



**HAL**  
open science

## **”Rome”, un retour aux sources**

Victor Faingnaert

### **► To cite this version:**

Victor Faingnaert. ”Rome”, un retour aux sources. Écrans, 2021, Mémoire et réécritures dans les séries télévisées, 2021-1 (15), pp.191-209. <10.48611/isbn.978-2-406-12259-3.p.0191>. <hal-03510026>

**HAL Id: hal-03510026**

**<https://hal.science/hal-03510026v1>**

Submitted on 10 Mar 2026

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 - Attribution - Non-commercial use - ShareAlike - International License

FAINGNAERT (Victor), « *Rome*, un retour aux sources »

RÉSUMÉ - À travers quelques séquences marquantes représentant trois événements majeurs de la vie de César et de la fin de la République romaine (la reddition de Vercingétorix, la traversée du Rubicon et les Ides de Mars), cette analyse entend mettre en évidence l'imaginaire culturel qui imprègne Rome. Elle entend également analyser le "changement d'horizon" d'attente qui la caractérise, notamment par sa relecture des sources antiques, ou par la collaboration étroite avec le conseiller historique.

MTS-CLÉS - Rome, horizon d'attente, mémoire, Antiquité, imaginaire culturel

FAINGNAERT (Victor), « *Rome*, a return to the sources »

ABSTRACT - Through a few striking sequences representing three major events in Caesar's life and the end of the Roman Republic - the surrender of Vercingetorix, the crossing of the Rubicon and the Ides of Mars -, this analysis aims to show the cultural imagination that infuses Rome. A change in the horizon of expectation occurs, notably through the series' rereading of sources from Antiquity and its close collaboration with the historical advisor.

KEYWORDS - Rome, horizon of expectation, memory, Antiquity, cultural imaginary

## ROME, UN RETOUR AUX SOURCES

### INTRODUCTION

« Tout le monde se méprend à mon sujet<sup>1</sup> ». C'est par cette phrase, toute programmatique, de Marc Antoine, que pourrait se résumer le projet de *Rome*. La série entend redonner une image, un imaginaire et une représentation aux derniers moments de la République romaine. Le projet est des plus ardu : la série passe après de très nombreuses représentations de l'Antiquité, qui ont construit une mémoire collective, un imaginaire social<sup>2</sup> et créé des horizons d'attente pour les représentations de l'Antiquité. Deux œuvres, les pièces de Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar* (1601) et *Antony and Cleopatra* (1607), ont énormément contribué à l'établissement des représentations de l'Antiquité, surtout de cette période. Elles ont ainsi établi la scénographie, les événements, sélectionné les personnages et forgé leurs personnalités pour la fin de la République romaine. Aussi, lorsque les *showrunners* décident que les deux personnages principaux de l'intrigue sont des inconnus, ils renversent les perspectives de la représentation classique. Ces deux soldats de l'armée de César, Lucius Vorenus et Titus Pullo, leur permettent de présenter deux points de vue sur les événements : celui des grandes figures

---

<sup>1</sup> Marc Antoine, Saison 1, Episode 8 (les saisons et les épisodes seront indiqués ainsi : S1 E8)

<sup>2</sup> Je reprends ici la définition que propose Dominique Kalifa : « Dans le sillage des travaux d'anthropologie historique [on le définira] comme un système cohérent, dynamique, de représentations du monde social, une sorte de répertoire des figures et des identités collectives dont se dote chaque société à des moments donnés de son histoire. Les imaginaires sociaux décrivant la façon dont les sociétés perçoivent leurs composants – groupes, classes, catégories –, hiérarchisent leurs divisions, élaborent leur avenir. Ils produisent et instituent le social plus qu'ils ne le reflètent. Mais ils ont besoin pour cela de s'incarner dans des intrigues, de raconter des histoires, de les donner à lire ou à voir. » Kalifa, Dominique, *Les bas-fonds : histoire d'un imaginaire*, Paris, Éditions du Seuil, 2013, p. 20-21.

romaines (César, Pompée, Cicéron et Marc Antoine, etc.) et celui des deux hommes du peuple. Cette posture énonciative préfigure à la perfection le fonctionnement de la série qui tient à distance les conventions du théâtre shakespearien, pour mieux renouer avec le tissu historique. Les deux soldats sont en effet directement tirés de la *Guerre des Gaules* de César<sup>3</sup>, et ce sont d'ailleurs les deux seuls soldats cités dans toute l'œuvre. Dans le texte, les deux sont centurions et rivalisent de bravoure. Seul ce dernier point est gardé, Pullo devenant un simple légionnaire dans la série, ce qui correspond au projet de *Rome* : l'écart de rang entre les deux personnages permet de représenter deux univers sociaux, celui du simple légionnaire et celui du gradé. Surtout, les représentations classiques se concentrent sur les grandes figures, les sénateurs, les *imperatores* et plus généralement l'aristocratie sénatoriale, alors que dans la série ces personnages sont davantage en retrait, au profit des deux soldats, ce qui permet une réécriture et une nouvelle vision des événements.

*Rome* est diffusée entre 2005 et 2007 sur HBO et la BBC Two, les deux chaînes coproductrices. Elle comporte 2 saisons, sur les 5 initialement prévues. Une première saison de 12 épisodes, une seconde de 10. Après une première saison qui prenait son temps, qui développait ses personnages et le contexte, l'abandon de la série est annoncé au milieu du tournage de la seconde. Le récit s'accélère alors et les *showrunners* tentent de clôturer l'histoire en une poignée d'épisodes<sup>4</sup>. La série est portée par quatre personnes, William J. Macdonald et John Milius qui écrivent le scénario à la fin des années 1990 ; Bruno Heller qui, après plusieurs années de *standby* du projet et face aux succès de plusieurs films épiques, est associé en tant que *showrunner* ; enfin, Jonathan Stamp, à l'époque chef du service documentaire de la BBC, devient conseiller historique du *show*, et même coproducteur pour la seconde saison. L'influence de ce dernier est perceptible tout au long du scénario, et on peut sentir la trace de son travail et surtout de sa formation au gré des épisodes. Ce n'est d'ailleurs pas anodin qu'il soit, avec Bruno Heller, sur tous les commentaires audios des épisodes, faisant de la

---

<sup>3</sup> César, *Guerre des Gaules*, Livre V, XLIV. trad. Constans, Léopold-Albert, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

<sup>4</sup> À titre d'exemple la saison 3 dans son ensemble devait présenter Marc Antoine en Égypte, finalement cela occupe 3 épisodes de la fin de la saison 2.

série un cas d'école par la pleine intégration au travail de création de son conseiller historique<sup>5</sup>.

