméra se fait d'abord l'extension du regard étranger. Après un panoramique en contre-plongée sur la canopée, un zoom vient scruter les sous-bois et capture une scène de repas cannibale. L'arrivée des militaires suit cette première intrusion par le regard. Lorsqu'ils se mettent à tirer sur la tribu, ils ne font qu'acter et intensifier cette domination préalablement justifiée par la caméra. En revanche, avant le début des coups de feu, un nouveau mouvement panoramique en contre-plongée, similaire dans son mouvement au premier, est utilisé, mais cette fois-ci comme regard subjectif d'un membre de la tribu, qui observe les branchages et un paresseux. Sa portée est donc complètement différente. Au lieu d'être un regard désincarné et voyeur, il tisse ici le lien entre la tribu et la jungle. C'est un relai organique entre l'habité et l'habitant.

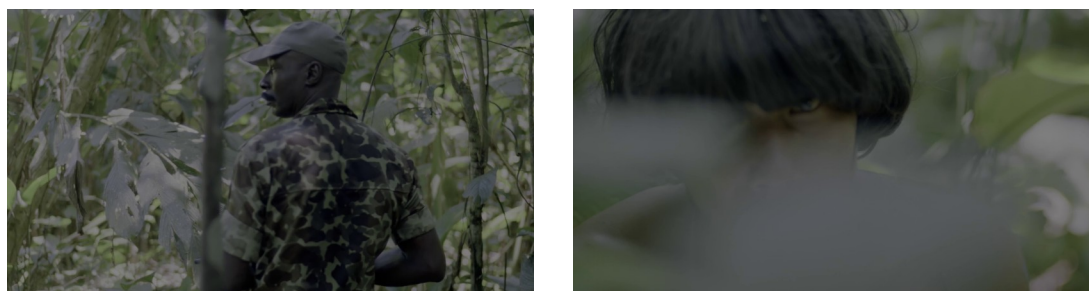


Cannibal Holocaust. Premier panoramique en contre-plongée



Cannibal Holocaust. Second panoramique en contre-plongée

Vers la fin de la séquence, l'un des membres de la tribu se met à suivre le chef de l'expédition militaire. Un champ-contrechamp met en parallèle le regard de l'autochtone, caché derrière le feuillage, observant, face à la caméra, l'homme qu'il traque, et le militaire, qui ne sait pas où regarder. Ce regard de l'autochtone est un regard caméra, ou peut s'interpréter ainsi (il finit par dévier légèrement sans que l'on parvienne à fixer véritablement où il pointe). Il est frontal et perce l'écran. La surface de son visage, blanchie par le feuillage flou au premier plan, est masquée et ne laisse pratiquement qu'un œil pour l'identifier. Ce regard caméra est suivi du contrechamp sur le militaire, ce qui laisse soupçonner un nouveau regard subjectif.



Cannibal Holocaust

Cette séquence globale ne fait pas partie du « film retrouvé » que réalisent les « documentaristes », et s'intègre bel et bien dans la première partie assumée comme fictionnelle par le film. Néanmoins, ces effets de regard transpercent la pure fiction et éloignent subitement l'ensemble de la transparence filmique préétablie. La corporéité des membres de la tribu,

camouflés dans leur jungle, en particulier leur regard, perçant l'épais tissu vert, commence déjà à s'immiscer et parasiter le film, en anticipant les effets documentaires de la deuxième partie, lors de scènes ne se présentant pourtant pas comme telles. Si le groupe de documentaristes viendra à utiliser ses caméras comme des armes aussi dangereuses pour la tribu que les fusils des militaires (voyeurisme, déshumanisation, viol filmé...), ces derniers s'emparent ici en contrebande de ce dispositif pour le faire advenir alors qu'il ne s'y prête pas. Cela participe au brouillage fiction/documentaire que le film programme, mais cette fois presque à l'encontre du film, puisque s'insérant « trop tôt », comme dans la mauvaise séquence. Cela trouble un instant la domination caméra/arme sur la tribu, déroutant le temps d'un plan le massacre des soldats. À chaque fois, cela passe par la relation finement tressée entre la tribu et son environnement, par les effets de la jungle (jeux de lumière, opacité, enveloppe) sur les corps, ou par un regard incarné sur la jungle.

Le champ-contrechamp entre l'autochtone et le chef de l'expédition se termine brutalement. Le militaire se retourne instinctivement et tire une rafale, criblant sa cible de balles et clôturant l'expédition vengeresse. Pourtant, le plan nous montrant le corps du cannibale troué par les coups de feu est furtif et la victime n'est plus clairement identifiable physiquement. C'est le raccord depuis la mitrailleuse qui semble nous indiquer que c'est bien le même visage qui est ici visé. Sauf que la prothèse de visage utilisée pour l'effet spécial et surtout la prolifération de feuillage en travers du cadre, constellant l'image de nuances de vert et offre un refuge figural au visage du cannibale, qui s'échappe alors au fond du plan. Le récit nous indique que le chef militaire a bien assassiné le cannibale, mais l'image est plus indécise. Ce qui était un visage, déchiqueté par la rafale, reste bizarrement immobile et fixe face à la caméra. Les yeux ont disparu, méconnaissables, mais la posture reste la même que celle du regard caméra, deux plans plus tôt. À travers les tâches lumineuses de la jungle, le cannibale continue de soutenir le regard et esquivé les balles qui se dispersent et se perdent dans le vert de la forêt/image.



