

DOSSIER

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



LES MINISÉRIES *CHERNOBYL* (2019) ET *PATRIA* (2020) À LA CROISÉE DE L'HISTOIRE ET DE LA SOCIOLOGIE.

Noha MAROUN

Université Saint-Joseph de Beyrouth

Résumé

Les séries télévisées attirent un public de toutes les tranches d'âges et bouleversent leur quotidien par des intrigues réalistes capables de restructurer la société et de revisiter l'histoire. La sériophilie explose de plus en plus pendant le confinement et constitue par conséquent l'objet d'études pluridisciplinaires variées. Si nous soumettons deux drames historiques en miniséries *Chernobyl* (2019) et *Patria* (2020) au scalpel des sciences humaines, que pourrions-nous déceler, en filigrane, derrière l'intrigue et la trajectoire des personnages ? Si on croise ces deux miniséries aux disciplines de l'histoire, de la sociologie, de la littérature, de la philosophie ou de la psychologie que pourra-t-on y trouver ? On examinera donc les deux drames historiques en minisérie au prisme de l'histoire et de la sociologie. L'on se demande notamment, comment ces deux séries télévisées se saisissent de l'Histoire ? Dans quelle mesure ces structures narratives complexes informent ou désinforment la société contemporaine en dénonçant des idéologies de violence et d'oppression ? Comment ces deux miniséries instaurent-elles dans l'inconscient collectif des téléspectateurs une mémoire obligée des traumatismes oubliés de l'Histoire ?

Mots-clés

Histoire – Sociologie – Mémoire – Idéologie – Terrorisme – Antihéros – Crise – Conflit – Ville en mutation.

Abstract

Nowadays, television series attract spectators of all ages and connect cinema to television because it is a hybrid category which uses cinematic techniques to influence its public via European and American digital platform's screens. The number of series amateurs exploded during lockdown and various multidisciplinary studies analyzed the series rising phenomenon. If we submit two historical dramas in miniseries *Chernobyl* (2019) and *Patria* (2020) to human

sciences what can we detect, in filigree, behind the intrigue and the character's trajectory? Opting for a multidisciplinary approach, we will review these two historical dramas in miniseries from History and Sociology perspectives. Then we will ponder the following issues: how do these miniseries seize History? To what extent these complex narrative structures inform and misinform contemporary society denouncing violence and oppression ideologies? How do these two miniseries initiate a duty of memory in collective unconscious?

Keywords

History – Sociology – Memory – Ideology – Terrorism – Antiheroes – Crisis – Conflict – Changing city.

Actuellement, les séries télévisées, ces « machines à produire des récits » (Lifschutz, 2015, p. 4) bouleversent les normes et s'imposent comme un phénomène de masse à l'échelle internationale. Non seulement les séries télévisées attirent un public de toutes les tranches d'âge, mais elles enserrant aussi les spectateurs dans une sorte de ghetto culturel, via les petits écrans des télévisions et des plateformes numériques européennes et américaines. La sériophilie explose de plus en plus pendant le confinement et le chiffre des téléspectateurs s'accroît vertigineusement. Mais l'extrême popularité des séries sème le doute sur la qualité de ce produit culturel que quelques-uns qualifient, péjorativement, de produit de consommation, uniquement conçu dans le but de divertir le *profanum vulgus*, et par la suite dépourvu de toute profondeur psychologique ou historique. Ses détracteurs dénoncent surtout « l'inanité profonde du contenu ou, pire, sa misogynie complaisante, avilissante, son sentimentalisme confinant parfois à la mièvrerie » (Esquenazi, 2014, p. 6). Il n'empêche que les séries ne soient réhabilitées puisqu'elles constituent les thèmes de choix pour des essais, des thèses et des articles académiques récents. Si nous soumettons deux séries populaires *Chernobyl* et *Patria* au scalpel des sciences humaines, que pourrions-nous découvrir, en filigrane, derrière la trajectoire des personnages ? Quels enjeux socio-historiques proposent-elles au téléspectateur ancré dans un contexte géopolitique bien précis ? Parviennent-elles à déstabiliser et à inquiéter le spectateur en lui proposant des relectures sociales et historiques capables de casser les stéréotypes ?

Quand le chercheur opte pour une approche pluridisciplinaire, il croise les séries aux disciplines de l'histoire, de la sociologie, de la littérature, de la philosophie ou de la psychologie. Prenant pour corpus deux drames historiques en minisérie *Chernobyl* (2019) ou le retour sur la période tragique de l'explosion du réacteur nucléaire dans la ville ukrainienne éponyme en 1986 et *Patria* (2020) ou l'histoire de deux familles voisines et amies déchirées par la montée du nationalisme basque et le combat acharné de l'ETA contre l'Espagne, entre les années 1990 et 2010, dans un petit village près de San Sebastian, on examinera ces deux miniséries selon une perspective actantielle, spatiale et socio-historique. La minisérie *Chernobyl* intrigue le spectateur puisque le réalisateur opère une reconstruction minutieuse du lieu du sinistre atomique, tout comme la minisérie *Patria* confronte brutalement l'Espagne et la communauté basque à leur passé meurtrier. Est-il éthique de revenir sur un passé traumatisant qui a déclenché de crises sociales avec des retombées directes sur l'histoire des pays concernés ? Et quel prototype social du personnage prévaut dans ce contexte géopolitique controversé ?

Il est indéniable que les deux miniséries étudiées développent des intrigues socio-historiques majeures. Les attentats de l'ETA basque et l'explosion du réacteur nucléaire de Tchernobyl continuent à faire couler beaucoup d'encre, des décennies après les faits. Mais l'on se demande de quelle manière ces deux

séries télévisées se saisissent de l'Histoire ? Comment ces structures narratives complexes informent ou désinforment la société contemporaine en dénonçant des idéologies de violence et d'oppression du passé ?

