

DOSSIER

Dossier : Les séries télévisées, sous le scalpel des Sciences humaines
Axe I « Approche interne de la série »



ÉTUDE DE L'ESPACE DANS LE PARCOURS THÉRAPEUTIQUE DU PERSONNAGE FÉMININ DANS LA SÉRIE TÉLÉVISÉE TURQUE *FATMAGUL SUÇU NE ?* ET SON IMPACT SUR LE SPECTATEUR.

Nathalie SAADÉ

Université Saint-Joseph de Beyrouth

Résumé

Certaines séries télévisées turques ont mis en scène l'évolution d'un personnage féminin en crise nécessitant une thérapie. Nous nous intéresserons particulièrement à une série qui a conquis le cœur des spectatrices en brisant les tabous associés à la femme : *Fatmagul'un suçunu ne ?* parue sur les écrans en 2010 est inspirée du roman de Vedat Turkali. C'est l'histoire d'un viol collectif, de ses conséquences et de la lutte désespérée de l'héroïne pour surmonter le traumatisme. Comment l'espace révèle-t-il la crise de la femme ? Quel rôle jouent les différents lieux, milieux et espaces traversés dans l'évolution thérapeutique du personnage féminin, et dans sa réhabilitation ? Comment ces lieux sont-ils représentés ? Comment affectent-ils le spectateur ?

Mots-clés

Symbolique des lieux – Fonction dramatique de l'espace – Espace catalyseur – Chronotope – Thérapie – Réhabilitation – Traumatisme – Catharsis.

Abstract

Some Turkish television series have staged the evolution of a female character in crisis requiring therapy. We will focus on a series in particular that have conquered women's hearts as it has broken taboos related to women: *Fatmagul'un suçunu ne?* released on TV screens in 2010. It was inspired from the novel of Vedat Turkali. It's the story of a collective rape, its consequences and the desperate struggle of the heroine to overcome the trauma. How does space reveal the crisis of women? What role do the different places, environments and spaces play in the therapeutic evolution of the female character and in its rehabilitation? How are they represented? How do they affect the viewer?

Keywords

Symbolism of the spaces – Dramatic function of places – Catalytic place – Chronotop – Therapy – Rehabilitation – Trauma – Catharsis.

« Les lieux étant surdéterminés, l'itinéraire d'un personnage est toujours à la fois parcours de l'espace et parcours de sens »
(Louve, 1997, p. 6)

Parue sur les écrans en 2010 en Turquie et en 2018 en France, la telenovela turque *Fatmagulun Suçu Ne ?*¹ inspirée du roman de Vedat Turkali connaît un grand succès. Le public féminin est conquis. Composée de quatre-vingt épisodes répartis en deux saisons, la série est créée par Ece Yorenç et Melek Gençoglu. Elle met en scène le parcours de Fatma Ketenci, une jeune bergère, violée par trois jeunes hommes issus d'un milieu aisé : Erdogan Yasaran, son cousin, Sélim Yasaran et Vural Namli, et ce, en présence de leur ami d'enfance Kérim Ilgaz. Le viol brise le cours de la vie de Fatma. Elle est non seulement, abandonnée et humiliée par son fiancé Mustafa mais elle se voit, en plus, forcée à épouser Kérim étant donné que les Yasaran veulent étouffer le scandale. Kérim, appartenant à un milieu modeste assume la responsabilité du drame et finit par défendre la cause de Fatma. Amoureux d'elle, il fait tout ce qu'il peut pour l'aider à reconstruire sa vie au moment où celle de ses ennemis se dégrade progressivement. Entre l'instant de crise et la réhabilitation de l'héroïne, un parcours spatial riche en significations se développe. Comment l'espace dramatique et cathartique affecte-t-il à la fois le personnage féminin et le spectateur ? Pour aborder cette problématique, nous nous verrons comment les espaces de crise, de confrontation et de réhabilitation sont dotés d'une fonction thérapeutique, cathartique et apologique permettant d'agir sur l'espace du réel.

1. Espaces de la crise : espaces dramatiques et cathartiques

Les espaces de la crise dans la série télévisée turque révèlent le traumatisme du personnage et les moments dramatiques de tension. En devenant, tantôt témoin voyeuriste présent dans les espaces de crise, tantôt victime, le spectateur, hypnotisé par le drame du personnage, est emporté, à travers les différents lieux de crise dans un processus cathartique.

1.1. Espace du viol

D'emblée, le premier épisode nous jette au cœur du drame du viol en nous donnant à voir la scène pilote. La jeune femme devient victime du chronotope du viol, le chronotope étant selon les propos de Bakhtine « la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels », « l'indissolubilité de l'espace et du temps » (Bakhtine, 1978, p. 237). L'espace de l'isolement converge vers l'instant fatal de l'agression. Dans le cas de *Fatmagul*, l'agression a lieu vers 3 heures du matin, au bord de la mer dans un espace sauvage qui allie terre et mer, sur les côtes du village. L'espace nocturne est favorable à l'émergence des angoisses du spectateur témoin passif d'un drame sorti de l'inconscient collectif : celui de la scène primitive. La lecture participative du spectateur provient du fait

que les espaces renvoient « à des modèles archétypaux (...). Les fantasmes originels étant, pour la plupart, liés à des lieux, il est facile pour un texte de les réactiver en utilisant les motifs spatiaux » (Jouve, 1997, p. 6). Un arbre isolé près de la mer rappelle la solitude de la victime emportée par les instincts agressifs et primitifs des trois agresseurs. Le chronotope du viol déclenche automatiquement l'incarcération mentale des victimes dans le mutisme. En effet, « les symptômes traumatiques se forment dans les situations d'incapacité de s'opposer de manière efficace à une situation extrême : impossibilité de résistance ou de fuite » (Mazur, 2014, p. 108). La parole reste figée dans l'espace-temps de cet événement qui marque indubitablement le parcours de cette femme bouc-émissaire. Au cours de la scène du viol, l'espace devient centré sur le corps de la femme et plus précisément sur son regard dans lequel toute la violence, toute l'obscurité du moment semble s'y plonger. La construction de l'espace du viol évolue de manière concentrique : espace sauvage ouvert à la mer et entouré d'arbustes au cœur duquel se trouve un arbre, isolé et courbé comme la victime. Au centre de cet espace circulaire, gît le corps agressé de Fatma dans lequel une triple agression a lieu. La caméra concentre alors tout l'espace de l'agression dans l'œil, le regard ouvert et figé de la victime. L'œil de Fatma est miroir de celui du spectateur conscient de l'intensité du drame mais aussi miroir d'une conscience déchirée comme celle de la robe rouge à laquelle se mélangera la couleur de son sang. L'habit déchiré marque symboliquement la déchirure de l'hymen, du corps, du ventre. Et pour bien accentuer la violence du moment, un va-et-vient permanent a lieu entre les plans en plongée, donnant à voir la victime du point de vue de l'agresseur, et les plans en contre-plongée révélant la face terrible de l'agresseur. Ainsi, un glissement vertical incessant se déroule entre le dominé et le dominant auquel le spectateur est témoin passif.