Cannibal Holocaust

2. 5 Les dernières surfaces du cinéma d'exploitation italien

2. 5. 1 Le *space opera* italien : décollage

Deux explorateurs, une femme et un robot, évoluent à la surface d'un désert de pierres volcaniques. Autour d'eux, des fumerolles blanches font disparaître l'horizon. Ils sont épiés par une figure masquée qui se dresse derrière un rocher. Alors qu'ils viennent d'atteindre l'un des cratères, leur objectif, une horde de sauvages, des hommes des cavernes armés de gourdins, bondit depuis le hors-champ pour les capturer. Le robot est démembré et l'héroïne, est emportée dans une grotte. Le soir, alors qu'elle est sur le point d'être dévorée, la silhouette masquée qui la suivait depuis le début surgit en contre-plongée et se met à tirer des lasers violets avec ses yeux afin de massacrer la tribu et de sauver la jeune femme. Un peu plus tôt, ce même groupe d'explorateurs faisait la rencontre du peuple Amazone et échappait de peu à la mort que ces guerrières à cheval leur promettaient. Des hommes des cavernes, des cavalières antiques, pourtant, le récit se déroule « au-delà des temps ». Le panneau de texte situé en début de film ajoute : « la vie existait aux confins de l'univers. Des galaxies entières prospéraient sous le règne bienveillant de l'empereur des étoiles. »

Starcrash : Le Choc des étoiles (*Scontri stellari oltre la terza dimensione*), réalisé par Luigi Cozzi, sort en 1978, soit un an après *Star Wars* (*La Guerre des étoiles*, George Lucas, 1977). Bien que le réalisateur se défende d'une quelconque inspiration, les similitudes sont nombreuses entre les deux *space opera*. La même tonalité légère et fantaisiste, certains costumes ou idées de montage similaires (panneau explicatif au début, transitions en volet...), jusqu'à la bande originale symphonique de John Barry, proche des compositions de John Williams l'année précédente. Les deux métrages ont bien une source commune, celle des magazines et des bandes dessinées *pulp*, populaires aux États-Unis puis en Europe, à partir des années 1950. Pour autant, l'Italie possède sa propre tradition de

science-fiction (*fantascienza*), littéraire, mais aussi cinématographique. Le premier film italien de science-fiction interdit aux mineurs sera ainsi *La Planète des vampires (Terrore nello spazio)* réalisé en 1965 par Mario Bava et adapté de la nouvelle italienne parue cinq ans auparavant, *Una notte di ventuno ore* de Renato Pestrinero. Certaines séquences de ce film seront même une grande source d'inspiration pour de nombreux films de science-fiction états-uniens parmi les plus importants du genre, en particulier *Alien* (1979) dont le scénariste Dan O'Bannon finira bien plus tard par admettre la ressemblance¹⁵⁶. Si *Starcrash* apparaît comme une réponse transalpine de faible envergure à l'immense phénomène populaire que *Star Wars* est en train de devenir, il ne serait donc pas juste de systématiquement observer les régimes d'influences entre les États-Unis et l'Italie dans une seule direction. De même, bien que le western soit né et ait acquis la plupart de ses codes outre-Atlantique, le western italien lui apportera à son tour quelques modulations lorsque le genre traversera à nouveau l'océan. Il apparaît peut-être alors moins pertinent d'observer les similitudes évidentes que comporte *Starcrash* avec le modèle de Lucas, que de s'interroger sur les séquences de péplum et de cannibales qui jalonnent un film se déroulant pourtant à plusieurs années lumières.



Starcrash : Le Choc des étoiles

156 RINZLER J.W., *The Making of Alien*, Londres, Titanbooks, 2019, p. 22.

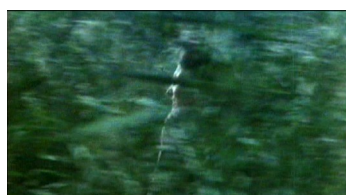
Genre aux budgets souvent dérisoires, souvent croisé à d'autres *filoni* plus plébiscités, la science-fiction italienne reste le parent pauvre du cinéma d'exploitation national. Si certains artisans du cinéma populaire se sont faits d'abord connaître dans le registre, comme Antonio Margheriti (*Le Vainqueur de l'espace*, 1960, *La Planète des hommes perdus*, 1961), la plupart lui préféreront d'autres *filoni*. Cette science-fiction nationale s'est régulièrement incarnée dans des récits de *space opera*¹⁵⁷, proches de l'*heroic fantasy*. Éloignées, donc, d'une quelconque rigueur scientifique, ces histoires sont caractérisées par un cadre spatio-temporel flou, insituable. C'est le cas pour pratiquement tous les *filoni* du cinéma d'exploitation italien, et cela passe nécessairement par un rapport particulier au terrestre. Que ce soit le sol et le sous-sol mythique et humide du péplum, la surface poussiéreuse et sans horizon du western ou encore la jungle comme refuge dense et opaque de certains films de zombies et de cannibales, le cinéma populaire italien ne peut se défaire d'une certaine attraction terrestre. Même hors de ses frontières nationales, même en dehors de la Terre, le réservoir antique et esthétique d'où a émergé ce cinéma continue de le hanter, de se déverser à la surface de l'image. Le *space opera* n'est pas une vision du futur, de l'après, mais bien du maintenant *ailleurs*, ou d'un passé fantasmé. C'est un à côté, un *monde parallèle*. Comme le désert westernien, comme la jungle des cannibales, ces planètes sont une nouvelle forme de la même surface attractive, du même rhizome expansif que constitue chaque filon de l'exploitation italienne.