Nous effectuerons une analyse interne du corpus proposé afin de décrypter à travers une triple approche actantielle, spatiale et idéologico-politique la trajectoire des personnages stéréotypes soumis aux événements de l'Histoire et évoluant dans des lieux emblématiques. Notre champ de recherche élargit aussi le terrain de découverte pour dévoiler des réactualisations des conflits historiques et des reconfigurations de la société des lendemains des conflits. Nous démontrerons alors nos propos par des plans emblématiques choisis de chaque minisérie. Nous nous fierons par conséquent à la sémiologie de l'image cinématographique, pour élaborer une poétique de l'étude des miniséries ce « genre vaste et protéiforme » (Esquenazi, 2014, p. 7). On verra notamment comment les auteurs de ces séries déconstruisent le type traditionnel du héros classique et comment ils parviennent à évoquer des scènes de l'histoire perturbée d'un pays tout en mettant en relief ses retombées sur la société.

1. Réseaux complexes de stéréotypes

Rappelons d'abord, en résumé succinct, le synopsis des deux miniséries. Dans *Chernobyl* le spectateur découvre le moment de l'explosion du réacteur nucléaire dans la ville éponyme en 1986, époque du déclin et de la dislocation imminente du régime soviétique. Les scénaristes et le metteur en scène se focalisent sur les conséquences désastreuses de ce désastre atomique sur la population. Les points de vue des pompiers, des savants et des hommes politiques sont savamment imbriqués pour dévoiler progressivement au spectateur l'amplitude du drame nucléaire. Un savant soviétique appelé Legasov et une physicienne nucléaire Ulana Khomyuk mènent l'enquête pour incriminer les vrais coupables de ce désastre. Mais les autorités politiques soviétiques entravent leurs investigations.

La seconde minisérie, *Patria*, plonge le spectateur *in medias res* dans le conflit basque qui a secoué l'Espagne entre les années 1990 et 2011, date du cessez-le-feu et de la dissolution de l'ETA après une série d'attentats meurtriers. La minisérie est une adaptation du roman éponyme à grand succès de l'écrivain espagnol Fernando Arambura, dans lequel il raconte les violences vécues à San Sebastian, le fief des indépendantistes basques, à travers le croisement des destins tragiques de deux familles voisines et amies, déchirées par les retombées de ce combat sans fin.

Si nous passons en revue les deux miniséries en question, nous remarquons que les scénaristes optent pour une narration mixte avec le télescopage entre le passé traumatisant, difficile à oublier et le présent troublé. Dès l'incipit *in medias res*, le récepteur suit avec intérêt une analepse révélatrice de portée

de deux ans dans *Chernobyl* et de vingt ans dans *Patria*, grâce à laquelle on comprend les perturbations du présent. De cet enchevêtrement inextricable ou ces « problèmes d'interférences » (Genette, 1972, p. 106) entre les deux temporalités, naissent des réseaux complexes de personnages stéréotypés. Ces personnages soumis aux aléas de l'Histoire évoluent irrégulièrement et différemment. La figure du héros unique et exemplaire est par conséquent déconstruite et la vision manichéenne conventionnelle du monde disparaît définitivement. Des personnages multiples – qui reflètent diverses catégories sociales – sont répartis en personnages principaux, secondaires ou simples figurants anonymes. Des types différents de personnages « multicouches » (Sepulchre, 2011, p. 139) aux plusieurs facettes défilent devant la caméra et constituent des groupes antagonistes écorchés par des conflits. La tension est donc exacerbée et la dynamique narrative progresse en cédant la place à des actants insondables et imprévisibles. Ceux-ci sont graduellement dévoilés par la caméra ou par le regard subjectif des autres acteurs. Ils incarnent les stéréotypes de l'antihéros paradoxal, à la fois perturbateurs et réparateurs, au milieu d'un univers affecté par des dissensions idéologico-politiques. Face aux stéréotypes masculins déchus émergent deux figures féminines fortes qui transgressent les tabous pour qu'elles dévoilent la vérité. Chaque personnage outrepassé par conséquent les limites visuelles du poncif et réinvente la fiction sérielle au réalisme émotionnel.

1.1. Le stéréotype de l'antihéros



Valery Legasov (Jared Harris) in *Chernobyl* (2019)

La figure de l'antihéros est récurrente dans les deux mini-séries. Un antihéros postmoderne est un « Meursault » étranger à lui-même, introverti et déconnecté comme un autiste avançant parmi des détraqués. Il demeure perplexe et impuissant devant le spectacle d'un univers brusquement hostile et sur lequel il n'a plus aucune prise. Prenons l'exemple de l'un

des personnages principaux de la minisérie *Chernobyl*, Valery Legasov (Jared Harris) : il représente un antihéros « décalé, un personnage ordinaire qui par les circonstances se trouve plongé dans une situation extraordinaire » (Sepulchre, 2011, p. 113). Il illustre le stéréotype du savant soviétique des années 80, dépassé par un des incidents les plus catastrophiques de l'Histoire de son pays. Physicien nucléaire mêlé, malgré lui, aux événements faisant suite à l'explosion du réacteur de la centrale nucléaire de Tchernobyl, il est pris par un engrenage fatal et ne peut plus démissionner. Il est d'abord présenté par sa voix *off* ponctuant l'incipit du premier épisode avec les mots « vérité » et « mensonge » qui émaillent

son discours. Lui incombe par suite la tâche ingrate de prendre des décisions aléatoires ayant des impacts désastreux sur les pompiers, les ouvriers des mines et l'ensemble de la population à court et à long terme.