Le chronotope de l'agression est dans le cas de *Fatmagul* l'élément déclencheur du drame : il devient l'élément moteur de la série auquel viennent se greffer toutes les autres péripéties. Le lieu du crime devient un générateur dramatique de crise. Il s'agit d'un lieu maudit pour Fatma, puis un lieu tragique pour Vural. Si les agresseurs de la jeune fille appartiennent à l'espace de la terre, étant donné qu'ils sont cachés derrière les buissons, le meurtrier de Vural, quant à lui, sort de la mer dans l'épisode 39. Rappelons qu'à l'épisode 4, Fatma y est revenue en vue de tenter de se suicider en voulant se saigner. En faisant du chronotope du viol l'élément moteur du drame, la fiction devient révélatrice d'une réalité traumatique. La scène primitive est reprise, voire multipliée à travers les chronotopes de la confrontation avec l'agresseur, comme des avatars du chronotope du viol. La première scène écho apparaît lors de l'épisode 19, au moment où Fatmagul se retrouve seule à la maison, et que les agresseurs décident de transgresser l'espace par la mise en place d'une opération d'intimidation volontaire afin que la victime retire la plainte portée contre eux. La deuxième scène écho a lieu au cours d'un séjour en couple loin d'Istanbul (saison 2, épisode 48). La jeune

femme se retrouve seule dans un sentier sylvestre, quand apparait un fou qu'elle prend pour un violeur, ce qui déclenche en elle un « trouble de stress post-traumatique » (Mazur, 2014, p. 105) en faisant émerger toutes les angoisses et les traumatismes de la scène du viol. Enfin, la troisième scène se déroule au cours de l'épisode 55 dans la rue, et plus précisément, dans un passage souterrain reliant deux rues. Fatma se retrouve confrontée à Erdogan qui la poursuit en vue de l'intimider. La scène du viol structure le parcours dramatique de la jeune femme à travers des cadres spatiaux diversifiés (forêt, rue, maison). Le cadre, certes, varie mais, dans les trois cas, il est associé à la solitude du personnage et à l'intervention surprise d'une figure terrifiante cathartique.

1.2. Espace de la prison

L'espace de la prison représente celui de la crise. Il génère une tension dramatique d'introspection, de châtement et parfois même d'autodestruction chez le personnage, déclenchant ainsi une dynamique cathartique chez le spectateur. Il est tout d'abord révélé métaphoriquement à travers la souffrance mentale que subit la victime. Le traumatisme est si marquant que les images du viol restent incarcérées dans la mémoire de Fatma. Il se développe par des insomnies quotidiennes. Cet état psychologique n'est pas le propre de la victime ; il devient aussi celui d'un des agresseurs qui, comme par un effet de contamination, et de châtement s'engouffre dans une culpabilité quasi psychotique. Contrairement à Sélim et Erdogan, la prison de Vural est mentale. L'obsession mentale de la vision de la victime l'incite à consommer de l'alcool, à devenir insomniaque puis à sombrer dans la psychose. Dans ce cas, l'agresseur, sous le poids de la culpabilité, s'autodétruit par une volonté intérieure d'auto-châtement. Ainsi, l'hôpital, contrairement à sa fonction thérapeutique initiale, va favoriser sa dégradation psychique en se présentant pour lui comme une forme d'incarcération à laquelle il tente, en vain, d'échapper. Si la folie de Vural s'intensifie, c'est parce que la parole n'a pas été libérée. Étant donné qu'il n'a pas pu avouer à la justice son crime, son inconscient réagit. Les parents comprennent trop tard qu'ils auraient pu le sauver en témoignant en faveur de Fatmagül. C'est d'ailleurs pour cette raison que Leman Namli, la mère de Vural, cherche à l'épisode 51 à libérer l'âme de son fils défunt en avouant la vérité lors du deuxième procès qui a lieu le 27 novembre, vérité qui ne verra pas le jour parce qu'elle subira un accident de voiture.

Les trois accusés connaîtront la prison réelle : Vural, une seule fois, mais Sélim et Erdogan, deux fois. La première fois a lieu après la première audience au tribunal et devient un lieu dramatique de crise qui va rendre les agresseurs encore plus enragés et plus violents, sauf pour Vural qui en sortira meurtri psychologiquement. Ce n'est qu'au cours de la deuxième incarcération, qu'ils tenteront d'entreprendre une introspection pour mieux comprendre la source de leur mal. L'espace de la prison permet d'instaurer un équilibre dramatique contrebalançant celui du viol. Ce renversement dynamique assure une satisfaction par procuration pour le spectateur déjà impliqué dans le combat de Fatma.

Une incarcération dramatique et ponctuelle a lieu à l'épisode 49. Il s'agit de celle d'Erdogan dans la cave de la maison de Kadir Bey : en voulant espionner les va-et-vient de la famille de Fatma, il se retrouve coincé dans la cave de la maison. En l'habitant, elle devient « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines » (Bachelard, 1957, p. 35). Le spectateur assiste à un retournement de situation où l'agresseur tombe dans son propre piège. Lui qui croyait pouvoir effrayer Fatma, l'intimider et maîtriser la situation, se retrouve terrorisé par l'enfermement.

Mustafa, l'ex-fiancé de Fatma qui l'a abandonnée après le viol, connaîtra aussi une double incarcération. La première, mentale et psychopathologique, naît de son incapacité à accepter la réalité, à accepter que Fatma soit heureuse sans lui. Cette crise mentale et obsessionnelle engendre une crise dramatique au cours de laquelle Fatma sera enlevée et séquestrée par Mustafa (épisode 64) dans une usine à chaussures abandonnée autour de la région de Riva. En voulant se faire aimer et désirer par la force, il cherche à se libérer de sa culpabilité en la forçant à l'aimer. Il veut donc l'incarcérer dans sa propre prison en vue de s'en libérer. La deuxième incarcération aura lieu en prison où il connaîtra un sort tragique en voulant s'en échapper. Son décès (épisode 74) est sur le plan dramatique particulièrement symbolique dans la mesure où son entrée dans la mort est mise en parallèle avec l'entrée des nouveaux mariés Fatma et Kérim dans leur nouvelle maison. Ainsi, le coup de feu tiré sur Mustafa dans son horizontalité est associé à la clé de Kérim qui pénètre horizontalement dans la serrure de leur maison, comme si la mort de Mustafa était une condition nécessaire à l'accomplissement du bonheur du couple. Un trait est donc tiré sur un personnage emblématique du passé de la jeune femme pour entrer dans l'espace symbolique du devenir. À la prison de Mustafa, resté coincé dans son passé, s'oppose la maison intime du couple, ouverte à l'avenir.