StarCrash semble par moment s'articuler comme la collection de ces surfaces, un éloignement spatial finalement vain puisque condamné à rebondir sur les mêmes territoires, les mêmes histoires, comme une conquête qui tournerait en rond. À l'extrémité des formes de l'exploitation se rejouent finalement les mêmes affects. Le dézoom du *space opera*, qui emporte ses récits loin de la Terre, ne surligne finalement que cet attrait du réel¹⁵⁸. Cet imaginaire appesanti est visible dès la première scène *extra-terrestre*. Stella Star (Caroline Munro) s'échappe d'une prison située sur une

157 Le *space opera* n'est bien sûr pas le seul genre de la SF italienne, qui compte aussi des œuvres d'anticipation, comme celles d'Enzo G. Castellari.

158 Voir chap. « 2. 3. 1 L'attrait du réel ».

planète lointaine. Pour rejoindre son vaisseau, elle traverse une étendue d'herbes hautes. Ce sont les images d'un *ailleurs*, mais elles ne renvoient qu'une sensation profondément terrestre. Ce n'est pas uniquement dû au choix du terrain (une problématique, entre autres, budgétaire), mais aussi aux choix de mise en scène. Les trois premiers plans ne véhiculent aucun horizon, la végétation envahit toute l'image. Le cadre est tremblant, et qu'il soit dirigé vers le sol ou comme une vue subjective de la fuyarde, il est systématiquement recouvert par l'herbe. Ces brins viennent entraver l'héroïne et constituent un milieu naturel sensiblement familier, un réel auquel le cinéma d'exploitation italien semble condamné à faire face. C'est peut-être de commencer la séquence avec une plongée en mouvement sur les jambes de Stella, ce qui donne toute son importance à la terre qu'elle foule, plutôt que l'espace qu'elle s'apprête à conquérir. Ou bien, c'est cette vue subjective qui projette l'écran contre les brins d'herbes, faisant s'entrechoquer le récit envolé du *space opera* avec une matérialité pesante. Stella finira par s'envoler vers d'autres cieux, mais elle aura dû s'arracher avec force au réel.



Starcrash : Le Choc des étoiles

Aux confins de l'Univers, le cinéma d'exploitation italien semble pris de dysfonctionnement. Il se répète, paraît avoir du mal à conquérir, à exploiter de nouveaux territoires et commence à se retourner sur lui-même. Les différentes planètes de *StarCrash* (il y a celle des cannibales, celle des Amazones, celle couverte de glace, qui n'est pas sans rappeler *Star Wars*...) ont déjà été foulées, en parallèle, par Hercule, Maciste ou les explorateurs modernes de la jungle. Les fantômes s'accumulent et semblent peser lourd sur le film.

Au fond de chaque caverne, bassin d'eau trouble, tache de sang ou pupille de cannibale, brille la même profondeur opaque qui déverse à la surface le bouillonnement sensible et esthétique de l'exploitation italienne.

Chacune de ces trouées filmiques renvoie aux autres dans un maillage affectif et esthétique sans fin. À la fois nutritif et cannibale, cet enchevêtrement de récits, de héros, de surfaces, de motifs a peut-être fini par s'engloutir lui-même.

2. 5. 2 Atterrissage

StarCrash 2, Les évadés de la galaxie III (Giochi erotici nella terza galassia ou *Escape from Galaxy 3*) se présente comme la suite de *StarCrash*. Le producteur Luigi Nannerini confie cette fois-ci la réalisation à Bitto Albertini avec la volonté de faire un film plus rapidement et pour moins cher. Pour ce faire, tous les plans à effets spéciaux de l'espace sont réutilisés du film précédent, et le cœur du film se concentre sur une intrigue amoureuse et érotique. Les deux héros, la princesse Bella Star (Shery Buchanan) et le capitaine Lihan (Fausto Di Bella) débarquent sur une planète semblable à la Terre et sont accueillis par un peuple antique. Au sein du village « romain », ils vont découvrir l'amour et s'éprendre l'un de l'autre. Après être retournés dans l'espace et avoir sauvé l'Univers, les deux amants n'ont qu'un seul souhait, revenir sur la planète sur laquelle ils ont appris à s'aimer. Cet endroit, c'est la Terre, littéralement, comme le montre le plan *stock* choisi pour l'illustrer. L'approche de la navette, un zoom en plongée vers une campagne italienne, parachève de ramener le film, et avec lui le genre, vers la surface qui l'a vu émerger. Ce simple zoom, quelques secondes de verdure se rapprochant de la caméra, rappelle définitivement l'exploitation italienne à une matérialité qui sans cesse la reprend, l'attire vers les profondeurs d'où elle a émergé.

Il n'y a pas d'issue pour le cinéma populaire transalpin, encore moins à travers les galaxies, il est voué à disparaître dans les années 1980 et 1990. Remplacé comme divertissement par la télévision d'une part, mais aussi par les prouesses techniques états-uniennes, comme *Star Wars*. *StarCrash 2* fait partie des innombrables films exploités à bas coût par une industrie italienne qui ne peut rivaliser et va s'éteindre doucement. Mais, c'est le propre du cinéma populaire, il a su émerger ailleurs, dilué, digéré, souterrain, comme

en témoigne l'influence de ces films sur la culture populaire mondiale et états-unienne notamment.



Star Crash 2 : Les Évadés de la galaxie III

À la fin, les silhouettes de nos héros, main dans la main, se découpent en contre-jour, encadré par le paysage dans l'ombre. L'image, figures noires sur fond bleu, rapproche par la couleur les humains avec le paysage dans un dernier entrelacement. Les personnages du film, héros populaires, ont perdu leur substance en cours de route. Anonymisés par la pénombre, ils apparaissent pour ce qu'ils sont, des archétypes, des figurines agitées par le film qui exploite leurs corps érotisés. Désormais, elles s'affaissent et sont laissées là, en bord de film, en face de rien.

