



Classica - Revista Brasileira de Estudos  
Clássicos

ISSN: 0103-4316

revistaclassica@classica.org.br

Sociedade Brasileira de Estudos  
Clássicos  
Brasil

Mambwini-Kivuial-Kiaku, José

La 'dimension du visuel' chez Tacite: réflexion sur la 'thématisation du regard' dans la  
textualité des Annales

Classica - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 22, núm. 1, -, 2009, pp. 26-44

Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos  
Belo Horizonte, Brasil

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=601770889003>

► Comment citer

► Numéro complet

► Plus d'informations de cet article

► Site Web du journal dans redalyc.org

redalyc.org

Système d'Information Scientifique

Réseau de revues scientifiques de l'Amérique latine, les Caraïbes, l'Espagne et le Portugal

Projet académique sans but lucratif, développé sous l'initiative pour l'accès ouverte

## La 'dimension du visuel' chez Tacite: réflexion sur la 'thématisation du regard' dans la textualité des *Annales*

JOSÉ MAMBWINI-KIVUIAL-KIAKU

Université de Paris IV-Sorbonne

França

RESUME. Dans les écrits historiques de Tacite, il se dégage une notion importante que la critique a peu exploitée, à savoir la «thématisation du regard». Il est clairement établi que, dans sa textualité, Tacite a souvent recours à des images à facture réaliste pour obliger ses lecteurs à prendre conscience non seulement des préoccupations quotidiennes du peuple romain, mais aussi et surtout de tous les méfaits commis dans l'espace politique romain sous l'Empire. Pour y parvenir, l'historien insiste sur la technique du portrait, de la description physique ou psychologique, sur le panoramique. Loin de lui accorder l'attribut de cinéaste, il paraît évident que, si l'on relit les *Histoires* et les *Annales* avec un regard d'un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, on y découvrirait des traces d'une écriture dite «cinématographique», laquelle a permis l'inscription des regards, des gestes, des paroles et surtout leur mise en filière dans les récits sans pour autant négliger le faisceau des relations qui définissent leur esthétique. En tout cas, l'univers littéraire et historique de Tacite se voulant en prise direct avec le vécu quotidien des romains se donne non seulement à *voir* mais aussi à *entendre*. Le recours à des procédés de polyfocalisation et à des techniques venant de plus champs artistiques (dont certaines ressemblent étonnement à celles exploitées dans le cinéma d'aujourd'hui) sollicite les lecteurs tacitéens à participer activement à la production de sens de ses récits. Le présent article doit être considéré comme une introduction à une étude beaucoup plus approfondie du regard dans l'œuvre de Tacite.

MOTS-CLES. Tacite; causalité; focalisation; dimension du visuel; thématization du regard; Britannicus; Agrippine; Néron; textualité; espace narratif tacitéen.

Œuvre d'une conscience qui s'est attachée à choisir les faits historiques qui ont marqué l'histoire de Rome, les découper, bref les émonder afin de leur garantir une certaine lisibilité et un effet stylistique<sup>1</sup> très par-

Email: jmambwini@yahoo.fr

<sup>1</sup> Sur le style de Tacite, cf., entre autres, C.O. BRINK, *A forgotten figure of style in Tacitus*, CR 85, 43-5, 1944; F. LOESFEDT, *On style of Tacitus*, Journ. Rom. St. 38, 1-8, 1948; A. SALVATORE, *Stile e ritmo in Tacito*, Napoli, 1950; F.R.D. GOODYEAR, *Development of the language and style in the Annals of Tacitus*, Journ. Rom. St. 58, 22-31, 1968; A. MICHEL,

ticulière, les écrits historiques de Tacite sont, le moins qu'on puisse dire, une mise en œuvre, une mise en mots de la double tragédie qu'a connue Rome du temps des empereurs, à savoir: la tragédie du pouvoir<sup>2</sup> et la tragédie des passions<sup>3</sup>. Ce qui fait la beauté<sup>4</sup> de ses récits, c'est le fait que, au delà de leur théâtralisation et surtout de leur aspect dramatique<sup>5</sup>, ils nous donnent l'impression d'assister en spectateurs à ces deux tragédies. Cette impression vient du fait que Tacite a utilisé une écriture qui a le pouvoir de créer une mystérieuse communication entre ses lecteurs et lui au point de les amener à visualiser mentalement les principaux événements qui ont marqué la cour impériale : une écriture à travers laquelle l'historien est identifié dans son rôle de narrateur-observateur aux multiples focalisations, mais aussi dans celui que nous pouvons appeler aujourd'hui de réalisateur d'un film dramatique; une écriture qui, en fin de compte, tout en interrogeant les ordres du pouvoir, transforme les lecteurs taciteens en spectateurs attentifs de cette double tragédie dans la mesure où elle les conduit à opérer mentalement un montage des faits rapportés, des faits qui ont eu lieu dans un espace politique où s'inscrit la lutte de la personne humaine contre le pouvoir impérial aux appellations diverses<sup>6</sup> et dépourvu de tout contrôle<sup>7</sup>. A travers ce choix d'écriture, l'objectif poursuivi par Ta-

*Le style de Tacite et sa philosophie de l'histoire*, EOS 69, 233-292, 1981; J. PERRET, *La formation du style de Tacite*, Revue des Études Anciennes 56, 90-102, 1954.

<sup>2</sup> Sur cette question, cf. E. HEGELEN, *Les structures d'un imaginaire tragique dans les Annales de Tacite*, mémoire soutenue en 2006 et dont le résumé est en ligne (<http://revel.unice.fr/rursus/document.html?id=150>).

<sup>3</sup> Sur cette question, cf. notamment J.-M. ENGEL, *Tacite et l'étude du comportement collectif* (thèse), Lille, 1972; A. SALVATORE, *L'immoralité des femmes et décadence et la décadence de l'empire*, L.E.C. 22, 254-269, 1954; M.J. RANDOUR, *Figures de femmes romaines dans les Annales de Tacite* (thèse), Louvain, 1945; E. HORNE-MANN, *Les femmes illustres de l'antiquité*, Paris, 1954.

<sup>4</sup> Sur cette notion, cf. J. MAMBWINI KIVUILA-KIAKU, *La Beauté chez Tacite: expression rhétorique et philosophique de son idéal historique*, L.E.C. 63 (1995), p. 115-134; A. MICHEL, Le 'Dialogue des orateurs' de Tacite et la philosophie de Cicéron, Paris, 1962.

<sup>5</sup> Sur cette question, cf. M. BILLERECK, *Die dramatische kunst des Tacitus*, ANRW II.33.4 (Berlin-New-York), 2752-71, 1991.

<sup>6</sup> Dans les *Annales*, par exemple, ce pouvoir est, à la fois, appelé *imperium* et *dominatio*. Sur l'*imperium* chez Tacite, cf. notamment J. BERANGER, 'L'expression du pouvoir suprême chez Tacite. Du pouvoir dans l'Antiquité: mots et réalités', in C. NICOLE (dir.), *Cahier du Glotz*, Genève, 1990, p. 181-205; J. BERANGER, *Imperium, expression et conception du pouvoir impérial*, R.E.L. 55, 325-44, 1977. Sur la *dominatio* chez Tacite, cf. A.D. CASTRO, *Tacitus and 'Virtutes' of the Roman emperor: the Role of Imperial Propaganda in Hystoriography of Tacitus*, Indiana University.