*Rome* fait figure d'anomalie dans la production de séries historiques, notamment en raison de son budget : celui de la première saison dépasse les 100 millions de dollars. Avec les différents contretemps qui ont ponctué la réalisation du projet, on estime même le budget total à 120 millions de dollars, soit près de 10 millions par épisode. C'est ce qui en fait à l'époque la série la plus chère jamais mise en production, et elle reste encore actuellement une des séries les plus onéreuses de l'histoire. Il faut ainsi attendre *The Pacific* (Spielberg et Hanks, 2010), la suite de *Band of Brothers* (Spielberg et Hanks, 2001), pour égaler son budget<sup>6</sup>. Ce coût faramineux s'explique par l'ambition considérable portée par la série en matière de reconstitution. En effet, *Rome* s'impose par la taille de ses décors. Ces derniers restent à ce jour les plus grands de l'histoire. Ils reproduisent plusieurs bâtiments de la Rome du I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., avec un souci appuyé du détail. Le Forum par exemple est reproduit à 60% de sa taille initiale. On peut même spécifier que c'est la première série anglophone réalisée exclusivement dans un pays non anglophone, les deux chaînes ayant décidé de tourner sur place à Rome, dans les studios Cinecittà. Ce n'est pas là qu'affaire d'anecdote : c'est le signe d'une véritable démarche d'authenticité. Les producteurs pensaient même que prendre des figurants romains ajouterait un surcroît de vérité au *show* ; selon eux, la démarche de ces derniers et leur corps étaient plus proches de ceux de l'Antiquité.

La série s'inscrit par ailleurs dans une longue tradition cinématographique : les péplums sont en effet présents dès les débuts du cinéma<sup>7</sup> et leur âge d'or accompagne la volonté de tenter de contrecarrer la concurrence des productions télévisuelles. Le grand spectacle et le gigantisme des décors permettent la promotion d'une esthétique spectaculaire

---

<sup>5</sup> Très loin des expériences relatées dans l'ouvrage de Priska Morrissey qui dépeignent des situations bien plus tendues entre les historiens et les productions. Cf. Morrissey, Priska, *Historiens et cinéastes : rencontre de deux écritures*, Paris, L'Harmattan, 2004.

<sup>6</sup> *The Pacific* est d'ailleurs également une co-production HBO/BBC. Derrière la grandeur de ces chiffres, il convient de faire deux mises en perspective : *Gladiator*, en 2000, a un budget de 100 millions de dollars, et il faut attendre la saison 6 de *Game of Thrones* pour s'approcher des 10 millions de dollars par épisode. Et je ne prends pas ici en compte l'inflation, il faudrait en réalité 13 millions de dollars par épisode en 2018 pour égaler les 10 millions de *Rome* en 2005.

<sup>7</sup> Notamment dès 1897 avec *Néron essayant des poisons sur des esclaves* de Georges Hatot.

qui s'oppose à l'esthétique du quotidien de la série télévisée<sup>8</sup>. Dès lors, la conception d'une série péplum peut sembler surprenante, presque antinaturelle sur le plan médiatique autant que générique. Elle s'explique néanmoins par l'existence d'une série antérieure : une des inspirations majeures des *showrunners* est *I, Claudius* (Herbert Wise, BBC Two, 1976), qui retranscrivait la vie de l'empereur Claude à travers la rédaction de ses mémoires. Outre cette inspiration, la série s'inscrit plus largement dans un renouveau des productions historiques, et justement de péplums avec la résurrection, incarnée par *Gladiator* (Ridley Scott, 2000), du genre. Le film est le premier péplum américain depuis les années 1960 et le désastre qu'avait entraîné la production de *Cleopatra* (Joseph Mankiewicz, 1963). Entre l'explosion du budget qui aboutit à une quasi-faillite de la Twentieth Century Fox<sup>9</sup> et les différents scandales qui entourèrent le tournage, l'adaptation de la pièce de Shakespeare avait sonné l'arrêt des productions épiques antiques pendant près de 40 ans. Dans ce contexte de renouveau des productions historiques et antiquisantes, les producteurs de la série mettent en exergue le budget et la taille des décors en contexte télévisuel, comme des gages de qualité<sup>10</sup>.

Tout comme pour le genre du roman historique, les séries télévisées, qui relatent un pan d'histoire, s'inscrivent dans une tradition vivante et supposent une familiarité avec les temps de l'intrigue, notamment à travers un ensemble d'informations transmises de génération en génération<sup>11</sup>. Les *showrunners* de *Rome* ont bien compris cette nécessité. Aussi, à travers quelques scènes marquantes de la série, l'étude qui suit entend mettre en évidence la mémoire des productions passées et l'imaginaire culturel qui imprègnent *Rome*. Tous les grands événements

---

<sup>8</sup> Bessières, Vivien, *Le péplum, et après ? : l'Antiquité gréco-romaine dans les récits contemporains*, Paris, Classiques Garnier, 2016, p. 103.

<sup>9</sup> Patterson, John, « *Cleopatra*, the film that killed off big-budget epics », *The Guardian*, 15/07/2013 : <https://www.theguardian.com/film/2013/jul/15/cleopatra-killed-big-budget-epics>, consulté le 10/12/20. Voir aussi ce qu'en dit Hervé Dumont dans sa magistrale encyclopédie *L'antiquité au cinéma : vérités, légendes et manipulations*, Paris, Nouveau Monde Éd., 2009, p. 340-346.

<sup>10</sup> Ils vont jusqu'à se vanter d'avoir des décors plus grands que ceux de *Troie* (Wolfgang, Petersen, 2004), un autre film du début des années 2000, comme Stan Wlodkowski, un des producteurs exécutifs de la série, l'explique à Kristina Milnor. Cité dans « What I Learned as an Historical Consultant for Rome », in Cyrino, Monica Silveira (dir.), *Rome, season one: history makes television*, Malden, Blackwell, 2008, p. 44.