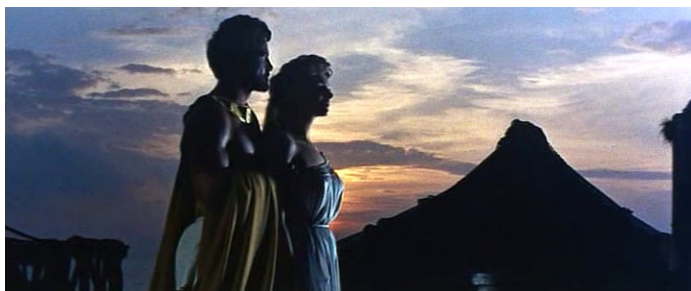


Star Crash 2 : Les Évadés de la galaxie III

Le film, rempli de *stock-shots*¹⁵⁹, a peut-être fini d'épuiser le réservoir esthétique de l'exploitation italienne. Contrairement aux images de ses propres aventures que Maciste observait, médusé, au fond du bassin des enfers¹⁶⁰, les plans repris de *StarCrash* premier du nom ne dialoguent pas avec le film en cours. Ils le constituent, le font tenir debout sans le nourrir véritablement, lui impulsent un mouvement arrière, une régression.

À vingt-trois ans d'intervalle, ce plan de fin est un écho troublant à celui qui concluait *Les Travaux d'Hercule*. Mêmes silhouettes (la princesse et le capitaine), même contre-jour et un paysage calme autour. Ces plans s'observent à plusieurs décennies d'intervalle, emprunts du même romantisme, de la même innocence qui caractérisait après-guerre la renaissance du cinéma populaire italien.

Un autre plan se glisse néanmoins juste avant que ne s'achève *StarCrash 2*. Si les amants commencent à s'enlacer à bonne distance de la caméra, dans cette composition sage et bleutée, un raccord final nous rapproche subitement de la scène et l'on assiste en gros plan à de langoureux baisers, avant que le film ne se termine enfin sur un arrêt sur image passionnel. En vingt-trois ans, le cinéma d'exploitation italien est peut-être resté le même, mais au moins est-il devenu un peu moins pudique.



Les Travaux d'Hercule



Star Crash 2 : Les Évadés de la galaxie III

159 Plan de film repris d'une précédente production.

160 Voir chapitre « 1. 1. 2. Hybridation d'images dans le cinéma populaire : les fantômes de Maciste ».

Conclusion

Dans *Heureux comme Lazzaro* (*Lazzaro felice*, 2018), Alice Rohrwacher dépeint une Italie de fable. On suit la vie d'une famille de serfs dans une campagne pauvre, un hameau du nom de *l'Inviolata*. Exploités illégalement dans un système féodal arriéré par la marquise Alfonsina de Luna, ils sont finalement libérés par les autorités. On les retrouve alors toujours miséreux, déracinés. Une vie à la marge, ils ne peuvent aller plus loin que le périphérique sur lequel ils ont échoué. Leur intégration forcée à la société moderne, à la ville, semble impossible.

Lazzaro est un simple d'esprit dans la famille, il se fait exploiter par les siens. Lorsqu'il se lie d'amitié avec le fils de la marquise, Lazzaro invite ce dernier dans un endroit secret. Pour s'y rendre, ils empruntent un chemin de terre tracé dans le paysage et parviennent sur un site troglodyte, sommairement aménagé et creusé à même la falaise. Une série de cavités peu profondes, creusées dans le relief géographique. Des grottes en guise de refuge. Contrairement à *La Chimère*, son long-métrage suivant, Alice Rohrwacher ne plonge pas sa caméra sous la terre, sous la surface du sol, à la recherche de traces archéologiques, mais c'est une autre profondeur terrestre qu'elle explore. Les sillons sur la falaise, le canyon rocheux sont autant d'images de sols creusés, empreints d'une profondeur superficielle. Des trous de nouvelles dimensions, de nouvelles directions. En s'enfonçant dans la terre, sans pour autant s'y enfouir, on mesure mieux son épaisseur.

Le cinéma d'exploitation italien, observé ici entre 1958 et 1981, tire ses origines et sa force esthétique des profondeurs terrestres d'où il a émergé, puis s'est suspendu, entre le souterrain et la surface. Notamment inspiré par l'Histoire antique de l'Italie, que l'on retrouve évidemment dans les péplums d'après-guerre, ces films dépeignent d'abord des espaces fabuleux et des récits héroïques très sages en apparence, mais parasités par des remontées esthétiques grotesques et morbides, qui constitueront mieux encore le cinéma populaire italien à partir des années 1960. Ainsi, les *forzuto*

comme Hercule ou Maciste se veulent immortels et aériens, mais s'avèrent plus vulnérables une fois immergés dans l'eau ou sous la terre. Ces corps baroques menacent de crouler sous leurs propres plis et sont alors plus proches du corps putride du zombie, qui lui non plus ne craint pas la mort. Leurs forces, ils les doivent aussi au réseau rhizomique de films qui narrent leurs aventures. Cela les rend donc immortels, mais enchaînés à une multitude de leurs fantômes et autres tensions iconologiques. Parmi elles, certaines sont chargées d'influences catholiques et politiques, voire fascistes, et pèsent sur le dos des héros populaires. Le corps des zombies est, lui aussi, chargé d'un passé qui vient tacher la surface du film en de multiples poches noires figurales, symptômes de son infection. Fruit d'une culture chrétienne angoissée, ils incarnent la peur du jaillissement, du décroissement entre le dedans et le dehors. Le zombie cherche à ouvrir le corps des autres et pour cela se cache lui-même dans le film, « dans le raccord », comme nous l'enseigne Jean-Michel Durafour. Le zombie tache le film, le troue, et nul n'incarne mieux ces trouées menaçantes qu'Anthropophagous, le monstre qui, pour refuser la mort, préfère s'ingérer lui-même et creuser un peu plus profondément la chair du cinéma d'exploitation italien. Les corps sont donc dominés par des logiques d'accumulation, d'hypertrophie, par des tensions baroques qui les plient ou les ouvrent en deux.