Contrairement à Mustafa, la prison, pour Erdogan, va jouer un rôle catalyseur. Une fois emprisonné, sa pensée ne s'extrapole plus vers l'extérieur, vers les projets machiavéliques et les divertissements égocentriques, rappelant la théorie d'Hannah Arendt sur « la banalité du mal ». Erdogan est, certes, l'agresseur le plus détaché émotionnellement de son acte. Il n'éprouve aucun regret (Paola Cesarini, 2020). Mais lors de son incarcération finale, on constate que la prison favorise un retour sur soi, une lumière faite en lui au cœur de son obscurité profonde. C'est l'Ombre, ce « quelque chose d'inférieur, de primitif, d'inadapté et de malencontreux » (Jung, 1995, p. 27) qu'Erdogan découvre en lui et qu'il tente d'analyser en essayant d'écrire ses confessions. Des éléments de mise en scène particulièrement représentatifs apparaissent tels que la lumière provenant des barreaux de la fenêtre, et les visions de son père défunt jouant le rôle de la conscience éclairante. La prise de conscience de l'Ombre permet à la lumière de surgir parce qu'« *il n'y a pas de lumière sans ombre* » (Jung, 1995, 27). En prison,

c'est lui qui fera la synthèse du drame de la série en reliant toutes les péripéties à la « malédiction de Fatma ».

2. Espaces de la confrontation

Les lieux de confrontation s'avèrent nécessaires dans le parcours thérapeutique de la victime et dans le processus cathartique du spectateur. Ce sont des lieux souvent initiatiques, parfois douloureux que l'on peut répertorier en deux catégories : les lieux où le sujet est amené à se confronter à soi-même et ceux où il est confronté à l'Autre. Les lieux qui correspondent à la confrontation du sujet à sa douleur sont souvent ceux de la solitude. Les toilettes, les coins, le lit au cœur de la nuit sont des lieux d'isolement qui mettent à nu la conscience du sujet face à sa crise personnelle. Ils deviennent des « armoires à souvenir » (Bachelard, 1957, p. 135) où les angoisses du passé émergent. Ainsi, on aperçoit Fatma s'enfermer à plusieurs reprises dans les toilettes complètement désespérée. Mais le lieu de la confrontation personnelle, jouant véritablement un rôle à la fois dramatique et psychique, est celui du passé douloureux. Lorsque le sujet décide de revoir les lieux du crime, lieu du viol, il déterre son passé et fait ressortir des images traumatisantes et libératrices à la fois. Fatma, par exemple, retourne au lieu de la maison brûlée lors de son retour au village natal. Si la maison familiale est pour Fatma la « maison primordiale d'où nous regrettons si souvent, *nolens volens*, d'être sortis », elle est substituée lors de son retour par « l'auberge, lieu du voyage et de la confrontation avec l'altérité. » (Jouve, 1997, p. 6). La maison du passé est ainsi associée, avec le temps, à l'altérité. Désormais, à Izmir, Fatma appartient à l'espace de l'auberge à partir duquel la maison rêvée devient un lieu étranger, révolu. Le retour à l'espace du passé devient un acte libérateur.

Les lieux de confrontations correspondent, en outre, au face-à-face avec l'alter ego féminin. L'espace de la première rencontre entre Fatmagül et Meltem, la fiancée de Sélim, le futur agresseur, est celui de la chambre à coucher de la fiancée. Tout d'abord, Meltem appartient à un milieu aisé contrairement à Fatma, jeune bergère venant la servir. Au contraste social, s'ajoute le contraste vestimentaire. Meltem est en lingerie féminine marquant bien sa taille et sa poitrine au moment où Fatma, dont le corps ressemble davantage à celui d'une jeune adolescente, porte une robe rouge fleurie. Même si au départ, la jeune bergère est obnubilée par cette figure féminine sexualisée, après l'agression, elle refusera complètement cette forme de féminité qu'elle associera au viol. D'ailleurs, lorsqu'elle sera amenée à préparer son trousseau de mariage, elle refusera la lingerie à corset, particulièrement sexualisante et optera pour une tenue plus sobre. Le lit nuptial, et en l'occurrence la lingerie féminine, deviennent des espaces de confrontation féminine avec l'alter ego où le sujet est face à la division intérieure, à la dichotomie créée par l'agression. La victime a dès lors besoin de cet habit sécurisant de protection pour couvrir la déchirure de la violence.

La confrontation à l'autre peut aussi apparaître à travers la confrontation d'un autre milieu social. Ainsi, l'humble demeure des Ilgaz s'oppose à la villa luxueuse des Yasaran. C'est le lieu de la première confrontation sociale. Entre désir et menace, admiration et angoisse, les milieux favorisés, sont souvent stratifiés, parfois labyrinthiques pour ceux qui n'y sont pas habitués. C'est aussi le lieu de la révélation : c'est dans l'escalier de la villa des Yasaran que Kérim rencontre Fatma de près pour la première fois. L'escalier devient dès lors symboliquement et dramatiquement intéressant dans la mesure où ce technème symbolise le renversement vertical dramatique de l'intrigue. En effet, il « se prête aussi bien à la régression qu'à l'ascension, c'est tout le drame de la verticalité qu'il résume » (Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 414). Descente dans l'enfer des Yasaran pour Fatma, révélation amoureuse pour Kérim qui la voit descendre vers lui, l'escalier marque le double mouvement dramatique de la série.