<sup>11</sup> Castorio, Jean-Noël, *Rome réinventée : l'Antiquité dans l'imaginaire occidental, de Titien à Fellini*, Paris, Vendémiaire, 2019.

de la fin de la République romaine se trouvent au cœur de la série. Je m'attarderai sur trois d'entre eux, centrés autour du personnage de César : la reddition de Vercingétorix, la traversée du Rubicon, et enfin la mort du « tyran ». Pour représenter et narrer ces événements, *Rome* opère une synthèse entre les scénographies antérieures et l'imaginaire qu'elles ont construit, une relecture des sources antiques et différents travaux historiques. Tout cela se traduit par une réécriture télévisuelle de la période et un changement d'horizon d'attente<sup>12</sup>.

## GUERRE DES GAULES ET REDDITION DE VERCINGÉTORIX

Dès les débuts de sa première saison, *Rome* s'illustre dans la représentation d'un des moments clefs de la Guerre des Gaules : la reddition de Vercingétorix. La scène oscille entre une mémoire picturale, qu'elle va réactiver, et un travail de réécriture qui convoque, pour mieux le compléter, l'imaginaire classique.

La reddition de Vercingétorix prend place après deux scènes : un incipit posant le contexte formé par le « premier triumvirat », la Guerre des Gaules et les tensions entre César et Pompée ; et une seconde qui plonge les spectatrices et les spectateurs au cœur d'une scène relevant de l'« inconnu générique<sup>13</sup> ». Par ce concept, j'entends un événement

---

<sup>12</sup> Défini comme « Le système de références objectivement formulable qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition en langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, trad. Maillard, Claude, Paris, Gallimard, [1978] 2005, « Tel », p. 54. Il convient de rappeler ici le passé de Hans Robert Jauss et sa participation active au régime nazi et aux crimes de guerre en Europe de l'Est en tant que complice fonctionnel. Néanmoins, le projet pour la philologie, formulé par Ottmar Ette, de s'éloigner du paradigme du nom de Jauss n'a pas encore été effectué. Ette, Ottmar, *L'affaire Jauss les chemins de la compréhension vers l'avenir de la philologie*, trad. fr. Kahn, Robert, Rouen, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2019.

<sup>13</sup> Je développe cette idée à partir du terme de « moment générique » de Robert Rosenstone. Un moment historique générique est un moment réaliste pour ses dynamiques, pour les questions qu'il pose aux spectatrices et spectateurs, mais qui ne reprend aucun élément précis et documenté du passé : il retranscrit le vrai, rend l'histoire intelligible, tout en reposant sur des faits inventés. Rosenstone, Robert A., *History on Film/Film on History*, 3<sup>e</sup> ed (2006), Londres, Routledge, 2018, p. 99-100. Marc Ferro formule une idée tout à fait semblable lorsqu'il parle du « paradoxe du Cuirassée Potemkine », *Cinéma et histoire*, nouvelle éd. [1977], Paris, Gallimard, 1993, p. 211-216.

qui adapte les horizons d'attente traditionnels. Il s'agit d'un évènement inconnu du public, ici une escarmouche, mais qui fait référence à d'autres codes de narration ou de réalisation, emprunte leur rhétorique et en reprend leurs formes. Cela permet de ménager un terrain connu pour le public. La scène mélange ainsi certains thèmes des péplums et des rappels explicites à d'autres œuvres, celui de la bataille rangée contre des « barbares » par exemple, tout en réactivant les codes cinématographiques d'autres réalisations et d'autres genres, au premier rang desquels ceux des films et des séquences du débarquement. Cette première scène de bataille mélange ainsi la représentation classique des « Gaulois » et plus généralement des « barbares », figurés comme des individus hirsutes et vociférants, chargeants de fond sans équipement ni aucune organisation militaire, tout en ajoutant des éléments issus des derniers travaux historiographiques sur la stratégie militaire romaine. La scène s'éloigne de la bataille rangée, maintes fois vue, des péplums précédents au profit d'un simple accrochage, certes musclé et sanglant, entre une centaine d'individus. *Rome* rompt ici dès les premières minutes avec les séquences, chères à beaucoup d'autres péplums, de milliers de soldats engagés dans des batailles gigantesques. D'ailleurs, le combat ne débute pas sous les yeux des spectatrices et des spectateurs, et on est plongé *in medias res* au cœur de la mêlée, les ordres restant incompréhensibles et le vacarme assourdissant. Il faut ajouter à cela le caractère particulièrement cru, naturaliste, de la scène. Dépourvue de musique, sa bande-son est uniquement constituée du bruit des combats, du choc des épées et des cris des soldats. La scène tranche donc radicalement avec ce que l'on s'attend à voir d'un conflit antique, autant formé que déformé par une tradition de représentation classique, et si l'on prend comme point de comparaison la première scène de combat de *Gladiator*, les différences sont criantes. La superproduction de Ridley Scott fait la part belle aux explosions pyrotechniques de boulets enflammés, aux pluies de flèches, à la charge des fantassins et à une cavalerie de Romains imposante et très importante chargeant dans les bois, tandis que *Rome* privilégie le

cadre « intimiste d'une rencontre dans une clairière », si l'on peut dire pour bien marquer la différence, et la proximité des corps-à-corps, des face-à-face et des coups de glaives.

Mais plus qu'un changement d'échelle, *Rome* introduit un paradigme de mise en scène qui rompt lui aussi avec la réalisation habituelle de ces batailles monumentales en lorgnant explicitement du côté des films récents sur la Seconde Guerre mondiale, tout particulièrement *Saving Private Ryan* (Steven Spielberg, 1998). La réalisation adopte une caméra à l'épaule, des plans resserrés, et suit la mêlée au plus près de l'action. Coincée au milieu des rangs romains, elle fait ressentir le choc de la bataille encaissé par les premières lignes. Elle permet également de représenter au plus près l'organisation militaire romaine avec le roulement des soldats qui montent à l'avant aux coups de sifflet (Figure 1). Les immenses formations de rangées de soldats, classiquement montrées depuis un angle rasant, cèdent ici la place aux conditions du combat vécu de l'intérieur de la mêlée, les spectatrices et les spectateurs étant embarqués avec les soldats qui montent au contact. L'utilisation de la caméra à l'épaule pour suivre les protagonistes favorise également l'immersion, contrairement à la représentation conventionnelle, impersonnelle, des légionnaires, sans identification possible.