La mutation des *filoni*, qui se nourrissent les uns des autres, tantôt se bouturent et tantôt s'avalent, suit aussi l'évolution de la société italienne. L'après-guerre est marquée (dans le cinéma populaire) par le besoin de retrouver une identité nationale forte et commune, par des récits antiques et épiques notamment. Mais les troubles politiques des années 1960, qui mèneront ensuite aux années de plomb, décennie de terrorisme et de méfiance étatique, sont déjà annoncés par ce même cinéma et le contaminent. Ainsi, le western italien se fera plus âpre et nihiliste que son modèle états-unien, mais aussi plus frontalement politique. Une nouvelle relation, elle aussi en forme de domination, est éclairée par l'évolution des genres : c'est celle du territoire et des surfaces, sur des héros toujours plus chancelants.

A l'inverse des surhommes antiques, les cow-boys, mais aussi les aventuriers qui parcourent la jungle des films de cannibales, sont sensibles à la gravité terrestre, à une matérialité plus pesante des surfaces qu'ils arpentent. Ainsi, la notion même de paysage semble compromise face à ces territoires embourbés, face à cet « attrait du réel » que l'on peut faire remonter dans la cinématographie nationale au moins depuis le néoréalisme. L'axe vertical qui organisait ce cinéma, passant de la surface des images à une souterranéité bouillonnante, paraît désorganisé, éclaté en de multiples points de tension étendus horizontalement sur une surface sans frontières ni horizons. Le désert, la forêt, sont hostiles pour le héros occidental, mais se dévoilent comme des *milieux* du point de vue de leurs premiers habitants. Ainsi, le cinéma de cannibales des années 1970, sous l'influence du cinéma documentaire *mondo*, nous permet d'observer une relation réconciliée entre le corps et la surface filmique qui se mue alors en refuge.

Enfin, le *space opera* italien promet des aventures loin de la terre et de son attraction, mais l'examen de certaines de ses surfaces « extra-terrestres » s'avère étrangement familier. Les références fréquentes à l'antique et les maigres budgets de ces productions ramènent encore un peu plus le cinéma d'exploitation italien à une pesanteur définitivement trop écrasante. Ce dernier nous montre-t-il une exploitation des corps et des territoires filmés ? Ou bien la couche de terre qui macule sans cesse l'image a-t-elle fini par déborder de l'écran, submergeant les héros et les récits ? Les deux phénomènes ont emporté ce cinéma dans une lente mutation, voire une lente dégénérescence qui finit par constituer une esthétique de l'« exploitation », suivant des affects de domination et d'excavation.

Les années 1980 sont une période de crise pour la production cinématographique italienne. La diffusion de la télévision dans les foyers et l'hégémonie du cinéma états-unien éloignent finalement le cinéma d'exploitation des écrans des salles de quartier. Loin de la surface, il mute encore, nourrissant en souterrain la culture populaire. Ce cinéma apparaît surtout comme l'expression la plus primaire et viscérale des tensions entre le corps et la terre qui questionnent et habitent le cinéma italien. Des affects qui n'ont pas disparu et continuent encore de le hanter.

A la médiane du film de Rohrwacher, Lazzaro chute. Il glisse depuis le haut d'une falaise et tente vainement de s'agripper aux herbes sèches. Un plan d'ensemble nous montre son corps tomber doucement comme un chiffon devant l'imposant mur de pierre. Ce plan nous permet d'observer les différentes strates terrestres, ces pliures matérielles du temps qui s'inscrivent lentement, invisibles, sous terre. Une profondeur ici à l'air libre, ramenée à la surface par un effondrement naturel ou de main humaine. Et Lazzaro tombe devant sans faire de bruit. On ne voit pas son corps au sol. *Cut*. La caméra se fait alors aérienne et survole la région aride et sinueuse. Qu'est-ce qui différencie alors le pan *vertical* de la falaise et le sol *horizontal* du territoire ? Il n'y a plus d'en dessus et d'en dessous, le souterrain et le terrain sont ici filmés comme une même surface, les tensions de l'un s'impriment à la surface de l'autre. Et par-dessus l'Italie.

Et donc Lazzaro ne tombe plus, il plonge au dedans du monde.