3. Espaces de réhabilitation

3.1. La symbolique des maisons ou l'apologie de l'espoir

L'évolution des trois maisons habitées progressivement par Fatma révèle son évolution positive et thérapeutique. L'effet cathartique de ce parcours dynamique trace une apologie de l'espoir. La maison natale, certes modeste et petite, offrait à la jeune fille une certaine forme de sécurité et de stabilité. À la maison initiale, familiale, réelle, s'oppose sa future maison en construction. Au premier épisode, le spectateur comprend que ce lieu est celui des rendez-vous amoureux entre Fatma et Mustafa. Ils s'y rencontrent fréquemment pour rêver ensemble de leur vie de couple marié. Ainsi, cette maison en construction ouvre la voie à un possible narratif où le « Moi » féminin de Fatmagul se projette : une femme au foyer et active à la fois, aidant son mari à gagner de l'argent. Mais après l'agression, « ce programme narratif » (Greimas, 1966, p. 192) est éliminé puisque Mustafa n'hésitera pas à brûler la maison. Le feu de bois, symbole de tendresse animant les rencontres amoureuses, se transforme en incendie de colère transformant la maison en construction en véritable ruine, à l'instar du corps de Fatma brûlé par les désirs déchainés des violeurs. S'écoule par la suite un chapelet de déménagements. Le chronotope du viol va déclencher une mobilité spatiale traduite par l'installation dans trois maisons successives dont le point de départ est marqué par le passage à l'hôpital après l'agression, et par l'hôtel après le mariage forcé avec Kérim. L'évolution d'un espace à l'autre représente symboliquement l'évolution positive de l'état du corps et de l'âme de Fatma. Chaque maison connaît des tensions, des luttes et des combats associés à chaque étape du parcours.

La première maison est délabrée puis réaménagée. Elle est tellement modeste que Fatma dort dans la salle de séjour avec son neveu sur un canapé-lit. Elle appartient donc à l'espace de la dépendance mais aussi de l'insécurité et du malaise puisque le témoin de son agression vit à ses côtés. Sur le plan dramatique,

c'est à partir de cette maison que Fatma et Kérim brisent la loi du silence et en payent le prix. Le spectateur assiste à une évolution positive dans la relation Kérim-Fatma dans la mesure où le jeune homme passe du statut de l'ennemi haï à celui de l'adjuvant protecteur. Kérim y révèle son amour pour Fatma.

La deuxième maison appartient à l'avocat Kadir Bey. Symboliquement, Fatma est sous la protection d'un homme de loi. Elle bénéficie aussi d'une autonomie spatiale puisqu'une chambre lui est octroyée. Contrairement à la première maison, la chambre annexée est habitée non pas par Kérim, mais par Moukades et son mari Rahmi. Dans cette demeure, l'amour de Fatma et Kérim est confirmé mais ils doivent lutter contre leurs « opposants », c'est-à-dire les agresseurs et leurs manigances, et Mustafa (l'ex-fiancé). Ils doivent aussi constamment se méfier du rôle de « dégradateur » assuré par Moukades (la belle-sœur jalouse) compte tenu du fait qu'elle participe directement ou indirectement à la dégradation de la situation de Fatma (Bremond, 1973, p. 289). Ils sortent de cette maison, mariés, prêts à affronter les obstacles à venir.

Enfin, la troisième maison est celle des nouveaux mariés : Fatma et Kérim. Ils y emménagent après les festivités du mariage. Sur le plan diégétique, cet espace représente un triomphe des obstacles majeurs. Le choix de cette maison est particulièrement intéressant à étudier : lorsque les fiancés cherchaient une maison, Fatma avait refusé toutes les demeures neuves ou luxueuses. Elle voulait un habitat à restaurer comme son corps, une sorte de « maison-vêtement » (Bachelard, 1957, p. 101). La demeure est donc un vêtement porté par le protagoniste. D'ailleurs, c'est dans cette demeure qu'elle réussira à vivre positivement sa vie sexuelle. Mais l'emplacement de la maison déclenche un nouvel obstacle. En effet, ils se heurtent aux préjugés des voisins qui ne peuvent accepter de côtoyer des « gens à scandale ». L'obstacle sera surmonté et une intégration sociale réussie aura lieu. La récompense finale est l'harmonie au sein du couple, représentée par la grossesse de Fatma.

3.2. Espaces initiatiques et thérapeutiques

Entre l'espace de la crise et celui du triomphe, une succession de lieux favorables à la réhabilitation de Fatma s'enchaîne. Ces lieux initiatiques pour la jeune femme se présentent comme un guide didactique pour le spectateur. L'apprentissage de la réhabilitation de soi se déroule à travers l'écran. La première forme de réparation consiste justement à créer une distance spatiale entre les deux protagonistes. Si au départ, la distance permet de sécuriser Fatma en l'éloignant de Kérim, avec le temps, elle va permettre de réhabiliter les désirs de la jeune femme pour tisser un lien positif avec le jeune homme. La fenêtre est le technème du désir qui assure la liaison entre l'espace de chacun des deux héros. L'architecture symbolique istanbuliote de la première maison du couple est particulièrement favorable à la réhabilitation du désir du « Moi ». Lorsque les familles Ketenci et Ilgaz s'y sont installés, Kérim a habité la chambre annexée

à l'habitat. Elle est placée en vis-à-vis avec la cuisine. Il s'agit d'un espace détaché, isolé, métaphore de la prison pour le jeune homme, mais aussi espace de garde et de protection sur le plan dramatique. Si au départ, cette distance représente une sorte de protection pour Fatma contre Kérim, mari forcé, figure associée aux violeurs, avec le temps et les épreuves, elle va les rapprocher. La distance spatiale va mettre en valeur les qualités du mari : fidélité, dévouement, respect, prêt à mettre son corps en danger pour sauver la jeune femme contre l'agression d'Erdogan et Vural cherchant à l'intimider au cours de l'épisode 19. La distance spatiale va, de plus, mettre en place une communication visuelle par les fenêtres respectives de la cuisine de la maison et celle de la chambre de Kérim. Symboliquement, la fenêtre devient le technème du désir entre l'espace de Fatma et celui de Kérim. Des échanges de regards volés entre eux ont lieu. La distance spatiale permet donc de séparer les corps, de donner à voir l'autre et à l'apprécier. La distance spatiale c'est aussi une distance temporelle nécessaire à la naissance et à la maturation du désir. Ainsi, l'architecture du lieu permet au temps de devenir un facteur dramatique important dans la réhabilitation du sujet agressé.

À travers cette distance, la seule communication profonde et authentique a lieu à travers la lettre que Kérim va laisser à Fatma avant de s'en aller en Allemagne (Saison 1, épisode 13). Dans cette lettre, il s'excuse et exprime ses regrets : elle devient le seul lieu de rencontre entre deux âmes blessées qui se découvrent. Elle agit en profondeur sur la perception de Fatma qui va se libérer progressivement de toute l'agressivité ressentie envers Kérim. Cet objet est la représentation de l'espace du lointain et du proche à la fois : objet représentatif de la distance spatiale et temporelle, il favorise paradoxalement le rapprochement par la révélation de l'autre. Le retour de Kérim et son incapacité à abandonner Fatma va marquer le début des efforts qu'il va fournir pour gagner son cœur.