La mise en scène fait aussi le choix de représenter la boue, le sang et la crasse sur le corps et les armures des soldats romains. Cela rompt une nouvelle fois avec l'esthétique convenue d'une Rome immaculée, avec ses armures rutilantes, avec ses rues et ses bâtiments en marbre blanc qui occupent l'écran de bon nombre de productions antérieures. Cette rupture se traduit également par une représentation viscérale de la Ville : il faut jouer des coudes pour se frayer un chemin à travers les rues bondées. La ville paraît bien plus grouillante, cosmopolite, et organique que dans n'importe quelle représentation précédant la série. Elle est d'ailleurs mise en scène de façon à faire ressentir, la (sur)population d'un million d'habitants. Rien à voir avec la ville impersonnelle de *Gladiator*, figurée avec démesure, à échelle inhumaine<sup>14</sup> : la ville est somptueuse, gigantesque, les rues sont pavées, la foule peut s'amasser de chaque côté de la chaussée et tout de même laisser passer un contingent de soldats avec chevaux et chars. *Rome* adopte, elle, une

---

<sup>14</sup> Ridley Scott s'inspire d'ailleurs des représentations de l'urbain et de la ville dans les films fascistes de la Seconde Guerre mondiale.

représentation bien plus proche de certaines mégalo­poles actuelles<sup>15</sup> et s'inscrit, de fait, en rupture avec les conventions vernaculaires du genre péplum.

La reddition de Vercingétorix est un moment charnière de la Guerre des Gaules, et le roman national français en fait une étape clef de la construction du territoire et de la communauté de l'hexagone. L'enseignement historique de la troisième République faisait de l'évènement un point incontournable des programmes scolaires. De plus, l'évènement occupe une place importante dans la tradition picturale classique. Deux tableaux de peintres français imposent une construction des codes de représentation de l'évènement : *Vercingétorix se rend à César* (Henri Paul Motte, 1886) et *Vercingétorix jette ses armes aux pieds de César* (Lionel Royer, 1899)<sup>16</sup>. *Rome* reprend très exactement des schèmes des deux compositions dès les premières minutes et élabore la scène de la reddition de Vercingétorix en référence à ces représentations. On retrouve ainsi la longue allée, les rangs de légionnaires, les fortifications du camp et le casque à corne de la toile Royer ; figurent aussi le tribunal de César, sa toge rouge, la mise à genoux ainsi que la nudité du tableau de Motte. Nous sommes à l'orée du premier épisode, quelques minutes à peine après le début de la série, moment stratégique où il faut fidéliser le public et le faire entrer dans la fiction à partir d'images des Gaulois et de la Guerre des Gaules qui, s'il n'a sans doute pas les références exactes en tête, s'inscrivent dans un imaginaire culturel largement partagé que ces références ont contribué à forger. La série s'illustre ainsi sur la question de l'horizon d'attente.

Cependant il convient d'ajouter que cette première représentation stéréotypée est très rapidement complétée par des connaissances historiques. Ainsi, on peut voir dans cette scène César acclamé *imperator* par ses troupes. De plus, la scène est suivie de la vente des prisonniers à des marchands d'esclaves, rappelant le bilan humain de la Guerre des Gaules : un million de morts et la réduction en esclavage d'un million d'individus selon Plutarque<sup>17</sup> et bien que les chiffres soient certainement

---

<sup>15</sup> Bruno Heller et Jonathan Stamp revendiquent d'ailleurs une inspiration des villes comme Bombay ou Calcutta.

<sup>16</sup> L'évènement est par ailleurs présent dans le récit de César, et il est alors difficile de savoir si les *showrunners* se sont d'abord inspirés des tableaux, ou si c'est la relecture des sources qui les a poussés vers cette composition. César, *Guerre des Gaules*, Livre VII, LXXXIX, traduit par Constans, Léopold-Albert, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

<sup>17</sup> Plutarque, *Vie de César*, 13, trad. Flacelière, Robert, Paris, Les Belles Lettres, 1977.

bien inférieurs ils démontrent de l'importance du conflit. Le personnage de Posca est central, c'est lui qui permet aux spectatrices et spectateurs, lorsque la caméra s'arrête sur lui et sa réaction, de comprendre le sort réservé aux Gaulois. C'est aussi lui qui négocie avec le marchand d'esclaves et fixe les prix dans la scène suivante. Quelques séquences après ces événements, des soldats de César font des cadeaux à la foule, ce qui permet de développer un autre point : César s'est, en effet, endetté pour faire des « présents » à la plèbe ou à ses soldats. Grâce à cela, il s'assure un immense soutien populaire. Lorsque César est en guerre en Gaule, le butin des combats et les pillages lui permettent de ne plus avoir besoin des banquiers et il amasse une immense fortune qu'il peut alors utiliser politiquement<sup>18</sup>. La série redonne donc toute sa portée à la reddition de Vercingétorix, elle reprend l'imaginaire classique, mais loin de se contenter d'un mimétisme et d'une reproduction picturale, elle complète, prolonge et développe le propos, pour se rapprocher bien davantage d'un récit historique qu'historicisant.

## LA TRAVERSÉE DU RUBICON

De la même manière que la reddition de Vercingétorix, la traversée du Rubicon intervient très rapidement dans la première saison de *Rome*. La représentation se pose ici en franche rupture avec une tradition artistique, qui ne conserve que la formule qui accompagne l'évènement, au détriment de l'évènement en lui-même. La traversée se produit ici au terme d'une longue séquence qui lui redonne sa pleine et complexe signification et toute sa portée politique.

*Alea Jacta Est*, « le sort en est jeté », ou « les dés sont jetés ». Rares sont ceux qui n'ont pas croisé la célèbre locution latine que César aurait prononcée au moment de franchir le Rubicon, le cours d'eau séparant la Gaule cisalpine de l'Italie, en 49 av. J.-C. Cet évènement

---

<sup>18</sup> Il augmente par exemple la solde de ses soldats, Suétone parle d'une somme doublée. Les historiens relativisent l'augmentation tout en parlant tout de même d'une hausse significative de la solde militaire. Voir par exemple Cosme, Pierre, *L'armée romaine ; VIIIe s. av. J.-C. – Ve s. ap. J.-C.*, 2eme ed., Paris, Armand Colin, 2012, p. 61-62.

signe le début de la guerre civile romaine et, dès le I<sup>er</sup> siècle, les différents historiens romains amplifient le récit, allant jusqu'à parler de miracle<sup>19</sup>. L'évènement n'a pourtant, paradoxalement, que peu de représentations. L'acte et sa symbolique sont souvent délaissés au profit d'images beaucoup plus explicites, comme la mort de César dans la curie au pied de la statue de Pompée *cosmocrator*, ou tout simplement abandonnés pour faire de l'adage un trait caractéristique du personnage de César (à l'image de la bande dessinée *Astérix* d'Uderzo et Goscinny dans laquelle César prononce très régulièrement la formule, cette fois-ci pour ses différentes tactiques militaires visant à soumettre le village gaulois). Le téléfilm *Jules César – Veni Vedi Vici* (Uli Edel, 2002) ménageait bien une place à la formule, mais César la prononçait seulement devant ses troupes ; le Rubicon ainsi que son franchissement étaient une nouvelle fois absents.