<sup>7</sup> L'absence de contrôle par une autre instance a permis aux empereurs julio-claudiens d'agir comme ils le voulaient. Ce qui provoqua un désordre dans leur vie personnelle et

cite est, semble-t-il, de provoquer dans la conscience de ses lecteurs une série d'émotions propres à engendrer chez eux un état de sensibilité qui leur disposera à mieux saisir les instants forts de l'histoire de Rome sous l'Empire et à mieux cerner la causalité<sup>8</sup> qui a régi le destin de l'empire.

Dans cet article, notre objectif est de cerner la « dimension du visuel » qui imprime les récits tacitéens avec toutes les implications qu'elle peut avoir dans la compréhension de l'œuvre historique, non seulement d'un écrivain soucieux de travailler les mots et leurs sens, voire leur polyvalence, mais aussi d'un historien qui, dans ses descriptions et ses rares narrations, a eu recours à des images à facture réaliste, aux métaphores, aux symboles voire aux signes qui privilégient le montage visuel et qui s'insèrent dans des réseaux thématiques où se manifestent les multiples relations de ses personnages avec les ordres du pouvoir. En d'autres termes, notre grande préoccupation est de démontrer, à travers l'analyse de quelques passages, que les écrits de Tacite contiennent des traces de ce que nous pouvons aujourd'hui appeler une écriture cinématographique. En effet, en relisant les écrits tacitéens avec un regard d'un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle, un siècle marqué, entre autres, par le développement de l'art cinématographique, il y a lieu de mettre en évidence une corrélation fondatrice, à la racine de la schématisation narrative, entre le fait de raconter les événements ayant marqué l'histoire de Rome et la volonté de Tacite d'orienter le regard de ses lecteurs sur les faits racontés mais aussi et surtout sur leurs forces agissantes. Notre démarche que certains Tacitologues pourraient aisément critiquées, tant il est vrai qu'elle sorte du schéma des recherches classique, consiste à démontrer que les coupures effectuées dans la masse d'informations contenues dans ses sources, les angles rédactionnelles choisies et surtout la manière d'agencer les faits rapportés sont assimilables au travail artistique et intellectuel d'un cinéaste-réalisateur du XXI<sup>e</sup> siècle. Pour s'en rendre compte, il suffit d'analyser toutes les scènes dramatiques que contiennent les *Histoires* et les *Annales*. Étant donné les limites de cette étude, nous avons choisi d'analyser trois passages avec l'espoir que d'autres chercheurs prendront la relève pour ainsi mettre à jour toute la thématization du visuel et tous les phénomènes qui privilégient le montage visuel chez cet historien. Il s'agit des *Histoires*

surtout des excès dans leur vie politique. Cf. R.F. MARTIN, *Les Douze Césars: du mythe à la réalité*, Paris, 1991.

<sup>8</sup> Sur cette question, cf., entre autres, J. MAMBWINI KIVUIAL-KIAKU, *La causalité historique chez Tacite: réflexions sur la 'pensée historique' de Tacite à travers les fondements philosophiques, psychologiques et religieux de la notion des 'causes'* (thèse, version condensée), Lille, 1993

3.83, des *Annales* 13.16-17 et 14.1-13. Le premier extrait évoque l'arrivée, l'entrée à Rome d'Antonius Primus et la mort de Vitellius ; le deuxième se focalise sur l'empoisonnement de Briatinnicus et le troisième est consacré à l'assassinat d'Agrippine.

### **Le passage des *Histoires* 3.83: un exemple de l'inscription du "visuel" dans les récits tacitéens**

Ainsi que nous l'avons déjà souligné dans plusieurs de nos études, l'histoire de Rome est tributaire de la manière dont les hommes agissent et réagissent face aux passions. En effet, plus que ne l'ont fait Salluste et Tite-Live, Tacite s'est plu à plonger ses personnages dans une vie quotidienne sans emphase. La plupart d'entre eux sont des êtres en proie à leurs passions; celles-ci ont pour nom, entre autres, *adulatio* (qui est la cause principale non seulement de la dépravation du climat politique sous l'empire, mais aussi de toutes les attitudes qui produisent la dysharmonie et le chaos moral de la société romaine), *invidia* (qui engendre et provoque l'*aemulatio*), *libido* (que les femmes illustres de la cour impériale utilisent pour renforcer leur *potentia*), *taedium* (qui est l'une des causes essentielles des suicides à Rome). Les personnages de Tacite obéissent donc aux diverses impulsions de leur sensibilité; ils n'agissent pas en fonction d'un idéal clairement défini, mais en fonction de peurs et de leurs désirs. Tout comme dans les *Annales*, le contenu des *Histoires* attestent que les passions aveuglent les hommes, les amènent à préférer la guerre civile à la paix, à acclamer les meurtriers qu'à faire preuve de compassion pour les victimes de la tyrannie ou de la cruauté guerrière, à confondre le bien et le mal, à dénoncer les leurs au lieu de les protéger, à se ruer dans la servitude plutôt qu'à chercher à demeurer libre. Pour Tacite, hormis la *ira deum*, l'une de causes des malheurs<sup>9</sup> de Rome et de son *imperium* est sans nul doute le *furor*. Ainsi, pour montrer la puissance dévastatrice du *furor* et surtout sa capacité de transformer l'homme en une bête sauvage, Tacite évoque, dans son livre III des *Histoires*, l'arrivée, l'entrée à Rome d'Antonius Primus et la mort de Vitellius (3.78-86). Ce passage constitue, à nos yeux, un exemple, parmi tant d'autres, de l'inscription du visuel dans les récits tacitéens.

Au chapitre 83 du livre III des *Histoires*, dans un style qui lui est propre, Tacite décrit avec tant de réalisme la sauvagerie des soldats de Vitellius aveuglés par le *furor*<sup>10</sup>: alors que les combattants dédaignaient le butin et

<sup>9</sup> La préface des *Histoires* 1.1-4, nous donne un condensé empreint de la rhétorique.

<sup>10</sup> Le *furor*, sentiment qui, dans la conception religieuse romaine, est envoyé par les divi-

le laissaient à la populace, pour régler leur compte entre eux, le peuple, écrit-il, était là en spectateur (*Aderat pugnantibus spectator populus...*), assistant à ce combat comme s'il était aux jeux du Cirque, encourageant de ses cris et ses applaudissements tous ceux qui avaient l'avantage du combat (... *utque in ludicro certamine, hos, rursus illos clamore et plausu fouebat*). Grâce à la magie des mots minutieusement choisis par l'auteur des *Histoires* pour construire sa description, les lecteurs tacitéens ont l'impression de suivre «en direct» ce drame. A travers les menus détails fournis par l'historien, ils «voient» comment les combattants, aveuglés par le *furor*, se livrent à une tuerie invraisemblable, égorgeant des innocents pour des motifs futiles :

Saeua ac deformis urbe tota facies: alibi proelia et uolnera, alibi balineae popinaeque; simul cruor et strues corporum, iuxta scorta et scortis similes: quantum in luxurioso otio libidinum, quidquid in acerbissima captiuitate scelerum, prorsus ut eandem ciuitatem et furere crederes et lasciuire. (*Hist.* 3.83.2).