La convalescence psychologique se déroule, en outre, par le divertissement, les expériences positives, et surtout, par une initiation à l'amour. La déclaration amoureuse de Kérim déclenche le processus initiatique. Apprendre à apprivoiser le cœur meurtri de l'autre nécessite une accumulation d'expériences positives constructives où la tendresse, le désir et l'intimité sont au rendez-vous. Retenons trois espaces significatifs et progressifs. Le premier correspond à une invitation à dîner dans le cadre du travail. C'est dans une atmosphère conviviale au bord du Bosphore sur un fond musical que Fatma et Kérim vont se retrouver ensemble, présentés officiellement comme mari et femme, au moment où ils ne le sont que sur papier. Espace social, ouvert, le lieu joue le rôle d'adjuvant dans la quête du mari. La seconde sortie significative a lieu dans la maison du père de Kérim. C'est une maison de retraite se situant aux alentours d'Istanbul, au cœur d'une région sylvestre et isolée de la ville. Elle se présente comme un lieu de repos, d'isolement pour le couple au moment où leur cas devient médiatisé. Pour fuir la pression médiatique, ils décident d'y séjourner pour quelques jours. Ce nouvel

havre de paix est doublement protecteur : d'une part, c'est la maison du père de Kérim, symbolisant la protection paternelle. L'intervention du père dans le drame du couple se présente comme une sorte de Deus ex machina, un adjuvant actanciel qui participe à la restauration de l'ordre dans l'histoire. D'autre part, la maison refuge agit en faveur de la thérapie par le milieu naturel invitant aux promenades sylvestres, et par la découverte de la chienne que Fatma va nommer Lodos. Cet espace refuge appelle aussi la beauté puisque Kérim y découvre un recueil de poèmes. La poésie va permettre de déclencher des émotions positives, augmenter le désir entre eux jusqu'à ce que le spectateur témoigne de leur premier baiser. C'est aussi l'espace du feu de bois, à l'extérieur, et celui de la cheminée à l'intérieur, représentant symboliquement la tendresse et la manifestation du désir. D'ailleurs, Bachelard précise que le feu est « Cette ouverture des corps » (Bachelard, 1949, p. 97). C'est aussi le feu du rêve à deux : « L'homme rêvant devant son foyer est l'homme des profondeurs, l'homme d'un devenir » (Bachelard, 1949, p. 100). Toutes les composantes favorables à la thérapie de Fatma s'y retrouvent si bien qu'un nouvel élément surgit dans l'évolution psychologique de la jeune fille. Pour la première fois, elle ne ferme pas sa chambre à clé, tout en sachant qu'elle se retrouve seule dans la maison avec Kérim. Même si la porte reste close et que le désir n'a pas tout à fait atteint sa maturité, il n'en demeure pas moins que l'absence de clé instaure un climat de confiance. Enfin, la troisième sortie a lieu dans une boîte de nuit où les jeunes amoureux redécouvrent les plaisirs de la vie nocturne à Istanbul, permettant au désir d'évoluer. Les lieux de divertissement thérapeutiques varient. Certains ont lieu en forêts aux alentours d'Istanbul, d'autres au bord de la mer à Bodrum.

L'espace de la clinique de la psychothérapeute est particulièrement important dans le parcours thérapeutique de Fatma. Cet espace est d'emblée préparé par les sages conseils de Meryam, la belle-mère de Fatma. Figure de la mère réparatrice et botaniste, elle maîtrise l'art de la guérison par les plantes. En endossant le rôle d'adjuvant réparateur, elle l'encourage à plusieurs reprises à verbaliser sa souffrance, son traumatisme, mais surtout à suivre une thérapie. C'est dans la cuisine, au cours d'une discussion pleine d'émotions entre Fatma et Meryem (épisode 27) que l'héroïne décide de sortir de sa tragédie en suivant les conseils de sa belle-mère. Le cadre spatio-temporel n'est pas anodin ; si la décision est prise le soir, moment d'obscurité et de désespoir extrême pour Fatma, elle prend toute sa mesure par la symbolique de l'espace. La cuisine, ventre nourricier de la maison, est le lieu où les remèdes se préparent par la parole affectueuse, protectrice. La voix de Meryem est la voix ancestrale, archétypale de la grand-mère bienfaitrice, ou plutôt de « la mère primordiale » (Durand, 1992, p. 263) qui appelle l'instinct de survie de l'héroïne à renaître de ses cendres et à sortir de la nuit. La thérapeute permet à la voix de la victime de se libérer. Elle accompagne Fatma dans son parcours. Citons, à titre d'exemple, ses nombreuses interventions auprès de la jeune femme après son enlèvement.

Elle apparaît aussi le jour des noces. Figure féminine sage, compatissante mais dont l'attitude est à la fois maîtrisée, la psychothérapeute est cet alter ego qui permet à Fatma de se révéler à elle-même, d'affronter son ombre, ses angoisses, de mettre des mots sur ses souffrances. Lévine précise qu'un thérapeute doit savoir maintenir un contact émotionnel et énergétique avec le patient. Sa présence doit être « empathique et compatissante » (Lévine, 1997). En assurant cette fonction, Meryem Aksoy accomplit le rôle catalyseur d'adjuvant. L'espace de la clinique va constituer un lieu essentiel dans le parcours de Fatma et Kérim. Les deux seront amenés à suivre un cheminement thérapeutique, tantôt seuls, tantôt en couple. C'est un lieu intermédiaire de communication pour le couple dans le sens où, par le biais d'une tierce personne, ils arrivent à verbaliser des sujets qui leur sont tabous. La parole s'y délie progressivement et permet au sujet de transformer l'expérience vécue en objet distancié à soi par la parole. La communication verbale les rapproche l'un de l'autre si bien que, même seuls, ils arrivent à révéler la profondeur de leurs angoisses, comme le fera Kérim la nuit des noces. Grâce au travail thérapeutique, la parole qui délie dépasse l'espace de la clinique, pour habiter la maison du couple.