*Rome* fait un choix opposé et se saisit de l'occasion pour (r)établir l'œuvre politique de César : elle représente l'épisode, mais supprime la formule. La traversée, bien que théâtralisée, redonne du sens à l'évènement en restaurant sa dimension humaine et historique. Le Rubicon retourne à sa taille réelle : c'est un simple cours d'eau au nord de l'Italie et le gué est constitué d'une simple pente de boue, menant à cette petite rivière, que César franchit en quelques foulées de cheval, suivi de son armée. Un jeune pêcheur assiste à la scène, la caméra adopte son point de vue, et la série décide de faire à ce moment-là un clin d'œil aux spectatrices et spectateurs – il faut entendre l'expression dans son sens le plus littéral puisque le personnage de Marc Antoine cligne de l'œil en regardant l'adolescent –, comme pour mieux lui signifier que la traversée s'intègre dans un imaginaire collectif et vient à la suite d'une succession de productions, tout en proposant une nouvelle représentation de l'évènement.

Plus qu'une nouvelle mise en scène, *Rome* propose surtout une recontextualisation complète de la situation. La scène s'intègre, en effet, dans une séquence beaucoup plus longue, de près d'une dizaine de minutes, qui explique les raisons politiques, les significations juridiques, et l'impact humain de la décision. On peut fixer le début de cette longue séquence à la séance du Sénat durant laquelle Marc Antoine tente d'empêcher le vote du retrait de la magistrature de César, ce qui aurait alors permis de

---

<sup>19</sup> Suétone, *Vies des douze Césars. César – Auguste*, trad. Ailloud, Henri, Paris, Les Belles Lettres, 2013, p. 32.

lui intenter plusieurs procès. Le lendemain, alors qu'une émeute entre sénateurs avait forcé le report de la séance précédente, Marc Antoine se rend au Sénat, accompagné de légionnaires pour assurer sa protection. Il est attendu sur le Forum par une bande armée répondant aux ordres de Pompée. Le chef de cette bande explique à ses hommes de main, armés de bâton, qu'ils doivent faire usage de la force, mais ne pas faire couler le sang : ils doivent montrer qui contrôle le Forum, mais ne pas attenter à la vie du tribun.

Ici, la série s'inspire très largement des affrontements entre bandes armées, notamment sous les ordres de Clodius et Milon, deux hommes politiques du milieu du premier siècle. Le premier représente le parti des *populares*, le second celui des *optimates*, à l'image de César et Pompée, qui appartiennent chacun à ces bords politiques. Dans les années 50 av. J.-C., Clodius rétablit le droit d'association et organise ses bandes armées grâce aux collèges, des associations de professions et de quartiers préexistantes. Il est tué lors d'une rixe contre la bande de Milon en -52 av. J.-C. Bien que la série ne mentionne ni Clodius ni Milon, et que la présentation de la société romaine lors de son carton d'introduction passe sous silence l'existence de ces collèges et de ces bandes armées, ce sont des éléments qui nourrissent la série, et infusent en elle tout au long de ses épisodes, d'autant plus que la deuxième saison est presque exclusivement centrée sur la gestion du collège de l'Aventin et de ses rivalités avec d'autres bandes.

Sur cette base historique, la série emprunte énormément aux films sur les mafias ou groupes criminels américains, jusqu'à en reprendre les codes et l'esthétique. *Gangs of New York* (Martin Scorsese, 2002) est maintes fois référencé, jusqu'à reprendre la composition de sa scène d'ouverture pour un affrontement entre plusieurs bandes armées (S2 E8)<sup>20</sup>. Ici on retrouve l'influence centrale de Jonathan Stamp et de sa formation historique, qui puise dans les lectures de son cursus pour nourrir la série. Cet affrontement sur le Forum reprend ainsi certains développements du livre fondateur de Lily Ross-Taylor, *Party Politics in the Age of Caesar*<sup>21</sup>, dans lequel elle s'attarde sur l'analyse de ces groupes

---

<sup>20</sup> Une partie des décors du film de Scorsese sont d'ailleurs à Cinecittà, ce qui a sûrement influencé les réalisateurs de *Rome*.

<sup>21</sup> Ross-Taylor, Lily, *La politique et les partis à Rome au temps de César*, trad. Morin, Élisabeth et Morin, Jean-Claude, Paris, F. Maspero, 1977 [1949].

et leur soutien aux *imperatores*, l'appui sur leurs légions et sur les vétérans pour constituer ces bandes armées et contrôler le Forum et les élections par des démonstrations de force régulières. C'est ce qui est pleinement représenté dans *Rome* : la série s'attarde ainsi sur des éléments historiques pour redonner du sens politique aux événements, plutôt que de reproduire le récit théâtralisé et codifié traditionnel. Cela se retrouve lorsque, après la rixe, Marc Antoine s'enfuit et rejoint César à Ravenne. La série puise ici dans les *Guerres Civiles* d'Appien, historien grec du deuxième siècle, qui fait le récit de la fuite de Marc-Antoine, initialement accompagné de Curion et Cassius, après des menaces d'autres sénateurs<sup>22</sup>. Dans le récit transmis par l'histoire, les trois hommes portent des tenues d'esclaves pour cacher leur fuite et César utilise cette fuite contrainte pour galvaniser ses troupes face à la violence du Sénat. Dans la série, Marc Antoine est couvert de sang, et César va l'utiliser pour motiver ses troupes. Il récompense ensuite Pullo, le premier homme à avoir fait couler le sang de leurs ennemis. La série montre ici la reprise du récit de César lui-même en citant presque exactement le César historique lors de son discours face à la XIII<sup>e</sup> légion<sup>23</sup>.