Dans ce passage considéré comme l'un des clichés plastiques<sup>11</sup> les mieux réussis que contient l'œuvre de Tacite, l'historien nous montre jusqu'où peut conduire le *furor*. Résultante d'une situation comme la guerre, il conduit au massacre. En effet, dans ce tableau de guerre bien raffiné avec ses traits vifs et expressifs, comparable à celui des *Histoires* 2.70, Tacite présente l'*Urbs* en proie aux stupres et à la guerre civile. Les lecteurs ont l'impression non seulement de revivre cet inimaginable drame humain, mais aussi de «voir» des hommes livrés à leurs frasques. Pour capter leur attention en vue de les amener à visualiser mentalement ce drame, Tacite excelle

dans le diptyque où les termes généraux contrastent avec les évocations physiques, les images nobles avec les réalités triviales: antithèses morales et visuelles doublées d'une opposition de mots appartenant à des registres différents.<sup>12</sup>

Grâce à ce procédé d'écriture dont la particularité est l'inscription du visuel dans les récits tacitéens, les lecteurs tacitéens entrevoient à travers la description des cadavres qui ornent ce tableau les méfaits du *furor* sur

nités, en traîne de façon irrésistible la volonté des hommes. Il est à la fois dangereux et contagieux, se propage très facilement et permet d'entretenir dans la masse du peuple ou chez les soldats romains un goût pervers pour la cruauté. Sur son rôle dans la guerre, cf., notamment, M.G. DUMÉZIL, *Horace et les Curiaces*, Paris, 1942, spécialement le chapitre I.

<sup>11</sup> Sur cette question, cf. R. TURCAN, *Tacite est les arts plastiques*, Latomus 44 (4), 784-804, 1985; E. COURBAUD, *Les procédés d'art de Tacite dans les Histoires*, Paris 1918.

<sup>12</sup> R. TURCAN, *Tacite est les arts plastiques*, p. 787.

l'homme. Outre le fait qu'elle rend l'homme aveugle et parfois insensible à la souffrance d'autrui, cette passion conduit le *populus* à se livrer sans retenue à la vie mondaine, mieux à la prostitution. Les lecteurs de Tacite s'aperçoivent finalement que le *furor* favorise le goût du lucre, la débauche et surtout les "débordements d'une paix dissolue". La propension à tous ces excès et à ces désordres est mieux exprimée par le terme *lasciuia* (du verbe *lasciuire*, placé à la fin du passage). Définie par J.-M. Engel<sup>13</sup> comme un état d'impertinence et de dissipation, la *lasciuia* est le résultat de cette exubérance de conduite appelée *luxuria*. Le mot a bien sa place et son importance dans le texte cité ci-dessus dans la mesure où il joue à la fois la fonction de cause, c'est-à-dire de mobile, et celle de la conséquence d'une situation bien déterminée et liée à une action humaine. Chez Tacite, l'analyse de ces deux termes – *lasciuia* et *luxuria* – conduit à cette conclusion: le premier (*lasciuia*) prend des allures turbulentes, criardes, injurieuses et brutales alors que le second (*luxuria*) est grossièrement lié à tout ce qui est sensuel, c'est-à-dire à la "*libido*". Il est intéressant de souligner ici que Tacite termine ce tableau macabre par cette phrase riche en enseignements : ... *nunc inhumana securitas et ne minimo quidem temporis uoluptates intermissae: uelut festis diebus id quoque gaudium accederet, exsultabant, fruebantur, nulla partium cura, malis publicis laeti* (*Hist.* 3.83.2 fin).

Premier enseignement : à travers cette phrase formulée dans un ton grave et pathétique, Tacite cherche à susciter le sentiment de la *miseri-cordia*<sup>14</sup> chez ses lecteurs et à les amener à réfléchir sur le comportement inhumain des hommes engagés aveuglement dans les événements les plus tragiques et les plus sanglants. Deuxième enseignement : ce passage est une belle démonstration selon laquelle la dimension du visuel transforme l'oeuvre historique de Tacite en une succession des peintures psychologiques et morales. Troisième enseignement : la dimension du visuel peut être comprise comme un moyen rhétorique employé par Tacite en vue de toucher ses lecteurs et surtout de les amener à réfléchir sur le danger que représentent les passions si elles ne sont pas maîtrisées.

Le passage des *Histoires* que nous venons d'étudier souligne est un bel exemple qui montre comment Tacite parvient, non seulement, à transposer l'espace pictural sur l'espace scriptural dans ses multiples entrelacements et enchevêtrements, mais également à mettre en exergue la

<sup>13</sup> J.-M. ENGEL, *Tacite et l'étude du comportement collectif*, Lille, 1972, pp. 183 et 512.

<sup>14</sup> La pitié constitue l'un des sentiments dominants des écrits de Tacite. Sur cette question chez Tacite, cf. A. MICHEL, *Le « Dialogue des orateurs » de Tacite et la philosophie de Cicéron*, Paris, 1962; E. AUBRION, *Tacite e la misericordia*, Latomus 47 (1), 383-91, 1989.

thématisation du visuel. En tout cas, si le visuel l'emporte chez Tacite, il faut préciser ici que cette prédilection se trouve déjà dans son œuvre historique : l'histoire de Rome est une succession des tableaux assombrés par la tyrannie et la folie des Empereurs. Et ces tableaux que l'auteur des *Histoires* et des *Annales* reproduit et qu'il demande à ses lecteurs d'imaginer sont en fait des interprétations de la situation du peuple romain sous l'Empire. Le passage que nous devons d'étudier nous offre une analyse des maux qui gangrènent la société romaine. Ce sont ces maux que les lecteurs de Tacite sont appelés à visualiser mentalement afin de se forger une opinion sur les grandes questions sociales, politiques, religieuses et philosophiques qui se posaient sous l'Empire.

### **L'épisode de l'empoisonnement de Britannicus (*Annales* 13.16-7): un exemple de la technique narratologique et de la mise en évidence de la thématization du visuel dans les récits tacitéens**

D'aucuns n'ignorent que les *Annales* sont, le moins qu'on puisse dire, une succession de véritables scènes dramatiques et pathétiques, dignes d'une véritable tragédie, dans lesquels Tacite rapporte aussi fidèlement que possible, les intrigues de palais sous la dynastie julio-claudienne nées de la crise d'espace du pouvoir où il n'y a pas de place pour deux. Cette crise était tellement profonde que le prince tenait absolument à conserver son pouvoir au point de chercher à éliminer tout prétendant qui lui faisait obstacle. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'empoisonnement de Britannicus commandité, à en croire Tacite, par Néron (*Ann.* 13.15-6). Nous avons choisi d'étudier cet épisode extrêmement bien construit non seulement pour sa beauté, mais aussi pour le fait qu'il constitue un exemple bien réussi de la technique narratologique et de la mise en évidence de la thématization du visuel dans les récits tacitéens. Technique qu'un lecteur tacitéen du XXI<sup>e</sup> siècle comparera aisément à celle utilisée dans le cinéma.