Bibliographie

Cinéma *bis*, genres et *filoni*

- AKNIN Laurent, *Les classiques du cinéma bis*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Beaux Livres », 2013.
- AZIZA Claude, *Le péplum, un mauvais genre*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions ; 50 », 2009.
- BASCHIERA Stefano, HUNTER Russ, *Italian Horror Cinema*, Edinburgh University Press, 2016.
- BETAN Julien, *Extrême ! Quand le cinéma dépasse les bornes*, Lyon, Les Moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2012.
- BOUQUILLON Antoine, *L'Image cinématographique gore : une esthétique du retour et du détour*, Paris, Edilivre, [s.c], 2020.
- CHARREDIB Karim, *Zombies ! Une lecture corrompue du cinéma*, Aix-en-Provence, Rouge Profond, coll. « Raccord », 2022.
- COX Alex, *10 000 façons de mourir : point de vu d'un cinéaste sur le western italien*, Paris, Carlotta Films, 2021.
- DUFOUR Eric, *Le cinéma d'horreur et ses figures*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2006.
- DUMONT Hervé *L'Antiquité au cinéma, Vérités, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau Monde, coll. « Beau livre », 2009.
- FOURCART Florent, *Le péplum italien (1946-1966) : grandeur et décadence d'une Antiquité populaire*, Paris, Imho, coll. « Photo/Cinema », 2012.
- GAYRAUD Sébastien, LACHAUD Maxime, *Reflets dans un œil mort : Mondo movies*, Paris, Potemkine, 2024.
- GIRE Jean-François, *Il était une fois le western européen*, Dreamland, [s.c], 2002.
- JUNO Andrea, VALE Vivian, *Incredibly strange films*, San Francisco, coll. « Re/Search ; 10 », 1986.
- LAFOND Frank (dir.), *Cauchemars italiens, Vol. 1, le cinéma fantastique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2011.
- LAFOND Frank (dir.), *Cauchemars italiens, Vol. 2, le cinéma horrifique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2011.
- LHASSA Gian, *Seul au monde dans le western italien*, Mariembourg, coll. " Grand Angle ", 1983.
- LIANDRAT-GUIGUES Suzanne, LEUTRAT Jean-Louis, *Splendeur du western*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Raccords », 2007.
- MOINE Raphaëlle, *Les genres du cinéma, 2^e édition*, Paris, Armand Colin, 2015.
-
- MORROCCHI Ricardo, PISELLI Stefano, *Bizarre sinema ! Horror all'italiana*, Firenze, Glittering images, [s.c], 1996.
- M. PALMERINI, MISTRETTA Gaetano, *Spaghetti Nightmares : italian Fantasy-Horrors as seen through the eyes of their protagonists*, Kay West, Fantasma Books, [s.c], 1996.

PELOSATO Alain, *Fantastique western italien : Les Westerns spaghetti et leur influence sur le cinéma*, Givors, sfm éditions, 2021.

PETIT Alain, *20 ans de western européen*, [s.l], Artus Films, [s.c], 2015.

RINZLER J.W., *The Making of Alien*, Londres, Titanbooks, 2019.

ROUYER Philippe, *Le cinéma gore : une esthétique du sang*, Paris, Ed. Du Cerf, coll. « 7ème Art », 1997.

SCHAEFER Eric, « *Bold ! Daring ! Shocking ! True !* » : *A history of exploitation films, 1919-1959*, Durham:Londres, Duke University, [s.c], 1999.

TOHILL Cathal, TOMBS Pete, *Immoral tales : European sex and horror movies 1956-1984*, New York, St Martin's Griffin, [s.c], 1995.

TOMBS Pete, *Mondo macabro : Weird and Wonderful Cinema Around the World*, New York, St Martin's Griffin, [s.c], 1998.

TRIOLETT Christophe et al. (dir), *Vidéo nasties : censure & cinéma*, Turenne, Lettmotif, coll. « Darkness ; 4 », 2018.

Dictionnaires

ANDRÉ Emmanuelle, DURAFOUR Jean Michel, VANCHERI Luc, *Dictionnaire d'iconologie filmique*, Lyon, Presses Universitaires Lyon, coll. « Vif Du Sujet », 2022.

AUMONT Jacques, MARIE Michel, Malakoff, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, Dictionnaire, 2016.

Monographies

AUTRAN Régis, DEPRETS Hugues, GRENIER Lionel, *Lucio Fulci : le poète du macabre*, Paris, Bazaar & Co, coll. « Cinexploitation ; 3 », 2009.

DIDELOT David, *Bruno Matteï: Itinéraires bis*, Artus Films, coll. " Cinema Bis ", 2016.

GAYRAUD Sébastien, *Joe d'Amato, le réalisateur fantôme*, [s.l], Artus Films, coll. « Cinéma Bis », 2015.

JOURDAN Vincent, *Voyage dans le cinéma de Sergio Corbucci*, Lett Motif, [s.c], 2018.

PEZZOTTA Albert, *Mario Bava : un désir d'ambiguïté*, Grandvilliers, La Tour Verte, coll. « La muse Celluloid ; 16 », 2018.

Histoire et cinéma italien

DALL'ASTA Monica, *Un cinéma musclé*, Crisnée, Éditions Yellow Yellow, coll. « Banlieues », 1992

GILI Jean A., *Le cinéma italien*, La Martinière, coll. " Art et Spectacle ", 2011.

GREGGIO Simonetta, *Dolce Vita 1959-1979*, Paris, Stock, coll. « La Bleue », 2010

HOUCKE Anne-Violaine, *L'Antiquité n'a jamais existé : Fellini et Pasolini archéologues*, Presse Universitaires de Rennes, coll. "PUR-Cinéma", 2022.

SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien : de 1945 à nos jours : crise et création*, Paris, Armand Colin, coll. « collection 128 », 2007.

Théorie des arts

BACHELARD Gaston, *L'Eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre De Poche, coll. « biblio essais », 2021.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2011.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Éditions Allia, coll. « Petite collection », 2013.

BESSE Jean-Marc, *Voir la terre, six essais sur le paysage et la géographie*, Arles, Actes Sud, coll. « Ensp / centre du paysage », 2000.

BUCCI-GLUCKSMANN Christine, *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Galilée, coll. " Débats ", 1986.

COLLOT Michel, *L'Horizon fabuleux*, Paris, Librairie José Corti, 1988.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « ordre Philosophique », 2002.

DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. " Critique ", 1980.

PETILLON P-Y, *La Grand route, espace et écriture en Amérique*, Paris, Le Seuil, 1979.

ROGER Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1997.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance et baroque*, Marseille, Parenthèse, coll. « eupalinos », 2017.

Théorie du cinéma

AMY DE LA BRETEQUE François, *Le Moyen Age au cinéma, Panorama historique et artistique*, Paris, Armand Colin, coll. « cinéma », 2015.

BRENEZ Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier*, Paris, Bruxelles, De Boeck Supérieur, coll. « Arts & Cinema », 1998.