La réhabilitation de Fatma se fait progressivement à travers l'espace de la cuisine, celui du restaurant *Gul Mutfagi* dans lequel Fatma travaille. C'est en devenant femme active et productive, en mettant en valeur son savoir-faire culinaire, que la jeune femme apprend à s'ouvrir à son environnement. Le lieu se caractérise par la variété des couleurs des tables et des chaises. Les imprimés de certaines bergères sont fleuris. Le lieu invite à la restauration des sens visuel, olfactif, gustatif et tactile. C'est le corps tout entier qui est sollicité. Une double réhabilitation de l'héroïne a lieu à travers cet espace catalyseur : non seulement elle se réconcilie avec son estime de soi, et mais en plus, elle bénéficie d'une reconnaissance sociale. L'impact affectif des spectateurs a été tellement important que le restaurant *Gul Mutfagi* est devenu un lieu touristique incontournable pour les admirateurs de la série qui s'y installent émerveillés. (Pashalidou, 2014).

La réhabilitation du statut du personnage féminin apparaît aussi de manière symbolique dans l'espace de travail masculin. Citons à titre d'exemple le passage de Fatma à l'atelier de Kérim à l'épisode 37. Le jeune homme est forgeron, il travaille le métal par le feu. Le plan donne à voir ce contraste de lumière entre l'obscurité et la chaleur du feu en action. À la manière du feu qui travaille le fer, Kérim agit sur Fatma, il agit dans le temps et par la volonté. Rappelons qu'en évoquant « Le lyrisme dynamique du forgeron » Bachelard précise que « créer, c'est dénouer une angoisse » (Bachelard, 1996, p. 153). Sa lutte se traduit, d'ailleurs, par sa volonté de lui offrir un cadeau d'anniversaire symbolique : une robe de mariée. Ainsi, dans cet épisode, l'espace du travail symbolise le combat mené contre la rigidité du traumatisme par la patience, la volonté et le feu de l'amour.

Parmi les nombreux espaces déjà cités, celui du tribunal reste le plus efficace dans le processus thérapeutique du personnage. D'ailleurs, pour prouver son amour, Kérim a dû briser le tabou du viol en portant plainte contre les agresseurs (épisode 19). À l'affection, l'amour et la tendresse s'ajoute la nécessité de la justice. Le processus de réhabilitation est marqué par de nombreuses scènes de tribunal. Les scènes principales, reliées à l'affaire du viol de Fatma, sont d'une part, celle de l'épisode 39 et, d'autre part, celle de l'épisode 80 où les coupables sont incarcérés. Sur un plan dramatique, l'espace évolue de manière inversement proportionnelle entre la victime et les agresseurs. Au moment où la victime baignait dans un espace dysphorique, celui de l'hôpital, de la crise intérieure, de la maison maritale (du mariage forcé), les agresseurs, eux, se divertissaient dans des espaces euphoriques. Progressivement, un renversement se développe à partir du moment où Kérim a porté plainte. L'espace de la justice est celui qui renverse les lieux et les milieux. Il instaure un nouvel équilibre favorable à la thérapie de la jeune victime. Observons de plus près l'épisode 74 au cours duquel Fatma et Kérim renouvellent leur mariage pour s'offrir un nouveau départ. Par opposition au mariage forcé de l'épisode 5, cette fois-ci, le spectateur assiste à un mariage d'amour respectant la tradition turque. La construction dramatique de cet épisode donne à voir des espaces antinomiques révélateurs de la manifestation de la justice. D'une part, l'espace euphorique du triomphe de l'amour et de la justice est représenté par la maison de Kadir Bey devenu lieu des festivités du mariage. D'autre part, les espaces dysphoriques de châtement pour les Yasaran : les parents sont ruinés et s'installent dans une demeure très humble, Sélim est en exil, Erdogan en prison. Quant à Mustafa, devenu criminel, il est incarcéré et connaît un sort tragique. Si le lieu du méfait est catalyseur pour Fatma dont la vie est brisée, le lieu du tribunal renverse la situation des agresseurs et de l'ex-fiancé de manière dégradante. Sur un plan dramatique, c'est un lieu pivot qui déclenche le processus du châtement par une chaîne d'action-réaction à la manière des dominos, faisant tomber les masques et les manigances orchestrées par les opposants.

3.3. Espace de l'action militante : de la fiction à la réalité

Le lieu du combat ne se limite pas à l'espace de la maison et du tribunal : il se prolonge vers la rue par le biais de la voix (ou la voie) médiatique. L'affaire du viol prend, en effet, des proportions plus importantes. Dès lors, la journaliste cherche à rédiger et à publier l'histoire de Fatma. La parole déliée de la jeune victime dans la clinique, puis au tribunal, se multiplie dans les rues à travers les voix des manifestantes qui s'emparent du cas de Fatma pour dénoncer les abus et les agressions. Ainsi, l'espace s'ouvre, dépasse celui du drame pour devenir celui de la cause de toutes les victimes du viol. Et la série s'achève par la parole de Fatma qui considère que son histoire est celle de toutes les autres. D'ailleurs, Ece Yorenc et Melek Gencoglu, les scénaristes de la série expliquent qu'au moment où elles ont raconté l'histoire de Fatma à de nombreuses auditrices

(spectatrices, avocates et militantes), celles-ci ont non seulement voulu créer un mouvement militant contre le viol, mais ont cherché à participer activement à la série. C'est ainsi qu'elles sont devenues figurantes dans la scène finale où le public féminin soutient Fatma avant et après le procès (Pashalidou, 2014). En permettant aux militantes de devenir figurantes, l'action militante brise les frontières de la fiction pour agir sur le réel.

Concrètement, la série *Fatmagul* a permis à de nombreuses spectatrices arabes de se libérer du tabou du viol. Samar, par exemple, témoigne de l'impact de la série sur sa libération : « C'est elle (*Fatmagul*) qui m'a permis de prendre conscience que la femme doit revendiquer ses droits. Elle a intenté un procès et elle l'a gagné. Pourquoi n'en ferai-je pas autant ? » La prise de conscience de la jeune émiratie aboutit par conséquent à son émancipation comme elle le confirme : « La série turque m'a encouragée à prendre l'initiative de demander le divorce, et Dieu merci, je l'ai obtenu. » (Pashalidou, 2014). Raja, jeune spectatrice égyptienne, s'est, elle aussi, inspirée du courage de Fatma pour entreprendre une action judiciaire contre les examens violents de virginité demeurés jusqu'à tabou. L'actrice Beren Saat affirme d'ailleurs dans le documentaire : « Les femmes refusent de garder le silence face au viol. Je pense qu'elles jouent leur propre rôle à travers celui de Fatma. » (Pashalidou, 2014). De l'autre côté de l'écran, la catharsis thérapeutique opère si bien que l'espace de la fiction permet non seulement de proposer une démarche thérapeutique et didactique d'aide aux victimes de viol mais elle les encourage surtout à agir, à prendre la parole, à oser affronter la rigidité d'une société patriarcale noyée dans le mutisme des tabous.