Cadré en gros plan ou en plan rapproché l'acteur ne dévoile pourtant pas les facettes de sa personnalité énigmatique. La variation des cadrages et des angles de prise de vue met en relief les fluctuations de sa personnalité et son hésitation. Il paraît rigide et lucide, son visage surcadré par des lunettes épaisses car il scrute son interlocuteur, à la recherche d'un indice révélateur de ce qui s'est vraiment passé la nuit de l'explosion : pourquoi le réacteur nucléaire a-t-il explosé ? Une erreur humaine serait-elle à l'origine de cette déflagration ou un simple dysfonctionnement de la machine mal entretenue ? L'Histoire retient son nom parce qu'il a joué un rôle crucial après l'explosion du réacteur nucléaire. Les leaders politiques étaient obligés de faire appel au savant pour rassurer la population angoissée. Bernard Lecomte témoigne ainsi dans le chapitre intitulé « Le choc de Tchernobyl » de sa biographie consacrée à Gorbatchev : « Les experts minimisent les faits. Leurs informations, incomplètes et confuses, se veulent surtout rassurantes : évitons la catastrophe » (Lecomte, 2014, p. 151). Il incarne le personnage déchiré entre la nécessité de dévoiler la vérité ou de la camoufler afin de ne pas provoquer la panique générale. Son suicide final – il se pend seul, chez lui, deux ans jour pour jour après la catastrophe – révèle son impuissance et son cri de révolte face à une idéologie soviétique du déni et du refoulement de la catastrophe.

Si on classe les personnages des deux miniséries dans des catégories similaires, la fragilité et la détresse d'un autre personnage de la série espagnole *Patria* (2020), Joxian (Mikel Laskurain), l'époux de Miren (Ane Gabarain) rappellent celle de Valery Legasov, c'est pourquoi on peut les regrouper dans des réseaux complémentaires de protagonistes déchus ou d'antihéros représentatifs d'une période historique meurtrière. Notons aussi que la dégradation morale et psychique caractérise ces deux antihéros. Le conflit basque et l'émergence de l'ETA précipitent davantage la descente en enfer de Joxian, puisque son fils Joxe-Mari (Jon Olivares) s'enrôle comme activiste radicalisé et participe aux manifestations violentes et aux assassinats de ceux que l'ETA désigne comme des traîtres espagnols. Joxian représente par conséquent le stéréotype de l'antihéros pathétique et aboulique parce qu'il est marginalisé par sa femme et violenté par son fils. De plus, il n'a jamais défendu son ami Txato lorsqu'il a été harcelé par la communauté indépendantiste basque. Ce système de personnages est le miroir d'une société en désagrégation suite à la recrudescence de la violence, parallèlement à la montée du nationalisme basque. Si l'écrivain choisit de raconter les événements politico-idéologiques du point de vue des victimes, c'est pour désacraliser une histoire trop pompeuse où on idéalisait les héros. Il se focalise sur les revers des combats sanglants engagés par des nationalistes aveuglés par une doctrine nationaliste et chauviniste et voulant à tout prix se



Joxian (Mikel Laskurain) in *Patria* (2020)

séparer de l'Espagne pour fonder un état basque. Ayant survécu à de nombreux traumatismes, Joxian subit de multiples déformations, selon le plan rapproché ci-dessous, le plus révélateur de sa personnalité équivoque. Quand il est filmé sous la pluie, son désespoir jaillit d'autant plus qu'il semble isolé au cœur d'une bulle sous son parapluie. La couleur grise intensifie le regret et la culpabilité de cet homme anéanti par sa neutralité : il est frappé par son fils et il lâche son ami Txato (José Ramón Soroiz) dès que celui-ci devient la cible de L'ETA. Comme il est un antihéros marginalisé par la société, il pratique le jardinage et le cyclisme avec ses amis pour fuir le foyer conjugal où son épouse Miren (Ane Gabarain) le méprise et le critique continuellement.

Cette dévirilisation du type du père faible et alcoolique dans une miniserie sur la patrie blessée brise le système de l'identification du spectateur avec le personnage. Les haines et les rancunes déchirent désormais les familles jadis amies. Le processus d'autodestruction est enclenché et les fortes tensions internes dressent leurs membres les uns contre les autres. La multiplication des personnages entraîne l'éclatement des intrigues au sein d'une société disloquée où les foyers de la violence sont attisés. Les graves traumatismes de l'Histoire – comme ici l'émergence de l'ETA et la liquidation de ceux qu'elle désigne comme traîtres et collaborateurs – se répercutent sur la stabilité familiale et sociale du village avoisinant San Sebastian en Espagne, saisi au moment critique où il bascule dans la violence meurtrière. Les conflits politiques et idéologiques bouleversent les sociétés et instaurent un régime policier de dénonciation et de délation. La diabolisation des ennemis de la nation basque sert dorénavant de dynamique narrative du récit. De cette brutalité inouïe émerge un nouveau stéréotype de personnage en conflit avec la société, luttant sans cesse afin de se trouver une place à l'intérieur d'une communauté en pleine agitation. Qu'ils soient bourreaux ou victimes, ces protagonistes défient les normes sociales et se révoltent contre le système conventionnel.

1.2. Le personnage en conflit avec la société

Pierre Serisier affirme que « l'antihéros trouve son identité dans la crise. Que celle-ci soit économique, morale, existentielle ou mentale » (Serisier, 2013, p. 42-45). Le stéréotype de l'antihéros se décline en plusieurs personnages en situation de crise. La miniserie *Patria* donne à voir une société mixte – espagnole et basque – en pleine effervescence. Les personnages en affrontement permanent avec la société se multiplient donc dans un contexte de dissidence et de séparatisme au centre d'un petit village basque pendant les années 1990-2010. Le jeune Joxe-Mari (Jon Olivares), fils de Joxian et de Miren, mène un combat féroce contre



Jon Olivares (Joxe-Mari) in *Patria* (2020)

les adversaires de l'ETA. Il affronte son père, lui désobéit et rejoint les rangs des fervents militants de l'ETA pour protéger l'identité basque. Le conflit familial débouche sur une rébellion sociale et devient par la suite une lutte idéologico-nationale de grande envergure pour s'approprier une patrie en déliquescence. La polémique bat son plein et les gens sont divisés en sympathisants et en ennemis mortels de l'indépendantisme

basque. Jeune contestataire radicalisé, Joxe Mari revêt les traits de la personne « borderline » fauteur d'anarchie, c'est pourquoi il est souvent cadré en gros plans. Il fait partie de ces « mutants [qui] sont passés dans un autre monde, celui de la monstruosité et de l'irrationalité » (Lafaye, 2017, p. 7). On pourrait encore affirmer qu'il reflète le prototype du caméléon qui change continuellement d'apparence pour se dérober à la police espagnole : cagoulé, masqué, la tête recouverte d'un capuchon, il sème la terreur sur son passage.