CASSETTI Francesco, *Les Théories du cinéma depuis 1945*, Paris, Armand Colin, coll. « Armand Colin Cinéma », 2012.

DELEUZE Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Les éditions de minuit, coll. « Critique », 1983.

KATZ Ephraïm, *The film encyclopedia*, New-York, Harper Collins, 2008.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Paris, Ed. Du Seuil, coll. « Tel quel ; 67 », 1980.

LECOLE SOLNYCHKINE Sophie, *Dans la boue des images*, Sesto San Giovanni, Mimesis, coll. « Images Mediums », 2023.

LENNE Gérard, *La mort à voir*, Poitiers, Les éditions du Cerf, coll. « 7^e Art », 1977.

METZ Christian, *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.

SCHIFANO Laurence, « La musique du paysage au cinéma », in COLLOT Michel (dir.), *Les enjeux du paysage*, Bruxelles, Ouisa, coll. « Recueil », 1997.

THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde*, Strasbourg, Circé, coll. « penser le cinéma », 2019.

Articles

BOURGUET Christian « La notion de frontière dans les aéroports ou "le pays de nulle part" », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n° 33-34.

DURAFOUR Jean-Michel, « Fulci et Rivette sont sur un pont : marcher dans le raccord », *Trafic : revue de cinéma*, 2019.

FRODON Jean-Michel, « Le cinéma et le réel : les feuilles bougent encore », *Raison Présente* (n°214-215), 2020.

PASOLINI Pier Paolo « Il vuoto del potere in Italia » (*Carriere della sera*, 01/02/1975).

WILLIAMS Linda, « Films Bodies : Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n°4, 1991.

Sites

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, Gaia Giuliani, " Razza cagna: mondo movies, the white heterosexual male gaze, and the 1960s–1970s imaginary of the nation ", URL = <https://www.cambridge.org/core/journals/modern-italy/article/razza-cagna-mondo-movies-the-white-heterosexual-male-gaze-and-the-1960s1970s-imaginary-of-the-nation/0999EFCD46BA28BBAEEB174A408198BA>, consulté le 04/02/24.

CINEMA ET POLITIQUE, « *Le WESTERN ITALIEN : un genre radical* », *YouTube*, 2020, consulté le 28/08/2025.

CNRTL, « Exploitation », *Lexicographie*, [s.d], URL = <https://www.cnrtl.fr/definition/exploitation>, consulté le 26/10/2023.

ECO Umberto, « Le mythe de Superman », *Communications*, La bande dessinée et son discours, 24, 1976, URL = https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1976_num_24_1_1364, consulté le 20/06/2024.

MAILLET Arthur, « Idéologie de l'hypertrophie musculaire au cinéma, l'image du sportif dans les films postmodernes et la culture du nouveau capitalisme », *Apparence(s), Histoire et culture du paraître*, 10, 2021, URL = <https://journals.openedition.org/apparences/2932>, consulté le 12/06/2024.

NANARLAND, « Exploitation (film d') », *Nanarland*, URL = <https://www.nanarland.com/glossaire/e-comme-exploitation-film-d.html>, consulté le 19/11/2024.

OPENEDITION Journals, Transatlantica, David Roche, " Exploiting Exploitation Cinema : an introduction ", URL = <https://journals.openedition.org/transatlantica/7846?lang=fr>, consulté le 04/02/24.

SAUDRAIS Anthony, « La putréfaction du corps et de la cité », *Double jeu, théâtre / cinéma*, Contagion en scène et à l'écran, 20, 2023, URL = <https://journals.openedition.org/doublejeu/3058>, consulté le 20/06/2024.

Films cités

Adieu Afrique (Africa Addio, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, 1966)

Alien (Ridley Scott, 1979)

Anthropophagous (Anthropophagus, Joe D'Amato, 1980)

L'Au-delà (...E tu vivrai nel terrore! L'aldilà, Lucio Fulci, 1981)

Blue Holocaust (Buio Omega, Joe D'Amato, 1979)

Bone Tomahawk (Craig Zahler, 2015)

Burden of Dreams (Les Blank, 1982)

Cabiria (Giovanni Pastrone, 1914)

Cannibal Holocaust (Ruggero Deodato, 1980)

Cannibalis, au pays de l'exorcisme (Il paese del sesso selvaggio, Umberto Lenzi, 1972)

Le Chant des oiseaux (El cant dels ocells, Albert Serra, 2008)

La Chimère (La Chimera, Alice Rohrwacher, 2023)

Démon(s) (Dèmoni, Lamberto Bava, 1985)

Les dents de la mer (Jaws, Steven Spielberg, 1975)

Le Dernier Monde cannibale (Ultimo mondo cannibale, Ruggero Deodato, 1977)

Les Dieux du stade (Olympia, Leni Riefenstahl, 1938)

Django (Sergio Corbucci, 1966)

Django Unchained (Quentin Tarantino, 2012)

Emanuelle et les Derniers Cannibales (Emanuelle e gli ultimi cannibali, Joe D'Amato, 1977)

L'Enfer des zombies (Zombi 2, Lucio Fulci, 1979)

Et le vent apporta la violence (E Dio disse a Caino, Antonio Margheriti, 1970)

Fitzcarraldo (Werner Herzog, 1982)

La fureur d'Hercule (Ursus, Carlo Campogalliani, 1961)

Le Géant à la cour de Kublai Khan (Maciste alla corte del Gran Khan, Riccardo Freda, 1961)

Le Géant de la vallée des rois (Maciste nella valle dei re, Carlo Campogalliani, 1960)

Heureux comme Lazzaro (Lazzaro felice, Alice Rohrwacher, 2018)