Conclusion

L'étude de l'espace dans *Fatmagul Suçu ne ?* donne à voir l'état de la femme en crise mais aussi l'évolution de son parcours. L'espace devient non seulement symbolique et révélateur mais surtout dramatique dans la mesure où, par son ambivalence, il permet de renverser les situations en faveur de la justice et de la thérapie. Les espaces de la thérapie ne se limitent donc pas à celui du cabinet de la psychothérapeute. Les espaces favorables à la justice, à la tendresse, au désir, à l'amour et à l'estime de soi deviennent des facteurs nécessaires à la guérison du sujet.

Ainsi, l'espace de la fiction mène le personnage à se confronter aux autres et à lui-même, pour se libérer. Comme dans le conte du « Petit chaperon rouge », la belle Fatma en robe rouge est sortie le soir malgré les remontrances de sa belle-sœur, elle a subi l'agressivité de l'homme-loup, mais elle a réussi, comme dans tous les contes, à se reconstruire et à connaître le bonheur. L'espace dans la fiction peut, par son ambivalence, être doté d'une fonction dramatique qui consiste à châtier, à restaurer ou à récompenser le personnage. Il participe, par

conséquent, à l'édification narrative d'une série-apologue servant de morale et de modèle au public. Le script de la série devient en une sorte de « guide de survie » permettant « de témoigner pour instruire » (Mathieu Castellani, 1996). La fiction est ainsi porte-parole d'une réalité traumatique et tabou dominante dans le monde des spectateurs arabes en particulier. Comme dans les contes, des voies se tracent devant le spectateur : celle de l'agresseur châtié, celle de la victime en voie de guérison mais aussi celle du mari héroïque, capable d'aimer, de comprendre et d'attendre patiemment la guérison de sa bien-aimée. Le public principal, la société traditionnelle turque, est sollicité à porter un nouveau regard sur la question du viol. L'espace de la fiction télévision devient, en sorte, un prolongement de la voix médiatique et thérapeutique, un véritable soft power pour agir sur la femme et la société, surtout lorsque l'on sait que les femmes turques « y voient un guide pratique pour leur vie quotidienne » (Ugur Tanriover, 2015, p. 143).

Notes

¹ Quelle est la faute de Fatmagul ?

² En 2019, la Soap Opera Awards la nomme meilleure série étrangère de l'année en France.

³ Si selon Aristote, la catharsis assure la purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtiement du coupable (*Poétique* VI et VIII) et ce, en déclenchant le sentiment de la pitié et de la terreur, pour Freud et Breuer la catharsis devient un moyen thérapeutique par lequel le psychiatre amène le malade à se libérer de ses traumatismes affectifs refoulés.

⁴ Il en va de même pour Ruhiye, la belle-sœur de Meryem dans *Ethos* où le chronotope de l'agression est celui des ruines et des carrières. Certes, l'espace est celui de l'isolement social mais il se distingue de celui de *Fatmagul Sucu Ne ?* par la symbolique de la dureté, des rochers et surtout des ruines, image représentative de l'état psychique du traumatisme de la victime.

⁵ Contrairement à *Fatmagul Sucu Ne ?*, *Ethos* ne révèle le viol qu'à la fin de la série comme une clé de l'énigme par le biais d'un retour sur les lieux passés du crime.

⁶ Dans le film *Mustang* réalisé par Deniz Gamze Ergüven en 2015, Ece, la sœur de l'héroïne, agressée sexuellement par son oncle, se suicide par un coup de feu.

⁷ Il en va de même pour Sinan dans *Ethos* qui finit par s'effondrer en larmes dans les toilettes en prenant conscience de sa solitude.

⁸ Dans *Ethos*, Ruhiye, victime d'un viol passé, décide de retourner aux carrières, lieu du viol. Les ruines deviennent donc un chronotope du passé, un lieu dramatique qui noue le passé au présent pour mieux libérer le sujet traumatisé.

⁹ Dans le cas, de Meryem dans *Ethos*, le lieu de travail de Meryem est l'appartement situé dans un gratte-ciel. La découverte de ce lieu autre, luxueux suscite des émotions ambivalentes qui tergiversent entre l'admiration et le danger. Le milieu spatial des bourgeois est aussi un lieu de révélation pour la jeune femme puisque le spectateur ressent la fascination et la timidité de la jeune femme pour le jeune Sinan, maître des lieux. Mais c'est aussi une révélation psychique pour la jeune femme dans le sens où elle s'est évanouie chez lui. Cet incident encadre la série télévisée

et déclenche la trame narrative qui a permis la rencontre entre Meryem, la jeune femme voilée et la psychologue.