Assassin en cavale, recherché vif ou mort par la police espagnole, il est considéré un héros par les villageois en empathie avec la cause basque. Il est l'allégorie de la jeune nation basque qui veut se libérer de la tutelle ibérique. Il est également l'agent de la violence endémique en recrudescence, causant un grave bouleversement sociologique. La haine et la rancune se sont insinuées entre les amis et les voisins à tel point qu'ils deviennent des ennemis. Quand Joxe-Mari participe à la liquidation de l'ami de son père Txato (José Ramón Soroiz) respectable chef d'entreprise du village, le conflit idéologico-national se transforme en un règlement de compte, voire en une lutte sans fin entre la génération des fils et celle des pères. Les séquelles de ces attentats ou mini-guerres en série sont destructrices sur la société essentiellement dominée par des hommes instaurant « une sociologie du risque » et entraînant les gens dans « les impasses épistémologiques de la polémologie » (Baudouï, 2003, p. 162).

En effet, dans la minisérie *Chernobyl*, on peut signaler un autre ensemble de personnages en heurt avec la société. Le groupe des responsables politiques soviétiques sous la direction du président Michail Gorbatchev et des dirigeants du KGB s'opposent fermement à la société des civils et des savants. Ils nient en bloc les méfaits de l'explosion atomique et pratiquent la politique du camouflage et de la minimisation du désastre. Ils tardent à prendre les décisions de l'évacuation de la ville de Pripyat et adoptent une attitude rigoriste et implacable contre les savants qui osent enquêter sur le désastre. Ils se distinguent des autres protagonistes par leurs costumes militaires et leur obstination à occulter les effets du sinistre atomique. Ils constituent par la suite les opposants farouches à l'éthique de la transparence nécessaire au bien-fondé d'un état démocratique.



Conseil des dirigeants politiques soviétiques in *Chernobyl* (2019)

Dans le plan ci-contre, un des rares où on les voit tous réunis, les trois éminents leaders – le militaire, le chef du parti et son prédécesseur – esquissent la figure géométrique infrangible du triangle, symbole de l'enfermement ou de l'impossible changement. Leur incommunicabilité – personne ne regarde l'autre dans ses yeux – démantèle le parti politique auquel ils adhèrent. Même si ces

dirigeants minimisent les effets de l'explosion nucléaire et même s'ils répètent des slogans soviétiques au milieu des graves péripéties en recrudescence, l'ampleur de la catastrophe nucléaire et l'incapacité de la gérer annoncent déjà l'inanité de la politique du déni et l'effondrement imminent du régime soviétique.

On peut alors déduire que les personnages tiraillés gravitent autour « d'une période discutée ou oubliée, d'un événement fondateur ou déstabilisateur, d'une figure adulée ou controversée » (Faure, 2020, p. 5). On ne peut jamais les dissocier de l'Histoire de l'Union soviétique vers la fin des années quatre-vingts. Leur multiplication anarchique accroît la fracture sociale et idéologique. Ils s'obstinent à protéger un système idéologique en déclin. Le conflit interne d'un personnage reflète aussi un conflit de valeurs destructeur des familles amies, puis de la patrie. Les spectateurs de la série *Patria* comprennent bien les engrenages de la violence et la succession des attentats pour éliminer les traîtres du cœur de la communauté basque. Les conflits sociaux génèrent par la suite une tension idéologico-politique qui met en péril la vie des civils. Les instances émettrices des deux miniséries valorisent alors – en contrepartie – le rôle de quelques figures féminines engagées et salvatrices. Elles réhabilitent par conséquent les femmes, souvent occultées pendant les moments de crise. On voit alors émerger une contre-histoire de ces drames historiques du point de vue des victimes et des femmes marginalisées. Comment les femmes peuvent-elles agir dans la tourmente ? Dans quelles mesures briseront-elles ce cercle vicieux de la violence et du non-dit ?

1.3. Les femmes, figures de transgression ?

Dans les deux miniséries, les femmes perturbent le calme factice des lendemains des drames historiques. En effet, deux figures féminines la veuve Bittori et Ulana Khomyuk, surgissent dans ce milieu, pour déstabiliser sa régulation sociale. Elles luttent contre l'oubli et l'effacement des traces, car elles portent en elles toutes les blessures du passé. Comme elles se donnent la mission de retrouver la vérité, elles transgressent les jeux du pouvoir et les dogmes idéologiques de la société. Elles interviennent comme des femmes réparatrices d'un méfait ou comme des femmes médiatrices entre le dit et le non-dit. Elles instaurent également

une chaîne de médiation qui entre dans la composition du tissu social. Si leur irruption dans le quotidien est tellement redoutée, c'est qu'elles représentent le retour du refoulé « latent, non-visible » de l'Histoire après le passage du temps et l'amnésie collective (Ferro, 1973, p. 117-118). Dans la minisérie *Chernobyl*, par exemple, les autorités soviétiques contrecarrent les enquêtes de la physicienne nucléaire, alors que dans la minisérie *Patria* toute la population de San Sebastian déloge la veuve, cette intruse, dans un mouvement d'oubli collectif et de refus de faire face aux graves conséquences des deux désastres : l'explosion nucléaire et les exactions de l'ETA.