Dans le chapitre 15 du livre XIII des *Annales*, avec un art concis et vigoureux, sobre d'effets mais riche d'émotion, Tacite met en scène Néron et Britannicus. Le premier fait tout pour conserver son pouvoir et son espace politique pour lui tout seul, le second est perçu par l'opinion comme le seul héritier présomptif du trône à même de devenir un bon prince. Agrippine en est aussi convaincue et utilise cet argument pour faire pression à son fils (cf. *Ann.* 13.14.2-3). Ce qui suscite des passions de toute sorte et pousse le détenteur du pouvoir à éliminer son concurrent au moyen du poison<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> L'empoisonnement de Britannicus est perçue, comme la conséquence directe des *anti-*



Faisant l'économie de sa narration, Tacite annonce qu'un *primum uenenum* (préparé par une certaine Locuste) *ab ipsis educatoribus accepit, transi-tique exsoluto aluo, parum ualidum, siue temperamentum inerat, ne statim saeuiret* (Ann. 13.15.4). La première tentative échoua. Ce qui conduit Tacite à mettre en lumière la réaction de Néron qui, *lenti sceleris impatiens, minitari tribuno, iubere supplicium ueneficae*. L'historien clôt ce tableau en prévenant indirectement ses lecteurs que Britannicus n'aura pas la chance d'y échapper. Et pour cause. *Promittentibus dein tam praecipitem necem quam si ferro urgeretur, cubiculum Caesaris iuxta decoquitur uirus, cognitis antea uenenis rapidum* (Ann. 13.15.5).

Cette précision des *Annales* 13.15.5 conduit Tacite, en narrateur omniscient, à imposer dans le deuxième tableau<sup>16</sup> un rythme rapide qui sacrifie la narration proprement dite des instants les plus importants de cette tragédie au détriment d'une présentation en quatre actes, à savoir : (1) la présentation rapide de Britannicus assis seul sans aucune protection spécifique non loin de la table des autres enfants ; (2) les effets du poison ; (3) les sentiments non seulement des convives, mais aussi des membres de la famille impériale ; (4) l'enterrement expéditif de Britannicus sous une pluie torrentielle. Pour permettre à cette présentation qui sort de l'action elle-même de dévoiler aux lecteurs (dans leur rôle de spectateurs) non seulement le jeu des personnages au sein de l'histoire, mais également leur complexité dans leurs rapports, ainsi que la profondeur de leurs caractères, Tacite recourt à des procédés de polyfocalisation et à des techniques venant de plusieurs champs artistiques transformant ainsi le récit en une sorte de séquence cinématographique.

D'entrée de jeu, Tacite se sert très habilement de l'ablatif absolu *epulante Britannico*, en vue de nous présenter le jeune Britannicus assis dans la salle de banquet. En relation avec la notion de la dimension du visuel qui fait l'objet du présent article, la phrase *mos habebatur principum liberos cum ceteris idem aetatis nobilibus sedentes uesci in aspectu propinquo-rum, propria et parciore mensa*, qui ouvre le récit de la deuxième tentative d'empoisonnement est doublement importante. Premièrement, elle permet aux lecteurs de visualiser le lieu du crime : l'empoisonnement de Britannicus a lieu dans une salle habituellement utilisée par des Romains lorsqu'ils

*quitas fratrum discarias et insociabile regnum aestimantes* (Ann. 13.17.1 fin). E. CIZEK, *Néron*, Paris, 1982, p. 53-54, estime qu'il est la preuve de l'existence d'une menace dynastique pour Néron. Quant à J. TRESCH, *Die Nerbücher in den Annalen des Tacitus. Tradition und Leistung*, Heidelberg, 1965, p. 86, il pense Tacite a traité cet assassinant comme une péripétie de la perte du pouvoir par Agrippine. Voir aussi O. DEVILLERS (1994), p. 79-80.

<sup>16</sup> Il s'agit ici des *Annales* 13.16.1-4.

organisent de grands banquets. Or, pour une bonne organisation de tels banquets, les Romains ont l'habitude de placer les enfants (*liberos*) à l'écart des adultes. Cette salle était donc idéale pour l'exécution du complot car tous les ingrédients étaient réunis pour que, cette fois-ci, Britannicus, quatorze ans, boive ce *cognitis antea uenenis rapidum* (*Ann.* 13.15.5 fin). Deuxièmement, la même phrase donne un éclairage sur la situation inconfortable du jeune prince. En effet, utilisant toutes les artifices stylistiques que la rhétorique a mis à sa disposition, Tacite nous présente une image lumineuse d'un Britannicus assis *propria et parciore mensa*, d'abord au milieu des autres *principum liberos*. Comme dans un film, Tacite le présente en plan serré non seulement comme un enfant vulnérable surveillé par un *delectus ex ministris gustu* qui, en réalité, est un exécutant des ordres de Néron, mais aussi comme un enfant dont la mort ne fait l'ombre d'aucun doute.

Au fil de la lecture, comme dans un film tragique, on s'aperçoit que l'image lumineuse de Britannicus laisse la place à une image floue de Néron, confondu dans la masse *propinquorum*, le regard braqué sur sa victime. Les lecteurs découvrent l'empereur dans son rôle d'un prédateur tapis dans le bois, attendant le moment propice pour bondir sur sa proie. Cette imagerie animale, mieux, cette analogie à la bête qui a pour fonction de souligner la dimension dévoreuse de la personnalité de Néron, très nuisible pour le devenir de Rome correspond très exactement à l'axe idéologique de l'auteur des *Annales* qui cherche à donner une image sombre et tyrannique aux empereurs julio-claudiens, dont la ruse<sup>17</sup> est l'une de leurs armes pour commettre leurs forfaits. Tous ces procédés des focalisations conduisent les lecteurs de Tacite à « voir » non seulement comment, silencieux, Néron surveille sa victime, mais aussi et surtout comment sa ruse a bien fonctionné, ainsi l'atteste d'ailleurs l'expression *talis dolus repertus est*, qui termine la première phrase du récit (*Ann.* 13.16.1). La suite du texte (*Ann.* 13.16.2) est l'application parfaite du gros plan, technique bien prisée dans le cinéma moderne, permettant aux lecteurs d'apercevoir, d'une part, Britannicus goûter ses repas et les repousser parce qu'ils étaient chauds, et d'autre part, les complices de Néron les refroidir avec une eau empoisonnée.