- ¹⁰ Dans *Ethos*, la maison est aussi le lieu des tensions où se manifeste la violence. Tout d'abord, il doit gérer les tensions et les crises qui ont lieu entre son frère et sa femme. Sa femme ayant subi un viol au cours de son adolescence, extériorise toute cette tension intérieure dans sa relation conjugale. La maison devient une métaphore de l'incarcération mentale et psychologique de la victime. Ses crises de violence sont incomprises par son entourage et par le spectateur dont la clé de l'énigme ne sera révélée qu'à la fin de la série. Quant au foyer de la thérapeute qui suit la thérapeute ayant fait un contre-transfert avec la jeune femme voilée, il devient aussi un théâtre de tension entre la thérapeute et sa sœur voilée. La maison, lieu clos, s'ouvre au spectateur comme la boîte de Pandore pour révéler tous les secrets cachés, les non-dits, les jalousies et les incompréhensions entre les membres d'une même famille.
- ¹¹ Sur le plan dramatique, cette maison constitue l'opposé symétrique de la maison brûlée de Fatmagül et Mustafa. Dans les deux cas, les couples y projetaient leur avenir autour d'un feu de bois. Et dans les deux cas, elle constitue une hypothèse dramatique annulée. Si la première est brûlée par Mustafa après le viol, la seconde est vendue par le père de Kérim parce qu'il a été victime d'un coup de pistolet par Mustafa jaloux. Il s'agit donc d'une voie narrative éliminée.
- ¹² Si dans le cas de Fatma, l'intervention de la psychologue représente une des résolutions au problème du traumatisme, dans le cas de la psychologue dans *Ethos*, la psychologie devient élément déclencheur de son drame puisqu'un transfert et un contre-transfert vont avoir lieu.
- ¹³ Dans *Ethos*, deux femmes opposées sont en présence : la patiente et la thérapeute. La confrontation se traduit par le phénomène de transfert et de contre-transfert met la thérapeute en situation de crise personnelle. Confrontée à une jeune fille voilée, une source de colère monte en elle contre une image féminine qu'elle considère aliénante et qui l'incite à devenir islamophobe.
- ¹⁴ Dans la série *Kirmizi Oda* (La chambre rouge) réalisée par Cem Karci, l'espace de la clinique est le générateur diégétique à partir duquel les drames des patients sont racontés. La psychologue ne joue pas de rôle d'adjuvant mais de sujet-narrateur.
- ¹⁵ Rose Cuisine.
- ¹⁶ D'ailleurs, avant que l'agression n'ait eu lieu, Fatma exprimait à son fiancé son désir de travailler, désir qu'il désapprouvait. L'aliénation de la femme dans un contexte traditionnel se manifeste donc aussi à travers la problématique du travail qui octroie à la femme une forme de liberté et d'indépendance. Cette réalisation de soi, Fatma ne la connaît qu'avec Kérim et surtout grâce au travail au restaurant qui portera son nom.
- ¹⁷ Le fait que Kérim soit témoin du viol et époux de la victime ne cherche pas à légitimer le viol (Dimitra Laurence Rochelle, 2017) mais à créer un personnage témoin et intermédiaire entre la fiction et la réalité du spectateur. Le processus d'identification entre Kérim et le spectateur est déclenché par le fait que les deux sont témoins et impliqués affectivement.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Adam, J.-M. (1984). *Le Récit*, Paris : PUF. p. 58-62.
- Bachelard, G. (1949). *La psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard. p. 81-103.
- Bachelard, G. (1947). *La Terre et les rêveries de volonté*, Tunis : Cérès Corti. p. 144-193.
- Bachelard, G. (1948). *La Terre et les rêveries du repos*, Tunis : Cérès. p. 101-134.
- Bachelard, G. (1957). *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France. p. 23-104.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard, 1978. p. 235-383.
- Bremont, C. (1973). *La Logique du récit*, Paris : Seuil. p. 155-163.
- Durand, G. (1992). *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris : Dunod. p. 256-268.
- Greimas, A. (1966). *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris : Larousse. p. 192-221.
- Jung, C.G. (1995), *L'Âme et la vie*/ traduit de l'allemand par Dr Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris : Livre de Poche. p. 22-29.
- Mathieu-Castellani, G. (1996), *La scène judiciaire de l'autobiographie*, PUF, p. 160-165.

Ouvrage collectif

- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1982). *Dictionnaire des symboles*, Paris : Jupiter. p. 413.

Articles

- Antje, Z. (2013). La littérature et l'espace, *Arborescences*, 3, Université de Toronto. p. 3-29.
- Jouve, V. (1997). Espace et lecture : la fonction des lieux dans la construction du sens. *Cahiers de Narratologie*, 8, p. 177-191.
- Lecossais, S. (2020). Les séries télévisées, territoires du genre. *Recherches féministes*, 33. Article diffusé par Érudit le 31 mai 2022. p. 17-34.
- Levine, P. (1996), Nature's Lessons in Healing Trauma, *Foundation for Human Enrichment*, Lyon. p. 15.
- Mazur, E. (2014), Traverser une expérience traumatique, *Cahiers de Gestalt-thérapie*, Cairn.Info, 32. p. 100-115.
- Paris, J. (2013). Succès et déboires des séries télévisées turques à l'international. Une influence remise en question, *Herodote*, 148. p. 156-170.
- Rochelle D.L., (2017). Theatricalization of Patriarchate's Power through Television Serials: Legitimation of Rape. *Open Journal for Sociological Studies*, 1(2), 65-72.

-
- Ugur Tanriover, H. (2015), Femmes turques et séries télévisées : diversité des lectures, richesse des usages, *Genre en séries*, OpenEdition, Presses Universitaires de Bordeaux. p. 120-146.
 - Vernier, B. (2022), Témoigner pour instruire : *La petite fille sur la banquise* d'Adélaïde Bon, *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 24, p. 1-15. Mis en ligne le 15 juin 2022, consulté le 15 juin 2022. URL: <http://journals.openedition.org/fixxion/2368>; DOI <https://doi.org/10.4000/fixxion.2368>

Mémoire

- Yener, Y. (2013), Rape discourses in Turkey: The case of Turkish television series Fatmagulun Suçu Ne? Master's Thesis. Department of communication and Design. Ihsan Dogramaci Bilkent University, Ankara.

Œuvre audiovisuelle

Fatmagulun Suçu Ne ? (Ece Yorenc et Melek Gençoglu, 2010, Turquie)
<https://turki.masa.news/go.php?vid=44848e469>

Documentaire télévisé

Pashalidou, N. (2014) *Kismet: How Soap Opera changed the world*.
<https://www.aljazeera.com/program/witness/2014/1/15/kismet-how-soap-operas-changed-the-world>



BIOGRAPHIE

Nathalie Saadé est chargée de cours et chercheuse universitaire à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Elle a soutenu sa thèse en littérature et architecture en 2014. Elle porte un intérêt pour l'étude de l'espace, la réflexion autour des genres littéraires et l'interdisciplinarité : littérature et chanson, littérature et architecture, littérature et cinéma ainsi que les études bibliques.

Ses publications :

- (2014). CHÂTEAUX ÉPONYMES : Texte, architecture et architexte, Thèse de Doctorat, USJ, Beyrouth.
- (2015). Le château romanesque ou l'imaginaire des ombres, Acanthe, Beyrouth.
- (2021). Dire la révolution et l'exil à travers une écriture subversive – *InteraXXions*, 1, Beyrouth.



BIOGRAPHY

Nathalie Saadé is a junior lecturer and a university researcher at Saint Joseph University of Beirut. She defended her thesis in literature and architecture in 2014. She's interested in spaces's study, in reflection on literary genres, cross-disciplinary approaches: literature and song, literature and architecture, literature and cinema, and also biblical studies.

Her publications:

(2014). EPONYMOUS CASTLES: Text, architecture and architext, Doctoral thesis, USJ, Beirut.

(2015). The novelistic castle or the imaginary of shadows, Acanthe. Beirut.

(2021). Telling the revolution and exile through a subversive writing. *InteraXXions*, 1, Beirut.