Elena Irureta (Bittori) in *Patria* (2020).

Dans la minisérie *Patria*, la veuve Bittori (Elena Irureta) dont le prénom signifie « victoire » en espagnol, revient à son village natal pour retrouver le meurtrier de son mari Txato (José Ramón Soroiz). Le retour inopiné de la veuve perturbe la paix relative de ses voisins, puisqu'elle vient défier et déstabiliser les forces sociales préétablies. Elle les dérange car elle vient nommer le coupable, vingt ans après son crime. Elle est une héroïne forte ou « un être iconique » (Gardies, 1993, p. 53) qui se lance à la quête du tueur de son mari puisqu' elle ose enfin transgresser le tabou d'un des crimes du terrorisme basque. Sa tâche est difficile du moment où sa plus fidèle amie, Miren (Ane Gabarain), la mère du présumé meurtrier Joxe-Mari, la traite avec hargne. Celle-ci refuse catégoriquement d'envoyer sa lettre à son fils emprisonné pour agencer une réunion d'aveu et de pardon. Le curé ne tarde pas à rendre visite à Bittori pour lui conseiller de partir le plus tôt possible, car sa présence est indésirable. La veuve porte sa douleur en elle-même. Mais « la connaissance de la douleur peut s'accompagner d'un apaisement » (Fleury, 2015, p. 28). Même si Bittori a vieilli et même si elle est atteinte d'une maladie incurable, elle s'obstine à écouter l'aveu du criminel, afin de lui accorder le pardon. Ainsi, elle mourra en paix. La portée cathartique de la connaissance de la vérité est indéniable. L'enjeu véritable de l'irruption de Bittori, cette entité perturbatrice est pragmatique ; « il s'agit de partir "au milieu des choses" (*in medias res*) et de suivre les acteurs engagés dans le cours des épreuves qu'ils traversent » (Latour, 2007, p. 67). Lorsque Bittori est filmée en très gros plan, son visage isolé campe celui d'une détective engagée. Lucide et courageuse, elle essaye de voir clair à travers la vitre grise floue imbibée de gouttes de pluie. Son regard hors champ lucide semble vouloir percer la vérité malgré tous les obstacles.

Le spectateur épouse le point de vue subjectif de Bittori. Sa quête acharnée constitue la dynamique narrative de la minisérie *Patria*. Elle devient aussi l'allégorie de la patrie basque blessée par des milliers de crimes qui sont restés impunis au fil de l'Histoire. Elle représente la classe sociale des femmes-mémoires individuelles dans l'histoire tourmentée d'un pays en crise.



Emily Watson (Ulana Khomyuk) in *Chernobyl* (2019).

En revanche, dans la minisérie *Chernobyl*, les scénaristes ont ajouté un personnage secondaire inexistant dans la réalité. Elle s'appelle Ulana Khomyuk (Emily Watson) et elle est une physicienne nucléaire originaire de Minsk (Biélorussie). Elle est recrutée dans le comité scientifique post-explosion nucléaire, pour aider Valery Legasov à contenir les effets de la catastrophe atomique. Mais lorsqu'elle part en mission clandestine enquêter parmi les blessés à l'hôpital afin de connaître les vraies causes du sinistre nucléaire et par la suite incriminer le vrai coupable, elle est considérée

comme un élément perturbateur. En dépit de l'animosité des dirigeants soviétiques, elle montre une détermination inflexible. Elle transgresse la loi du silence imposée par le régime soviétique, c'est pourquoi elle est arrêtée par le KGB. Ce plan rapproché poitrine est le plus révélateur de sa personnalité car il la cadre bien en face, dévoilant son regard caméra vif et aigu. Un travelling d'accompagnement met en relief sa mobilité salutaire et son engagement aux côtés des civils lésés par les dégâts et les destructions. Elle diffuse une éthique de la transparence utile pour gérer les conflits sociaux et idéologiques.

Il est vrai qu'elle enquête sur le terrain, à ses risques et périls, sans l'autorisation des dirigeants politiques. Son engagement la propulse au premier rang, parmi les vraies héroïnes du désastre, avec les pompiers et les savants. Les lieux auxquels elle est associée sont les couloirs sombres des hôpitaux et des laboratoires comme si les lieux sinistres et mortifères présageaient l'inaboutissement de ses recherches. De plus, son arrivée dans ces espaces est presque toujours accompagnée du dosimètre qui émet un son grinçant, dévoilant le syndrome d'irradiation aiguë. Le dosimètre devient donc son prolongement métonymique sonnante comme un avertissement sonore augmentant le malaise et le suspense. Elle fait figure d'instance vengeresse ou de conscience inapaisée jusqu'à l'arrestation du vrai coupable de cette explosion nucléaire. Elle parcourt les espaces de l'agonie qui reflètent une déliquescence terrible d'une société en dérive après le sinistre. Les relations entre les personnages et les lieux s'affirment ainsi avec force : des échanges s'établissent entre le personnage et l'espace qu'il traverse où qu'il habite. Le personnage bouleverse le territoire qu'il délimite et auquel il appartient. Par conséquent, le spectateur constate l'émergence de ce que Jacques Fontanille appelle « des espaces subjectifs » symboliques et qui annoncent « le retour du refoulé » (Fontanille, 1989, p. 37). Une lecture spatiale des deux miniséries pourrait encore dévoiler, à rebours, des tensions sociales et historiques sous-jacentes. Mais quelles sont les valences de ces multiples espaces des deux fictions sérielles ? Dans quelle mesure la mutation de la ville

esquisse une topographie du social ? À quels autres espaces urbains pourrait-on rattacher les personnages de la minisérie *Patria* ?