Afin de saisir toute l'ampleur de l'adaptation de *Rome*, il convient de revenir sur la scène précédente et de s'attarder sur les dialogues et surtout leur prononciation. Il faut préciser que le chef de la bande pompéienne parle avec un accent *cockney* lorsqu'il explique le plan à ses hommes, ce qui permet d'évoquer une autre mémoire des péplums dans laquelle *Rome* s'inscrit. Il en effet de tradition, dans les films de ce genre, de jouer avec les accents britanniques. D'ordinaire dans ceux présentant César, lui et Marc Antoine ont un accent américain, tandis que les césaricides ont un accent britannique très marqué, à la diction oxfordienne. De même, dans les péplums tous les membres du gouvernement et tous les oppresseurs du héros ont un accent britannique, tandis que le héros qui

---

<sup>22</sup> Appien, *Guerres civiles* II, V, 33, trad. Combes-Dounous, Jean-Isaac, Paris, Les Belles Lettres, 2004.

<sup>23</sup> « Il [César] exhorte ses soldats, qui, sous sa conduite, ont, pendant neuf années, mené pour la patrie des campagnes particulièrement heureuses, gagné tant de batailles, pacifié toute la Gaule et la Germanie, à défendre contre ses adversaires la réputation et l'honneur de leur chef. Des cris unanimes s'élèvent de la XIII<sup>e</sup> légion, qui était là (César l'avait appelée dès le début des troubles ; les autres n'avaient pas encore rejoint), attestant que les troupes sont prêtes à venger les injures faites à leur général et aux tribuns de la plèbe. » César, *Guerre civile*, Livre I, VII. trad. Constans, Léopold-Albert, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

renverse l'ordre politique ou meurt en essayant avec ses compagnons a un accent américain<sup>24</sup>. *Gladiator* avait déjà entamé une inversion de ce code : Maximus, le héros, est surnommé « l'Espagnol », et pour exprimer cette origine étrangère Russel Crowe a travaillé un accent aux intonations britanniques caricaturales. *Rome* poursuit dans cette voie, et choisit lui aussi de bousculer les codes. Ainsi, c'est Ciarán Hinds, l'acteur incarnant César, qui arbore un accent oxfordien. De leur côté Kevin McKidd et Ray Stevenson, qui incarnent respectivement Vorenus et Pullo, et représentent la plèbe à l'écran, viennent tous deux du nord de l'Angleterre : ils font montre d'un accent traditionnellement associé aux couches populaires dans les fictions contemporaines. Une conception très britannique de l'opposition entre aristocratie et classes laborieuses se retrouve donc dans les accents contribuant à la caractérisation des personnages. De plus, *Rome* favorise les transpositions métaphoriques des partis politiques, *populares* et *optimates* peuvent aisément se convertir en conservateurs et travaillistes, ou en *whig* et *tory*, justement par l'importance prise par ce jeu d'accents, ce qui pourrait donner une clef de lecture expliquant en partie son succès au Royaume-Uni.

La mise à disposition de clefs de lecture par la série est également sensible lors de la traversée du Rubicon en elle-même. La fiction va expliquer très concrètement ce que signifie l'acte de César. C'est Vorenus, blessé et alité dans un chariot suivant l'armée de César, qui se charge du rôle pédagogique : « C'est une rivière. Laquelle ? ... C'est le Rubicon. C'est une rébellion, une trahison ! Je ne suis pas un traître ! ». Le dialogue entre Vorenus et Pullo permet de formuler explicitement le sens de l'action, et de montrer l'impact que les décisions des *imperatores* romains pouvaient avoir sur leurs troupes. Franchir ce ruisseau signifie entrer en Italie, et César y entre en armes avec ses légions, sans *imperium*, c'est-à-dire sans le droit de commander les armées. La série utilise ses personnages pour les intégrer à des dispositifs quasi documentaires, permettant, par leurs explications, de mieux saisir la période et le contexte dans lesquels elle prend place<sup>25</sup>. Par ailleurs, cette scène de dialogue est immédiatement suivie de celle d'un homme courant et criant dans les rues de Rome pour informer de l'arrivée de César en Italie, ce qui signifie *de facto* la

---

<sup>24</sup> Cyrino, Monica Silveira, *Big screen Rome*, Malden, Blackwell, 2005.

<sup>25</sup> Octave, représenté comme un fin stratège politique dès son adolescence, occupe régulièrement cette fonction didactique.

guerre civile avec le Sénat. À la représentation sont jointes l'explication puis la démonstration en actes des effets de cette décision, lourde de conséquences, consistant à franchir le Rubicon. *Rome* redonne ainsi toute sa dimension symbolique et politique à l'évènement en adaptant la représentation traditionnelle, au profit d'une vision la plus complète possible, à la fois plus ample et plus complexe.

## *TU QUOQUE MI FILI*

L'assassinat de César intervient pour sa part à la fin de la première saison, et fait office de transition scénaristique vers la seconde. L'évènement en lui-même est au cœur d'une immense tradition, tant picturale que scénaristique, et *Rome* s'illustre une nouvelle fois par sa capacité de réécriture.

Pour incarner César, les *showrunners* ont choisi Ciarán Hinds, acteur envisagé dès l'écriture du scénario. Ce dernier propose un César fin stratège, un monstre de charisme et de politique, tout en ajoutant un aspect malicieux à son incarnation. Plusieurs fois, sous couvert d'humour ou de pragmatisme, le personnage laisse entrevoir aux spectatrices et spectateurs ses réelles intentions en jouant avec la connaissance commune de la période et de l'histoire. On peut ainsi l'entendre dire : « Si je dois me ruiner pour un trône, je le ferai » (S1 E5). Et, alors que Posca réagit, César, avec un petit sourire ironique, ajoute qu'il s'agit uniquement « d'une licence poétique ». Ce jeu constant avec les évènements attendus est un des plus gros ressorts scénaristiques de la série et se retrouve à travers tous les personnages, par exemple lorsque Marc Antoine menace Cicéron et parle de la douceur des mains de ce dernier<sup>26</sup>. Ce choix d'incarnation de la part des *showrunners* va avec leur volonté de réécrire l'histoire de la fin de la République romaine, de lui redonner son sens et les dynamiques à l'œuvre. Une fois le Rubicon franchit, et alors que César dirige la Ville, la série s'attarde sur plusieurs des lois et réformes qu'il met en place. Ainsi l'œuvre de César est en grande partie représentée, que ce soit ses campagnes militaires avec la guerre