Ce qui est intéressant de noter ici et qui n'échappe certainement pas au regard non seulement de Néron (ce à quoi il s'attendait d'ailleurs), mais aussi de Tacite, dans son statut de narrateur-personnage et surtout des lecteurs,

<sup>17</sup> La ruse de Néron est simple. En effet, L'usage veut que tous les repas servis aux princes soient goûtés. Et la ruse choisie par Néron, *ne omitteret institutum aut utriusque morte proderetur scelus*, est de servir à Britannicus *innoxia adhuc ac praecalida et libata gustu potio* (*Ann.* 13.16.2).

dans leur statut de spectateurs de la tragédie, c'est la réaction rapide du poison<sup>18</sup>, conduisant ainsi l'auteur des *Annales* à accélérer son récit. Sacrifiant ainsi toute description, l'auteur des *Annales* se contente de signaler subtilement que le poison qui a été versé dans ses repas *ita cunctos eius artus peruasit ut uox pariter et spiritus raperentur* (13.16.2 fin). La même accélération du récit est perceptible dans la phrase *Trepidatur a circumsedentibus, diffugiunt imprudentes : at quibus altior intellectus. Resistunt defixi et Neronem intuentes* (13.16.3). De part sa structure, ce passage constitue l'exemple bien réussie de la transcription scripturale des effets du *travelling*, autre technique utilisée dans le cinéma moderne. Par l'effet de deux parataxes, les lecteurs de Tacite découvrent le troisième protagoniste de la tragédie dans son statut de témoin passif, à savoir les convives et les autres membres de la famille impériale (Agrippine et Octavie).

Par ce *travelling*, les lecteurs de Tacite se rendent compte que les convives sont repartis en deux catégories, à savoir: les *imprudentes* et les *quibus altior intellectus*. Médusés, comme s'ils suivent le mouvement d'une caméra balayant la salle où a eu lieu ce banquet fatidique, les lecteurs de Tacite constatent que les premiers, c'est-à-dire les *imprudentes*, prirent la fuite dans un désordre indescriptible, les seconds, c'est-à-dire *quibus altior intellectus*, par peur ou par précaution, comme s'ils étaient tétanisés, préférèrent ne rien faire si ce n'est que de fixer leur regard directement sur Néron et indirectement sur les autres membres de famille impériale. Ce moment de grande tension psychologique que J. Hellegouarc'h<sup>19</sup> qualifie d'un tableau vivant et sarcastique, comparable à celui des *Histoires* 1.81.1, nous laisse penser que, dans l'œuvre historique de Tacite, le regard<sup>20</sup> de ses personnages est plus souvent chargé de valeurs péjoratives ou mélioratives selon la position et le statut qu'ils occupent dans la pyramide des structures sociales. De plus, ce regard est généralement compromis par les multiples relations que les personnages nouent avec le pouvoir. Force de signaler ici

<sup>18</sup> Cette réaction était prévisible: elle est la manifestation littéraire des effets de ce *cognitis antea uenenis rapidum* (*Ann.* 13.15.5).

<sup>19</sup> Ch. TACITE, *Annales*, livres XIII-XVI, texte établi et traduit par P. WULLEUMIER, troisième tirage revu et corrigé par J. HELLEGOUARC'H, Paris, Les Belles Lettres, 1990, p. 18, n. 9.

<sup>20</sup> Un étude très approfondie sur le « regard » des personnages taciteens en relation avec le pouvoir débouchera certainement sur des conclusions très originales sur leur psychologie. D'une part, l'on découvrira le regard du « chasseur », celui du prince tyran, et le regard du « chassé », des « personnages-proie », celui de son entourage. Si le regard de ce dernier se caractérise par la crainte, la peur, l'incertitude, par l'expression de soumission, d'humiliation, voire d'acceptation, malgré lui, de tout ce qui peut lui arriver, c'est-à-dire de son destin celui du prince sera marqué par la violence, la méfiance, etc. Le regard de celui qui détient le pouvoir amplifie son autorité, sa légitimité et donc son pouvoir.

qu'une étude très approfondie sur le regard des personnages tacitéens en relation avec le pouvoir débouchera certainement sur des conclusions très originales et l'un d'entre elles pourrait être la suivante : dans la textualité tacitéenne, le regard décèle les modes de relations des personnages et présage leur destin. Ceci nous conduit à déduire que l'univers littéraire et historique de Tacite est motivé par les tensions qui résultent de la manière dont les humains gèrent leurs passions et de la façon dont les empereurs exercent leur pouvoir. Une relecture des *Histoires* et des *Annales* atteste finalement que Tacite reproduit la polarisation de divers regards de ses personnages pour ensuite analyser leur état psychologique. Dans les récits tacitéens, cette polarisation se présente de la manière suivante : d'une part, il y a le regard du chasseur, celui du prince tyran, et d'autre part, le regard du chassé, de ce que nous pouvons appeler des personnages-proie, celui de son entourage. En tout cas, dans les *Annales*, si le regard de ce dernier se caractérise par la crainte, la peur, l'incertitude, par l'expression de soumission, d'humiliation, voire d'acceptation, malgré lui, de tout ce qui peut lui arriver, c'est-à-dire de son destin, le regard du prince est marqué par la violence, la méfiance, etc. C'est donc sous cette optique que nous devons comprendre le double attitude des convives.

En tout cas, si les *imprudentes* ont préféré fuir et si ceux de convives qui, selon l'expression même de Tacite, « ont une intelligence plus pénétrante ont choisi de fixer leur regard sur Néron », c'est parce que, d'une part, ils sont tous profondément convaincus que Néron est sans aucun doute le commanditaire de l'empoisonnement de Britannicus. Et comme ses agissements ou ses réactions ont toujours été imprévisibles, mieux vaut rester sur ses gardes car Néron constitue une véritable menace pour son entourage. De plus, puisque le regard a une puissance déstabilisatrice sur les méchants, on comprend pourquoi, à la suite du regard de tous ceux que Tacite appelle *quibus altior intellectus*, se sentant oppressé, attaqué, voire tacitement accusé, Néron que Tacite a bien voulu nous présenter en gros plan a voulu se justifier : *Ille ut erat reclinis et nescio similis, solitum ita ait per comitatem morbum, quo ab infantia adflicaretur Britannicus et redituros paulatim uisus sensusque*. Il faut dire ici que l'explication de Néron repris au style indirect pour justifier cette mort atroce ne convainc personne et surtout pas Tacite. Au contraire, elle conduit les deux autres membres de la famille impériale (Agrippine et Octavia) à réagir en affichant une attitude très opposée.

Ayant constaté la mort de Britannicus, *at Agrippinae is pavor, ea consternatio mentis, quamvis uultu premeretur, emicuit, ut perinde. Ignaram fuisse atque Octaviam, sororem Britannici constiterit...*, écrit Tacite

dans les *Annales* 13.16.4. Malgré cette panique, plaidant en sa faveur, Tacite pense que cette femme serait étrangère au crime. Un zoom, autre technique cinématographique, sur son visage nous éclaire sur le pourquoi de son manque d'émotion à cette mort tragique : *quippe sibi supremum auxilium ereptum et parricidii exemplum intellegebat*. D'ailleurs, l'histoire lui donnera raison (cf. *Ann.* 14.1-13). Quant à Octavia, la sœur de Britannicus, Tacite pense qu'elle était *ignaram* au même titre qu'Agripinne. Estimant qu'elle ne peut en aucun cas tremper dans ce crime, Tacite nous la présente en contre-jour, autre cette technique cinématographique, en vue de cacher les signes visibles de sa tristesse et surtout la souffrance consécutive à la disparition de son frère : *Octavia quoque, quamuis rudibus annis, dolorem, caritatem, omnes adfectus abscondere didicerat*.