Maciste aux enfers (Maciste all'inferno, Guido Brignone, 1925)

Maciste contre le Cyclope (Maciste nella terra dei ciclopi, Antonio Leonviola, 1961)

Maciste en enfer (Maciste all'inferno, Riccardo Freda, 1962)

Maciste, Chasseur alpin (Maciste alpino, Luigi Romano Borghetto, Giovanni Pastrone et Luigi Maggi, 1916)

La maison près du cimetière (Quella villa accanto al cimitero, Lucio Fulci, 1981)

Marco Polo (Piero Pierotti, 1962)

Mondo cane (Paolo Cavara, Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi, 1962)

La Montagne du dieu cannibale (La montagna del dio cannibale, Sergio Martino, 1978)

Navajo Joe (Sergio Corbucci, 1966)

Païsa (Roberto Rossellini, 1946)
La Planète des hommes perdus (*Il pianeta degli uomini spenti*, Antonio Margheriti, 1961)
Planète des vampires (*Terrore nello spazio*, Mario Bava, 1965)
Pour une poignée de dollars (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964)
Le Repas de bébé (Louis Lumière, 1894)
Roma (Federico Fellini, 1972)
Rome contre Rome (*Roma contro Roma*, Giuseppe Vari, 1963)
Romulus et Rémus (*Romolo e Remo*, Sergio Corbucci, 1961)
Star Wars (George Lucas, 1977)
Starcrash : Le Choc des étoiles (*Scontri stellari oltre la terza dimensione*, Luigi Cozzi, 1978)
StarCrash 2, Les évadés de la galaxie III (*Giochi erotici nella terza galassia*, Bitto Albertini, 1981)
Le Temps de l'espadon (*Lu tempu di li pisci spata*, Vittorio De Seta, 1954)
Tire encore si tu peux (*Se sei vivo, spara*, Giulio Questi, 1967)
Les travaux d'Hercule (*Le fatiche di Ercole*, Pietro Francisci, 1958)
La terre tremble (*La terra trema : Episodio del mare*, Luchino Visconti, 1948)
Ulysse contre Hercule (*Ulisse contro Ercole*, Mario Caiano, 1962)
Under the Skin (Jonathan Glazer, 2013)
Le Vainqueur de l'espace (*Space Men*, Antonio Margheriti, 1960)
Voyage en Italie (*Viaggio in Italia*, Roberto Rossellini, 1954)

Table des matières

Remerciements.....	6
Introduction.....	9
1. L'exploitation des corps dans le cinéma populaire italien.....	27
1. 1 Les images immergées.....	32
1. 1. 1. Les corps en suspension.....	32
1. 1. 2. Hybridation d'images dans le cinéma populaire : les fantômes de Maciste.....	35
1. 2. Les images souterraines.....	43
1. 2. 1. Une proximité entre <i>forzuti</i> et zombies : des corporéités baroques.....	43
1. 2. 2. Le zombie, un jaillissement de l'intérieur.....	53
1. 3. L'écran taché.....	57
1. 3. 1. Des corps sous les images.....	57
1. 3. 2. Contamination des images par la tache.....	61
1. 3. 3. <i>Anthropophagous</i> , le cinéma troué.....	65
2. Une nouvelle définition du terrestre dans le cinéma d'exploitation italien.....	71
2. 1 D'un horizon à l'autre, raccords entre les genres.....	71
2. 1. 1 La caverne des monstres.....	71
2. 1. 2 Déterritorialisation du genre : disparition des <i>tumbleweeds</i>	73
2. 1. 3 Une nouvelle pesanteur.....	77
2. 2 Le western italien, le paysage en moins.....	81
2. 2. 1. Ne pas tomber : perte du lieu.....	81
2. 2. 2 Horizons singuliers.....	86

2. 2. 3 Retour à la verticale.....	92
2. 3 Les extrémités du cinéma d'exploitation italien.....	95
2. 3. 1 L'attrait du réel.....	96
2. 3. 2 La conquête s'enlise, <i>mondo movies</i> et cinéma de cannibale.....	98
2. 3. 3 L'enfer vert : esthétique de la jungle.....	100
2. 4. Habiter la jungle : filmer le lien entre les cannibales et leur milieu.....	102
2. 4. 1 Se replier.....	102
2. 4. 2 Masques, visages.....	105
2. 4. 3 La caméra comme relai du regard cannibale.....	108
2. 5 Les dernières surfaces du cinéma d'exploitation italien.....	112
2. 5. 1 Le <i>space opera</i> italien : décollage.....	112
2. 5. 2 Atterrissage.....	116
Conclusion.....	119
Bibliographie.....	123
Films cités.....	127

Résumé

Ce mémoire cherche à définir une partie du cinéma populaire italien, entre 1958 et 1981, à travers une esthétique de l'« exploitation ». Pour cela, nous observerons certains genres, comme le péplum, le western, le film de zombies, le film de cannibales et le *space opera*, comme parties intégrantes d'une lente mutation esthétique à travers les décennies italiennes d'après-guerre. Ce vaste ensemble filmique se structure autour de logiques de domination des corps et des territoires filmés. Plus précisément, nous étudierons le lien qui unit la condition physique des personnages populaires italiens et les milieux terrestres qu'ils occupent.

Summary

This thesis seeks to define a part of Italian popular cinema, between 1958 and 1981, through an aesthetic of "exploitation.". To this end, we will examine some genres, such as peplum, western, zombie films, cannibal films, and *space opera*, as integral parts of a slow aesthetic transformation throughout the Italian postwar decades. This vast body of film is structured around logics of domination of the bodies and territories filmed. More specifically, we will study the link between the physical condition of popular Italian characters and the terrestrial environments they occupy.