2. La ville en mutation

L'espace urbain dans les deux miniséries est en pleine mutation car il est habité par des personnages « dont l'identité fluctue au gré des événements historiques » (Menegaldo, 2007, p. 6). Il n'est plus seulement un lieu réel de la vie quotidienne, mais il est aussi un espace factice, un décor reconstitué. L'espace complexe et composite des deux miniséries structure les données socio-historiques et comme le dit si bien Hélène Monnet-Cantagrel : « l'espace qui organise les séries est un cadre, un lieu et une relation : c'est un cadre de sémiotisation de l'action » (Cantagrel, 2021, p. 7). Le personnage en conflit se déplace par conséquent entre plusieurs micro-lieux réalistes : des lieux intérieurs ou extérieurs, clos ou ouverts, publics ou privés. Faut-il lire l'espace dans sa globalité ou bien doit-on analyser des parcelles d'espace ? Comment la caméra transforme ces espaces neutres en espaces symboliques ?

Au paroxysme de l'action, chaque personnage entre en forte interaction avec l'espace fréquenté puis une série de bruitages, de musique de fosse et de mouvements de la caméra créent un nouvel espace esthétique. Si nous passons au crible les composantes de cette esthétique spatiale constituée de plusieurs micro-lieux à la fois reliés et dispersés comme un rhizome souterrain et invisible, nous relevons un imaginaire de l'inversion, de la spirale et des lieux mémoriels aux fortes valences éthiques et idéologiques.

2.1. Le schème de l'inversion

Le passage brusque de l'utopie à la dystopie ou de l'euphorie à la dysphorie caractérise les deux miniséries. À chaque changement de lieu ou de péripétie, tous les sentiments des personnages se trouvent instantanément déstabilisés. Ces micro-bouleversements se reflètent sur la construction d'un espace subjectif voire d'un espace mental propre à chaque personnage. Il est aussi évident que la caméra « montre l'envers d'une société, ses lapsus » (Ferro, 1973, p. 113). De plus, la présence spectrale du passé dans le présent provoque beaucoup de renversements de situations. Plusieurs éléments formels ou sémiologiques imposent une relecture spatiale à rebours suite aux transformations mitigées des données socio-historiques.

À l'incipit de la minisérie *Patria*, la veuve Bittori (Elena Irureta) rentre dans son village natal, après vingt ans d'exil, suite à l'assassinat de son mari Txato (José Ramón Soroiz) par l'organisation indépendantiste ETA. Le village avoisinant San Sebastian émerge devant les yeux du téléspectateur en travelling circulaire et paraît donc comme un espace lointain et ambigu, enserrant les gens dans un territoire bouclé. Le village, ses rues et ses restaurants esquissent un arrière-



Patria (2020), manifestations des membres de l'ETA dans les rues.

plan réaliste pour la série et garantissent le fameux « effet de réel » si cher à Philippe Hamon (Hamon, 1977, p. 168), avec des bruitages familiers comme les cris des mouettes et le grondement du tonnerre. Mais cet espace apparemment calme et rassurant fut jadis un espace de mort et de violence. La superposition de deux mondes parallèles et antithétiques fait le mieux ressortir le schème de l'inversion

qui caractérise la plupart des espaces des deux miniséries. Dans *Patria*, par exemple, l'espace public des rues du village, cadré en plan général descriptif, s'embrase et devient un espace de contestation où les gens s'entretuent et luttent contre les forces de l'ordre. Toute la communauté bascule dans l'anarchie, quand quelques jeunes basques radicalisés rejoignent les rangs de l'ETA. Les événements historiques perturbent irrémédiablement la vie des citoyens de San Sebastian.

La patrie s'enflamme et les manifestations ravagent les rues. Plusieurs attentats sont perpétrés pour éliminer les pro-espagnols qualifiés de traîtres et d'opresseurs. L'imaginaire du lieu pacifiste éclate et les couleurs chaudes, surtout le rouge et le jaune, maculent les espaces neutres et gris. Des images en surimpression au découpage rapide intensifient la violence arbitraire. Les révoltés remplissent les murs du village de graffitis contre Txato (José Ramón Soroiz), un chef d'entreprise qui refuse de verser une somme d'argent pour le financement de l'organisation indépendantiste. L'espace paraît le réceptacle de la violence, un espace déshumanisé et désacralisé, dans lequel la mort fauche arbitrairement les habitants.

Mais tout empire le jour de l'exécution de Txato : l'étai se resserre et l'espace antagoniste devient un espace de meurtre. Txato un père de famille et un industriel pacifiste est fusillé par un commando de l'ETA, en sortant de chez lui, sur un pont et au milieu d'une rue. Ce plan d'ensemble est obsédant et récurrent dans tous les épisodes de la minisérie. Il constitue à la fois un leitmotiv et le climax de la série, dramatisé



Patria (2020), ruelle du village avoisinant un pont.

à l'extrême grâce à une pluie rageuse et à une caméra mobile portée à l'épaule. La caméra instable et cahotée entre en empathie avec la veuve et mime son halètement et son essoufflement lorsqu'elle découvre son mari inanimé au ras le sol. Elle devient une caméra vivante, participante « une conscience-caméra, un personnage, suivant pas à pas, tournant autour ou s'insinuant entre les êtres »

(Jousse, 1989, p. 55). C'est pourquoi la minisérie vire au mélodrame qui augmente le choc émotionnel ressenti par l'actrice et le téléspectateur.

Le lieu global éclate en plusieurs micro-lieux fragmentés et détachés. L'espace de la mort et du deuil pousse Bittori (Elena Irureta) à suivre les routes de l'exil. Dorénavant elle sera tiraillée entre San Sebastian et Zaragoza et ses fréquents allers-retours montrent qu'elle vit son départ comme un arrachement tragique. La veuve Bittori incarne par conséquent le stéréotype de l'exilée, victime d'une « dialectique d'écartèlement » (Bachelard, 1978, p. 176). Elle veut se réapproprier l'espace car elle est en quête d'un ancrage salutaire avant sa mort. Le schème de l'inversion reflète enfin les destins tragiques des deux familles et l'enchevêtrement des deux temporalités : le présent et le passé. Mais le cycle de la violence ne s'arrête jamais et l'imaginaire de la spirale destructrice revient, comme un leitmotiv fatal, dans la minisérie *Chernobyl*.