L'attitude contradictoire de ces deux femmes étrangères au crime mérite une explication : en effet, en même temps qu'elle fait apparaître une certaine poésie fondée sur l'opposition émotionnelle qui donne au récit toute sa dimension tragique, cette attitude repose le problème de la personnalité très complexe de Néron, un prince qui, somme toute, fait peur. Ainsi, pour échapper à son courroux, l'on est obligé de faire semblant pour lui plaire. Est-ce ce qui explique le spectacle presque surréaliste que Tacite nous présente à la fin du tableau?

Dans un ton sarcastique Tacite nous apprend que : *ita post breue silentium repetita conuiuii laetitia* (*Ann.* 13.16.5 fin). On peut deviner l'étonnement des lecteurs tacitéens (en tant que spectateurs de la tragédie). Comment expliquer le fait que, après un bref moment de silence, le festin puisse reprendre sa gaieté alors qu'il y a eu meurtre par empoisonnement? L'étonnement des lecteurs de Tacite atteint son paroxysme quand, dans le tableau ouvrant le chapitre 17 des *Annales* XIII, ils découvrent comment se sont déroulées les funérailles de Britannicus:

Nox eadem necem Britanici et rogam conjunxit, prouiso ante funebri paratu, qui modicus fuit. In campo tamen Martis sepultus est, adeo turbidis imbribus, ut uulgi iram deum portendi crediderit aduersus facinus, cui plerique etiam hominum ignoscebant, antiquas fratrum discordias et insociabile regnum aestimantes.

Placée à côté de la dernière phrase des *Annales* 13.16.5, la première phrase des *Annales* 13.17, semble jouer le rôle de ce qu'on appelle dans la langue cinématographique un fondu enchaîné. En effet, elle introduit un changement des plans en clair-obscur, c'est-à-dire elle permet à la narration ou à la tragédie de passer de la journée à la nuit, de la joie à la tristesse née de la manière dont Britannicus fut enterré. Britannicus a

eu droit à des funérailles sans honneur, à un enterrement expéditif qui s'est déroulé au milieu de la nuit<sup>21</sup> et surtout sous une pluie torrentielle. Au delà de l'étonnement des lecteurs, une question s'impose: pourquoi Néron a-t-il ordonné cet enterrement sous une pluie torrentielle? Est-ce une manière, pour lui, d'effacer toutes les traces du crime afin d'échapper à la colère divine (*iram deum portendi aduersus facinoris*)? C'est en tout cas ce que pense le *uulgus*.

### L'épisode de l'assassinat d'Agrippine (*Annales* 14.1-13): un exemple de l'enjeu de la focalisation chez Tacite

Drame et tragédie d'une femme haïe par son fils, non seulement, à cause de l'amour que ce dernier porte pour Poppée, mais également à cause de cette peur voilée de le voir partagée un jour le pouvoir avec elle, la séquence de la mort d'Agrippine tant de fois commentée<sup>22</sup> est une belle illustration où la thématization du visuel «dicte» la narrativité et la problématique du regard, non seulement, permet une autre lisibilité de l'histoire de la Rome impériale, mais aussi une autre visibilité des personnages taciteens en pléines actions. Considérant que les faits qu'il va raconter sont très tragiques et que, d'un point de vue de la causalité, ils influenceront le destin de Rome, tel un cinéaste d'un film dramatique, Tacite prépare subtilement ses lecteurs à être psychologiquement prêts à suivre, comme s'ils y étaient, le déroulement de l'assassinat d'Agrippine.

Dès le chapitre 1 des *Annales* 14, les lecteurs ont l'impression non seulement d'assister à l'agitation dans l'ombre des intrigues de Poppée, mais aussi d'entendre ses perfides suggestions, les propos des esclaves et des affranchis. Et, à mesure que les faits s'éclaircissent, ils ont l'impression

<sup>21</sup> Chez Tacite, la nuit est le «symbole de l'hypocrisie et complice des drames» (cf. l'introduction des *Annales* de TACITE, I-III, éd. Les Belles-Lettres, 1990, p. XLII). Voir aussi J. RUBAN, *La nuit chez Tacite*, thèse manuscrite, Liège, 1965; J. WOEHMANN, *Nathtschilderungen in den Historien und Annalen des Tacitus*, Diss., Göttingen, 1956; J. LUCAS, *L'obsession de Tacite*, Leiden, 1974, p. 94-102.

<sup>22</sup> Notamment par: M. BILLERICK, *Die dramatische kunst des Tacitus*, ANRW II.33.4 (Berlin-New-York), 1991, p. 2752-71; L. MULLER, *La mort d'Agrippine (Tacite, Annales, 14.1-13). Quelques éléments tragiques de la composition du récit*, L.E.C. 62(1), 27-43, 1994; R.D. SCOTT, *The death of Nero's mother*, Latomus 33, 105-15, 1974; P. GRIMAL, *Tacite*, Paris (1990), p. 304-305; C. MONTELEONE, *Alle radici di una 'tragedia'*, AFLB 31, 91-113, 1988; O. DEVILLERS, *Les sources et les impératifs de la narration: le récit d'Agrippine (Annales XIV.1-13)*, Latomus 54, 324-45, 1995; J. MAMBWINI KIVUIAL-KIAKU, *Histoire et Rhétorique dans la textualité de la mort d'Agrippine (Tacite, Annales XIV.1-13)*, RELat 4, 87-101, 2004.

de «voir» apparaître Néron non seulement dans son rôle d'instigateur du crime qui hésite sur les moyens à utiliser pour commettre son forfait, mais aussi dans celui du maître en *simulatio*<sup>23</sup> (*Ann.* 14.4.4). Ainsi que nous l'avons déjà noté dans une autre étude<sup>24</sup>, à partir des *Annales* 15.5, le récit se transforme en un tableau très saisissant qui fait appel à la vue. Comme dans un film, Tacite balise le décor où devrait se dérouler la première tentative de l'assassinat. Il s'agit bien d'un paysage en clair-obscur marqué par un détail météorologique très accusateur mais significatif pour la compréhension du récit. L'historien met en évidence des détails susceptibles d'amener ses lecteurs à s'interroger sur les conditions du chavirement du navire dans lequel se trouvait Agrippine. La suite du récit montre que la séquence de l'assassinat d'Agrippine est un bel exemple de l'enjeu de focalisation dans la textualité taciteenne.