---

<sup>26</sup> Lors du triumvirat avec Lépide et Auguste, Marc Antoine inscrira Cicéron sur les listes de proscription, en demandant à ce que ses mains soient clouées sur les portes du sénat.

des Gaules, son œuvre urbanistique avec le projet de détournement du Tibre et la construction du temple de Vénus, ou encore sa gigantesque œuvre politique et les différentes réformes législatives qu'il met en place. On se trouve, avec ces différents éléments, très proche d'un travail historique, notamment celui mené par Zvi Yavetz sur les modalités du charisme en politique dans *Julius Caesar and his public image*<sup>27</sup>, et la série reprend une grande partie de l'œuvre césarienne analysée dans ce livre. Plutôt que se concentrer uniquement sur les grands événements de sa vie, *Rome* permet de mettre en lumière les dynamiques qui structurent la carrière de César et de comprendre le climat politique de la période, ainsi que les raisons de son assassinat. La question de l'*hubris* est par exemple évoquée lorsque, pendant une discussion à propos de la politique menée en Égypte, Marc Antoine remet en question César et son orgueil, et que ce dernier répond « *It's only hubris if I fail* » (« Ce n'est de l'*hubris* que si j'échoue », S1 E8). On retrouve à plusieurs reprises ce crime d'orgueil dans les représentations que propose la série, par exemple lorsque César évoque ses projets de travaux gigantesques tout en se tenant sur une carte de la Ville.

L'assassinat de César lors des Ides de Mars en 44 av. J.-C. est probablement l'évènement qui ne manque jamais d'être représenté, que ce soit dans les films sur César, sur Cléopâtre, ou encore sur Antoine. La mort de l'*imperator* semble incontournable : de fait, c'est un des assassinats les plus célèbres de l'histoire<sup>28</sup>. Il ne cesse de faire débat, et pose la question, constamment d'actualité, de la violence politique face à un pouvoir jugé arbitraire<sup>29</sup>. Cependant, ce passage presque obligatoire est également un espace de liberté pour le réalisateur qui peut en orienter la signification<sup>30</sup>. *Rome* ne fait pas exception et la scène s'inscrit dans une très grande tradition de représentations ; mais si la pièce de Shakespeare avait très largement fixé les termes de la représentation de la conjuration, *Rome* prend le contrepied de ces codes traditionnels, pour mieux s'en démarquer. Dans la série le déroulement de l'assassinat de César mélange

---

<sup>27</sup> Yavetz, Zvi, *César et son image, Des limites du charisme en politique*, trad. Barnavi, Elie, Paris, Les Belles Lettres, 1990 [1983].

<sup>28</sup> Strauss, Barry S., *La mort de César*, trad. Meyer, Clotilde, Paris, Albin Michel, 2018.

<sup>29</sup> Castorio, Jean-Noël, *op. cit.*, p. 167.

<sup>30</sup> Lhomme, Marie-Karine, « Jules César, modèle de l'homme d'action », dans Barnier, Martin et Fontanel, Rémi (dir.), *Les biopics du pouvoir politique de l'antiquité au XIXe siècle, hommes et femmes de pouvoir à l'écran*, Paris, Atlas Cinéma, 2010, p. 48.

plusieurs sources<sup>31</sup>, captant les aspects les plus intéressants de chacun sur le plan narratif, s'appuyant sur les relations établies et supprimant des personnages ; tout cela dans un seul but : redonner son importance, sa symbolique et son sens à l'évènement.

Alors qu'il rentre dans la curie, Cimber – dont le nom n'est jamais indiqué – intercède auprès de César pour son frère en exil. Pendant ce temps, les autres conjurés se tiennent autour de César et Cimber. Ce dernier n'a pas le temps de s'asseoir, après leur avoir signifié de s'éloigner et de le laisser tranquille, que Cimber se saisit de sa toge et qu'une lutte entre les deux hommes commence. César en sort vainqueur en arrachant sa toge des mains de son assaillant, laissant Cimber seul et apeuré face à lui. C'est Casca le premier qui, après l'appel de Cimber, tente de frapper César en criant. Tout comme chez Plutarque, le coup échoue et, sans le frapper, César se saisit directement du glaive, avant qu'un autre conjuré ne se jette sur lui : la danse macabre commence alors, les Conjurés l'encerclant et le frappant de toute part dans une mare de sang. *Rome* s'inspire ici très largement du récit de Plutarque<sup>32</sup> (tout comme le faisait Shakespeare) et reprend une grande partie des éléments de son récit, mais elle choisit aussi de procéder à plusieurs inflexions.

La série supprime ainsi la célèbre phrase « *Tu quoque mi fili* », « Toi aussi mon fils », au profit d'une mise en scène intimiste, un simple regard et soupir de César. Dans le *Jules César* de Joseph Mankiewicz, puisque le film est pratiquement du théâtre filmé, la réplique est gardée. Mais dans son *Cléopâtre*, en revanche, Mankiewicz revisite la scène : elle est « vue » par Cléopâtre, via une séance de pyromancie et, alors que Brutus donne le coup de grâce à César, c'est elle qui hurle « Mon fils », en faisant bien entendu référence à son propre fils, Césarion. Le réalisateur peut infléchir le jeu des significations et Mankiewicz accentue ici la romance entre ses personnages, tout en respectant la tradition de la formule qui fait légende et de la mention du fils lors de la mort de César. *Rome* propose de son côté un moment muet d'une minute, pendant lequel César, agonisant, regarde Brutus en pleurs, avant que ce dernier

---

<sup>31</sup> Principalement le récit de Plutarque dans *Vie d'Antoine* et dans *Vie de César*, et celui d'Appien dans *Guerres civiles II*. Mais également certaines réflexions de Nicolas de Damas dans *La mort de Jules César*.

<sup>32</sup> Notamment Plutarque, *Vie d'Antoine*, 13, 4 et *Vie de César*, 66, 5 – 8, trad. Flacelière, Robert, Paris, Les Belles Lettres, 1975 et 1977.

ne donne le coup de grâce. C'est la relation individuelle d'un homme avec celui qui a été son mentor, à qui il doit en partie sa carrière politique, qui domine la scène. À cela s'ajoute la résignation face à une humiliation ainsi que l'impossibilité de reculer et d'arrêter les événements. Enfin, et très vite, la question des remords intervient.