2.2. L'imaginaire de la spirale



Chernobyl (2019) les lieux de l'explosion nucléaire

Dans la minisérie *Chernobyl* (2019) les réalisateurs reconstituent avec minutie une topographie originelle effacée par le passage du temps : l'espace de l'explosion en Ukraine près de la ville de Pripjat, tel qu'il était en 1986. La centrale nucléaire et la salle des réacteurs ressemblent exactement aux centrales nucléaires soviétiques des années 80, juste avant la dissolution de l'Union

soviétique et vers la fin de la guerre froide. L'immersion totale dans le passé est facilitée par une bande son crue et authentique notamment les grincements des portes, le son agaçant des dosimètres, les bruits du survol des hélicoptères et les sirènes stridentes des ambulances. L'on voit les lieux comme si on les touchait tellement bien qu'on évoque la dimension tactile de la caméra quand « le regard est amené à fonctionner comme le tact : on voit de si près qu'on touche » (Aumont, 1998, p. 21). Cette fiction urbaine dévoile avec extrême précision les lieux de la catastrophe : le plan général descriptif montre un extérieur de dystopie et d'apocalypse, cadré en contre-plongée pour saisir l'horreur de la situation après l'explosion, au moment où les pompiers arrivent.

Les scènes nocturnes sont si fréquentes qu'elles dramatisent davantage le lieu de mort, comme si les hommes s'enfonçaient dans les entrailles d'un enfer incandescent. Cet imaginaire de l'enfer brûlant s'impose au premier épisode afin de visualiser l'ampleur de la catastrophe. Les sombres silhouettes des pompiers, visibles au premier plan, sont confondues avec les ruines. De plus, le clair-obscur met en relief le feu et donc la situation alarmante. La centrale nucléaire paraît



Chernobyl (2019) un des lieux souterrains de la centrale nucléaire

ainsi un monstre urbain prêt à avaler les secouristes. L'imaginaire de l'espace carcéral est associé au lieu du méfait énorme : les pompiers et les mineurs sont piégés dans un huis clos fatal et ils iront agoniser puis mourir dans une autre variante de l'espace clos : la bulle en plastique de l'hôpital. Le sentiment de vertige augmente à cause des lignes verticales et horizontales et de cette opposition entre espace nocturne et

espace diurne, espace extérieur et espace intérieur cadrés en plongée ou en contre plongée. Le croisement entre l'espace d'en haut et les espaces souterrains immergés d'eau, où l'on peut facilement se noyer, reflète les mutations de cet espace mouvoir. Les hommes travaillent dans des lieux sombres et labyrinthiques où l'on s'enfoncé et l'on s'enlise insidieusement. Les couloirs circulaires fermés ne tolèrent aucune échappatoire et mettent en valeur un imaginaire de la spirale qui étouffe et broie les occupants, une allégorie de la mort qui les aspire inéluctablement. L'élément terre et ses variantes le sable et la graphite sont des éléments constitutifs de cette spirale meurtrière qui provoque des mouvements centrifuges et centripètes. De l'intersection des mouvements de fuite et de retour vers le centre de la centrale nucléaire embrasée dépend la dynamique narrative de la miniserie. L'explosion de Tchernobyl n'est plus un fait divers relaté par les médias, ni un épisode de l'Histoire de l'ex-Union soviétique mais elle est un drame social vécu par toute une population.

Nous pouvons déduire que l'espace, dans ses diverses métamorphoses, rend tangible une atmosphère idéologico-politique tendue. C'est pourquoi on peut le lire comme un vecteur d'identité politique et sociale des différents protagonistes. Les micro-lieux se multiplient pour former un espace « obstacle, qui s'oppose sans cesse à l'avancée des personnages » (Gardies, 1993, p. 136). L'inversion des valences des espaces typiques amplifie la violence destructrice tandis que le schème de la spirale centrifugeuse, esquisse « la figure du Voreux » (Gardies, 1993, p. 139) ou une espèce de fosse engloutissant beaucoup de victimes. L'imaginaire du gouffre insondable complète donc celui de la spirale tournante. Les connotations contradictoires du lieu accroissent l'angoisse et l'inquiétude du téléspectateur. Comment ces lieux opposants deviennent-ils des espaces mémoriels dans lesquels on fixe et on commémore le souvenir du passé traumatisant ?

2.3. Des espaces mémoriels ?

Quelques espaces sont redondants et ils sont filmés aux moments forts de la miniserie. Les micro-lieux ambivalents s'opposent au parcours chaotique des protagonistes, s'enchaînent et reviennent en boucle comme un leitmotiv

obsédant. Ils s'inscrivent aussi dans la dialectique des lieux de « la mémoire personnelle et de la mémoire collective » (Ricoeur, 2000, p. 112). Si on montre constamment ces micro-lieux de la mémoire, on lutte contre le refoulement et l'oubli. Quelques lieux anodins – tels une rue ou un pont – deviennent des espaces de deuil suite à une mort violente, alors que la salle de commande de la centrale nucléaire polarise toute la tension narrative en obligeant les actants à effectuer le parcours du centre vers la périphérie et vice versa. La panoplie des lieux met en exergue la trajectoire douloureuse des personnages et leurs destins croisés dans une « ville qui a subi une innommable catastrophe et qui rend possible une allégorie politique sur notre mutisme contemporain, révélatrice d'un monde sans temporalité, déshumanisé, renfermant des naufragés de l'Histoire » (Kwaterko, 2012, p. 8).