Tel un cinéaste-réalisateur du XX<sup>e</sup> siècle changeant subtilement des plans<sup>25</sup>, Tacite transporte ses lecteurs, jouant ici le rôle de spectateurs passifs sur le rivage de la mer. Le tableau en clair-obscur où l'on distingue à peine Agrippine se débattre pour éviter la noyade et peinant à atteindre le rive à la nage laisse apparaître en plan serré le peuple, dans son rôle de personnage adjuvant. En effet, écrit Tacite dans les *Annales* 14.8, à la lueur des torches et avec une certaine anxiété, la foule se précipita à la plage (*Hi molium obictus, hi proximas saphas scandere; alii, quantum corpus sinebat, uadere in mare...*) pour avoir des nouvelles de l'impératrice. Soulignons ici, en passant, l'extraordinaire art de narration de Tacite : grâce à l'emploi très suggestif des verbes de mouvement, l'auteur des *Annales* fait alterner des réactions, l'agitation confuse, les rumeurs, le coup de théâtre, l'arrivée de l'armée et la dispersion de la foule donnant ainsi à ses lecteurs l'impression de suivre les événements à mesure qu'ils se déroulent et avec une logique qui respecte la psychologie de ceux qui sont en scène. Plus prosaïquement, grâce à cet effet du montage visuel que dégage l'écriture de Tacite, les lecteurs voient béatement comment s'est répandue la nouvelle

<sup>23</sup> Sur cette notion chez Tacite, cf. Roberta STROCCHIO, *Simulatio e dissimulatio nelle opere di Tacito*, Bologna 2002; E. AUBRIEN, *L'Eloquencia de Tacite et sa fides d'historien*, ANRW II.33, 2613, 1991; R.D. SCOTT, *The death...*, p. 106; O. DEVILLERS, *L'art de la persuasion dans les Annales de Tacite*, Bruxelles (Coll. Latomus 223, 1994, p. 331-332; 340; 344).

<sup>24</sup> Cf. J. MAMBWINI KIVUULA-KIAKU, *Noctem sideribus inlustrem... (Tacite Ann. XIV.5.1). Quel est le sens exact de e passage et qu'apporte-t-il au récit de la mort d'Agrippine et à l'écriture de Tacite?*, Classica (Brasil), São Paulo, 11/12, 307-319, 1998/1999.

<sup>25</sup> L'essentiel du récit de la mort d'Agrippine est, comme dans un film, une succession des descriptions. Tacite se plaît à alterner la description statique et la description ambulatoire, c'est-à-dire itinérante, d'une part, et le panoramique horizontal au panoramique vertical.



de la mort par noyade d'Agrippine (*uulgato Agrippinae periculo*), comment elle touche progressivement les gens (...*ut quisque acceperat*) et quelle conséquence cela engendre dans l'opinion (*decurrere ad litus*), comment cette foule qu'on distinguait à peine grossit jusqu'à devenir une *ingens multitudo*, comment celle-ci s'organise peu à peu dans l'espoir de comprendre ce qui s'est vraiment passé. Cette façon de raconter les événements se rapproche étonnement d'une autre technique utilisée dans le cinéma du XXI<sup>e</sup> siècle, à savoir : le « mouvement panoramique de la caméra ». L'intérêt de cette technique est qu'elle permet aux téléspectateurs (ici les lecteurs) de visualiser tout ce qui se passait à divers endroits de la plage.

Il est intéressant de noter ici que, quand Tacite fait appel à l'écriture du visuel dans ses récits, il la met en relation constante avec ce que nous pouvons appeler aujourd'hui le montage auditif ou sonore. Autrement dit, par souci de conserver la réalité des faits, tel un réalisateur de cinéma en ce XXI<sup>e</sup> siècle, Tacite rend la dimension du visuel très expressive dès lors qu'il la fait enrichir de la dimension sonore. En effet, l'inscription des bruits (tels les cris, les pleurs, les rumeurs) et surtout la moralité narrative (comme les voix narratives et discursives qui comprendraient à la fois les diverses manifestations et timbres de la voix – que celle-ci soit individuelle, collective, fragmentée ou aphasique) traversent tout le récit au point de le transformer en un univers vivant et mouvant ; un univers où *quiam manus protendere; questibus, uotis, clamore diuersa rogitantium aut incerta respondentium omnis ora compleri*. Parce que les faits décrits par Tacite sont enrobés de la dimension auditive, les lecteurs de Tacite parviennent à distinguer clairement, comme dans un film dramatique, des bruits qui émergent, des bruits de voix qui s'identifient d'abord en plaintes (*questibus*), puis se transforment souhaits (*uotis*). Soulignons ici que la dimension sonore qui se greffe à la dimension visuelle du récit donne plus de relief à la brutalité et à la violence avec lesquelles les troupes d'Anicetus refoulent loin de la villa ces groupes nocturnes. Le passage des *Annales* 14.2 montre donc comment l'inscription de la voix ajoute du suspens à la manière dont va s'accomplir le projet tragique de Néron. Ici, Tacite oppose le bruit de la foule et des soldats menaçants (*Ann.* 14.1) au silence adopté par Anicetus pour accomplir sa mission. Grâce à un montage visuel très réussi où Tacite alterne des séquences montrant l'extérieur et l'intérieur de la villa, les lecteurs tacitéens suivent mentalement la progression de ce personnage à la solde de Néron. Tel un prédateur, Anicetus d'abord est montré à l'extérieur. Les lecteurs le voient comment *uillam statione circumdat*, comment *refractaque ianua, obuios seruorum abripit*, comment *donec ad fores cubiculi ueniret*. Le passage des *Annales* 14.3 joue l'effet d'une ca-



méra placée à l'intérieur de la chambre d'Agrippine où l'on voit celle-ci de plus en plus inquiète et, malgré la présence d'une esclave, cette femme se sent seule. Le silence qui enveloppe cette chambre peu éclairée (*cubiculo modicum lumen inerat*) est perturbé par deux types de bruits. Le premier (*repentinos strepitus*) signale l'entrée d'Anicetus (armé d'une épée très tranchante) marquant ainsi l'imminence d'un malheur suprême (*extremi mali indicia*). Le second reconforte la solitude d'Agrippine<sup>26</sup>. L'abandon de sa servante (*Tu quoque me deseris*) est le moment choisi par Tacite pour faire un zoom sur le visage de cette femme. Consciente, elle sait qu'elle n'échappera pas à son trépas. Cependant, comme les héros tragiques qui se battent contre le sort avec l'énergie du désespoir jusqu'à ce qu'ils soient acculés à plier, au lieu de paniquer, les lecteurs sont étonnés de voir cette femme conserver une maîtrise d'elle-même au moment où elle *respicit Anicetum, trieracho Herculeio et Obatrito, centuione classiario* entourant son lit. Ils ne peuvent qu'admirer cette grandeur et cette dignité de cette femme qui trouva une énergie nouvelle l'amenant à présenter son sein à ses assassins en criant *uentrem feri*<sup>27</sup>. Au delà de ce qu'elle représente psychologiquement, socialement et politiquement, la dernière parole d'Agrippine combine la dimension tragique et la dimension du visuel, entre récit et description, dans cette imbrication de deux stratégies de l'émotion, l'une plus spectaculaire, l'autre portée davantage sur le travail stylistique.

L'analyse de ces quelques passages atteste que les récits et les tableaux contenus dans les *Histoires* et surtout dans les *Annales* sont des unités narratives minutieusement sélectionnées et prélevées par leur auteur sur la totalité de la réalité historique sous l'Empire. En laissant de côté certains éléments de l'action, en privilégiant tel ou tel détail significatif, en modifiant le point de vue de ses narrations par la multiplication des focalisations, il paraît évident que Tacite cherchait à solliciter ses lecteurs à visualiser les événements racontés comme s'ils y étaient. Pour imprimer la dimension du visuel dans ses récits, Tacite a donc été très attentif au choix des plans dont la grosseur est conditionnée par l'importance des récits et leur caractère dramatique. Le passage des *Histoires* 2.83 est une parfaite illustration de ce qu'on appelle en cinéma, le *plan général* dans la mesure où, d'une part, l'historien nous présente l'ensemble du décor, de l'espace où a eu lieu

<sup>26</sup> Sur cette solitude, cf. J. MAMBWINI KIVUILA-KIAKU, *Noctem sideribus inlustrem...*, p. 315-6, n. 17.