On passe de l'assassinat ritualisé à l'émotion individuelle de l'aristocratie sénatoriale. Cela permet de se réapproprier les Ides de mars, de leur redonner une signification politique, de les réintégrer dans un processus de captation du pouvoir et d'affaiblissement des élites qui, à terme, finissent par se résigner à la violence politique. En ce sens la série est très proche des sources antiques, à tel point qu'elle supprime toute musique, et montre immédiatement la réaction de deux hommes, celle d'Antoine parvenant finalement à rentrer dans la curie et fixant sa haine sur Brutus et Cassius, et celle de Brutus regrettant presque immédiatement son geste. Le dispositif narratif de la série, développant son histoire et ses personnages sur le temps long, parvient à condenser une dizaine d'années en douze épisodes. Au-delà des raccourcis nécessaires, cela lui permet de s'éloigner des représentations antérieures et de dérouler un processus et une évolution qui culminent en ce climax de fin de saison. Ce dernier ne paraît pas pour autant arbitraire ou conventionnel : on comprend la réaction de l'aristocratie romaine, puisqu'on a vu pendant de nombreux épisodes les relations avec César se détériorer, menant à cette conclusion.

La réécriture de l'évènement proposée par *Rome* passe aussi par la place déterminante accordée au rôle féminin dans la conjuration : historiquement, aucune femme n'a joué un rôle dans le complot visant à l'élimination du « tyran », seule Porcia, la femme de Brutus, était au courant, mais sans y prendre part. Dans la série, pourtant, c'est Servilia, la mère de Brutus et ancienne amante de César, qui fomenté et dirige le complot. Elle signe des pamphlets anti-César du nom de son fils, et elle explique à ce dernier qu'elle se sert de son nom – la gens Junia étant célébrée comme celle ayant mis fin au règne de Tarquin le superbe, le dernier roi de Rome – pour la cause de son choix. La série présente ainsi l'indispensabilité de Brutus dans le complot, montré comme un prince républicain<sup>33</sup>, son concours était primordial pour s'assurer le soutien populaire. Soutien populaire qui est lui aussi représenté, même si c'est

---

<sup>33</sup> Strauss, Barry, *op. cit.*, p. 100-101.

pour montrer qu'il est du côté de César. Bien loin des conventions des représentations théâtrales, la série rend visible la garde rapprochée de César, notamment composée de Vorenus, qui incarne ces vétérans qui protégeaient l'*imperator*. La présence de Pullo dans la ville permet également de rappeler la composition urbaine au moment de mars 44, avec de nombreux soldats en services ou démobilisés.

Enfin, la série fait un dernier ajout, en présentant les conséquences immédiates de la mort de César. *Rome* met en exergue la signification politique de l'assassinat pour les deux héritiers de César, Marc Antoine et Octave (futur Auguste). Marc Antoine entre dans la curie quelques secondes après le dernier souffle de César. Alors qu'il n'hésite pas à crier ou faire des démonstrations de violences à la moindre contrariété, ici, calme et stoïque, il prend la mesure de la situation. Une scène muette composée de simples regards, bien plus lourds de sens que le poing vengeur de l'incarnation de Marlon Brando dans le *Jules César* de Mankiewicz. Outre les pleurs de Brutus qui regrette son geste, deux autres personnages versent des larmes après l'acte fatal : Posca, son esclave, dans la curie, et Vorenus dans son *insula* parce qu'il vient de perdre sa femme<sup>34</sup>. Et c'est sur l'image des hommes du peuple que se finit vraiment la première saison. Un moyen de faire véritablement place à l'histoire populaire de cette période et de ne pas se contenter des événements indétrônables et importants qui l'ont marquée.

## CONCLUSION

Les possibilités d'analyse autour de la série *Rome* sont immenses, mais toutes paraissent devoir entrer en rapport avec la capacité de la série à réécrire l'histoire de l'Antiquité romaine pour en faire à la fois un produit de divertissement et une série d'une extrême richesse narrative et historique. Les quelques développements qui précèdent et qui se concentrent sur les événements cruciaux de la fin de la République romaine pourraient tout à fait s'accompagner d'analyses sur la question,

---

<sup>34</sup> Sa mort est directement liée à l'assassinat de César par une conspiration dont j'épargnerai ici le récit.

cruciale, des collègues et des bandes armées, ou de décryptages des représentations de la gladiature, un des aspects omniprésents des productions sur l'Antiquité, ou bien encore de considérations sur l'historiographie de Marc Antoine. La série renouvelle profondément ces trois aspects, parmi tant d'autres, et maintient l'« écart esthétique<sup>35</sup> » qui la caractérise, en s'imprégnant des productions antérieures tout en proposant un nouveau récit et de nouvelles représentations, étoffées par une relecture des textes antiques. Ce cas unique à la télévision s'explique par cette combinaison de facteurs et, comme on l'a vu, par la collaboration active entre un historien et le *showrunner*, processus dont on peut espérer qu'il se généralise. En ce sens, *Rome* fait office de véritable cas d'école dans les productions télévisuelles. Si elle s'interprète, pour m'inscrire dans la lignée des propositions de plusieurs historiens à propos du cinéma<sup>36</sup>, comme une écriture de l'histoire elle fait aussi office d'ovni quant à la question bien plus large des rapports entre la recherche universitaire et les productions feuilletonnantes et fictionnelles. En empruntant une voie qui reste encore, jusqu'à présent, très singulière, elle propose une nouvelle forme d'écriture télévisuelle, dont les rapports avec l'historiographie savante semblent apaisés, ce qui lui permet de proposer une véritable réécriture sérielle de l'histoire, où une solide connaissance des faits est mise au service d'un imposant projet fictionnel.

Victor FAINGNAERT

---

<sup>35</sup> Jauss, Hans Robert, *op. cit.*, p. 58.

<sup>36</sup> White, Hayden dans « Historiography and Historiophoty », *The American Historical Review*, 93-5, 1988, p. 1193-1199. Ferro, Marc dans *Cinéma et histoire*, *op. cit.* Et surtout Robert A. Rosenstone tout au long de son travail, pour ne citer qu'une référence : *History on Film/Film on History*, *op. cit.*