<sup>27</sup> Sur les dernières paroles d'Agrippine, cf. L. MULLER, *La mort d'Agrippine...*, p. 39-40; J. MAMBWINI KIVUILA-KIAKU, *Histoire et Rhétorique...*, p. 96, n. 25.

le carnage, et d'autre part, il met en exergue l'ensemble d'actions accomplies par les soldats, ainsi que tous les détails qui soulignent le tragique, le dramatique. Le passage des *Annales* 13.16-17 est une succession des *plans rapprochés* sur Britannicus et Néron, mais aussi sur les participants à ce banquet dans la mesure où ils nous permettent d'avoir une appréhension sur eux, sur leur situation psychologique, sur les intentions et le caractère d'Agrippine et d'Octavia. Le même passage est un concentré de plusieurs techniques cinématographiques utilisées dans le cinéma du XXI<sup>e</sup> siècle à savoir : le *panoramique* ou le *traveling* matérialisé par le regard de Tacite dans son rôle de narrateur, le *gros plan* doublé du *zoom* sur le personnage de Néron. Quant au passage des *Annales* 14.1-13, il illustre à merveille ce que les réalisateurs de cinéma appellent le *plan d'ensemble* : en effet, outre les différents cadres où se sont développées les intrigues de la narration, ce passage nous présente le Agrippine et ses bourreaux dans leurs environnements respectifs. De plus, il donne aux lecteurs l'impression de suivre les événements conduisant à l'assassinat d'Agrippine comme s'ils y étaient.

À l'issue de notre analyse, il semble que la multiplicité de ces techniques narratives répond à l'effet recherché par Tacite, à savoir : la dramatisation sans pour autant déformer la vérité historique, une dramatisation qui repose sur ce que nous pouvons appeler la *théorie taciteenne du regard*, laquelle sous-tend l'exercice d'une double pensée : d'abord, la pensée de Tacite qui, en sa qualité d'historien, lui permet d'opérer, au-delà des apparences, une radiographie de véritables causes des événements historiques, d'accéder aux mobiles qui sont au coeur de la double tragédie qu'a connue Rome.

En réfléchissant sur la thématization du visuel, notre souhait est de voir d'autres Tacitologues qui épouseraient notre thèse explorer cette voie. Plusieurs pistes peuvent être exploitées. Par exemple, on peut étudier l'oeuvre historique de Tacite comme une architecture d'images délibérément organisées à travers laquelle un lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle trouverait des prémices de la technique dite cinématographique (ou filmique). On peut aussi examiner la manière dont l'historien met en scène le regard de ses personnages, comment il multiplie les focalisations, comment, en tant que narrateur omniscient, l'auteur des *Histoires* et des *Annales* se transforme à l'occasion en *descripteur omnivoyant*, comment, par son regard indiscret, il fouille et viole par procuration l'intimité la plus secrète de ses personnages, comment il sonde méthodiquement leurs pensées et les étale au grand jour, comment il plonge ses lecteurs dans une perplexité nécessaire à son projet d'historien, comment, par son regard, il démasque la *simulatio* de Néron, la *dissimulatio* de Tibère, la *potentia* d'Agrippine, la grandeur de Germanicus, la *libido feminarum*, le *metus* des princes, etc.

L'étude de la thématization du regard dans la textualité de Tacite nous paraît très intéressante parce que, en même temps qu'elle nous amène à réfléchir sur le rôle de l'histoire à son époque – celui de témoigner sur ce qui n'est pas toujours beau à voir et surtout de témoigner du drame de la condition humaine sous l'Empire –, la dimension du visuel chez Tacite doit également nous conduire à nous interroger sur les non-dit, sur ce qui n'a pas été saisi par le regard de l'historien, sur ce qui a échappé à la saisie des mots. Ainsi que nous l'avons souligné ci-haut, l'une de préoccupations de Tacite est de provoquer de l'émotion des faits rapportés. L'un des moyens pour y parvenir nous semble être le recourt à des techniques très spécifiques qui ressemblent étonnement à celles appliquées aujourd'hui au cinéma.

S'il est une chose que nous devons retenir de cette étude, c'est le fait que Tacite apporte dans ses récits une intensité particulière qui donne une impression très prégnante de la densité de son écriture. De ce fait, il paraît nécessaire à tout chercheur désireux de cerner la pensée historique de Tacite ou sa philosophie de l'histoire de saisir les enjeux de cette écriture, notamment le rapport qu'elle établit entre les récits proprement dits des événements historiques et la manière dont les lecteurs peuvent les appréhender. Et pour cause. Il semble que, dans le cadre de l'organisation globale de la textualité taciteenne comment il sollicite constamment ses lecteurs à visualiser les événements racontés comme s'ils y étaient, comment il sollicite constamment ses lecteurs à visualiser les événements racontés comme s'ils y étaient, comment il sollicite constamment ses lecteurs à visualiser les événements racontés comme s'ils y étaient, cette écriture établit une sorte de relais entre les faits historiques et l'émotion que cela peut engendrer et permet de suivre l'avancée de l'intrigue, créatrice d'émotion spectaculaire fondée sur l'expression des sentiments intimes et surtout sur l'évocation de l'intériorité des êtres.

TÍTULO. *A “dimensão do visual” em Tácito: reflexões sobre a “tematização do olhar” na textualidade dos Anais.*

RESUMO. Nos escritos históricos de Tácito, emerge um conceito muito importante que a crítica moderna pouco explorou, nomeadamente a “tematização do olhar”. É já estabelecido que, em sua textualidade, Tácito usa frequentemente imagens de feição realista para forçar seus leitores a apreciar não só as preocupações diárias do povo romano, mas acima de tudo as irregularidades na arena política romana sob o Império. Para alcançar este objectivo, o historiador insiste, entre outras coisas, na arte do retrato, da descrição física ou psicológica, na visada panorâmica. Longe de dar o atributo de cineasta, quando se lê as *Histórias* e os *Anais* com um olhar de um leitor do século XXI, descobre-se vestígios de uma escritura dita cinematográfica, que permitiu o registro de olhares, gestos, palavras e, especialmente, a sua aplicação em sequência nas narrativas sem descuidar do conjunto de relações que definem sua estética. Parece muito claro que a utilização de processos de polifocalização e de técnicas de vários campos da arte convida os leitores de Tácito para participar ativamente na produção de sentido em suas narrativas. Focado sobre o comentário de *Histórias* e dos *Anais*, este artigo deve ser considerado como uma introdução para um estudo mais profundo do lugar do olhar na obra histórica de Tácito.

PALAVRAS-CHAVE. Tácito; causalidade; foco; dimensão do visual; tematização do olhar; Britânico; Agripina; Nero; textualidade; espaço narrativo em Tácito.