Dans la minisérie *Chernobyl*, le spectateur repère un chassé-croisé entre les différents territoires de l'explosion. La caméra balaye la centrale nucléaire de l'extérieur vers l'intérieur, puis du haut vers le bas pour passer enfin aux couloirs et chambres de l'hôpital à Moscou dans un judicieux montage alterné. Parallèlement à l'explosion nucléaire, l'espace noyau éclate en fragments d'espaces en souvenir de la catastrophe, causant un rétrécissement de la focale et un passage rapide du plan général descriptif montrant les alentours de la centrale nucléaire puis un close up de l'œil qui reflète l'angoisse du spectateur parce qu'il prend conscience de la gravité de la situation et de la nécessité de s'en souvenir pour pardonner. L'Histoire pourrait-elle se répéter et engendrer des génocides pareils ? L'enjeu implicite de la minisérie *Chernobyl* serait-il de dénoncer de l'idéologie stalinienne dominante à l'époque de la Russie soviétique ?



Chernobyl (2019) très gros plan d'un visage des témoins de l'explosion.

Il incombe à chaque téléspectateur la mission de s'engager contre les abus des tyrannies. Comme l'œil accusateur de Caïn surgissant de la tombe, seul un œil au regard bleu hors caméra accroche l'attention du téléspectateur, malgré le masque et les lunettes enserrant toutes les parties du visage. Ce plan représentatif de tous les lieux dédiés à la mémoire des disparus montre que le deuil et la mort sont désormais imprimés sur la rétine de tous les témoins de la catastrophe nucléaire et par effet spéculaire, sur la rétine de chaque téléspectateur de la minisérie, engagé, malgré lui, dans le processus de la dénonciation de cette explosion nucléaire.

De même, le réalisateur utilise fréquemment la technique du ralenti pour filmer, en arrière-plan, les lieux de l'évacuation des blessés ou des civils vers les hôpitaux ou hors des zones contaminées. Cette esthétique visuelle greffe lentement et indélébilement les événements traumatisants dans l'inconscient collectif des téléspectateurs. En filmant plusieurs fois les lieux du souvenir et en s'y attardant, la caméra instaure « au niveau éthico-politique une mémoire obligée » (Ricœur, 2000, p. 105) nécessaire pour dépasser le deuil post-traumatique.



L'espace des cimetières, espace mémoriel in *Patria* (2020).

On remarque aussi un lieu de commémoration commun aux deux miniséries : l'espace des cimetières. L'inhumation des pompiers victimes de l'explosion atomique de *Chernobyl* devient un rituel pénible pour leurs familles, d'autant plus que les corps sont enfermés dans des cercueils en plomb hermétiquement clos, puis ensevelis par du béton pour éviter

toute contamination souterraine. Quant à la minisérie *Patria*, les cimetières paraissent un lieu emblématique et problématique de la mémoire polytraumatisée et des personnages brisés, prisonniers de leur passé. L'espace des cimetières encadre la minisérie : il paraît à l'incipit sous un soleil radieux et au dernier épisode sous la pluie torrentielle. La boucle ainsi circonscrite coince les personnages dans le paradigme de l'enfermement, cherchant une libération incertaine. L'espace du cimetière concrétise l'espace de « la déchirure traumatique » (Cyrułnik, 2004, p. 15) de la veuve Bittori et de toute la nation basque, malade de son passé. Non seulement Bittori s'y rend fréquemment, mais elle entraîne aussi les amis de feu son mari Txato, comme Joxian dans le plan ci-dessus, pour se recueillir devant la tombe.

L'espace des cimetières revient en leitmotiv et met en relief l'un des espaces mémoriels de la série ou un « substrat initial » (Soulez, 2011) à partir duquel les récits de vie se reconstituent et s'enchevêtrent. Le plan d'ensemble ci-dessus, accentue la dignité des personnes en deuil, cadrés de loin pour plus de pudeur et de distanciation. La couleur grise dominante fige davantage le lieu dans une atemporalité empreinte de remords et de culpabilité. Seuls Bittori et Joxian traversent l'allée funèbre, songeant à l'âme de l'absent. Ces lieux mémoriels sont également des lieux de transition entre le passé meurtrier et le présent fracturé, des lieux qui perpétuent une « multiplicité de mémoires inconstantes et des deuils inachevés » (Rouso, 1990, p. 7-8). Les visiter souvent constitue, par conséquent, une catharsis et une lutte contre les abus de l'oubli.

On peut alors déduire que « davantage que le décor, ce lieu a un statut actantiel. Ce lieu est le plus souvent un adjuvant, un lieu de rassemblement pour les

personnages... Mais il peut aussi être un opposant » (Monnet-Cantagrel, 2021, p. 7). L'appréhender uniquement comme un décor serait alors rudimentaire, car il propose aussi un cadre historique et une restitution du présent à la lumière des traumatismes du passé. Les actants y progressent alors par contestation, par affrontement ou par chocs successifs pour effectuer une catharsis nécessaire, au sens aristotélicien du terme. Les deux miniséries perpétuent une mémoire obligée de deux traumatismes majeurs de l'Histoire des deux pays concernés : l'explosion de Tchernobyl en Ukraine et les attentats des indépendantistes basques de l'ETA à San Sebastian, en Espagne. Non seulement l'Histoire conflictuelle nourrit les interstices des deux miniséries, mais elle offre une toile de fond socio-historique afin de comprendre l'impact des crises sur la formation du tissu social et sur le processus de socialisation. De plus, les événements historiques interviennent au climax de l'action et alimentent progressivement le suspense et la tension dramatique. La lecture spatiale propose finalement à l'appui, une reconfiguration subjective de l'espace, filmé pendant et après les conflits ethniques et idéologiques. C'est pourquoi la valeur socio-historique des deux miniséries ne fait plus de doute, car elles traitent des drames historiques espagnols et ukrainiens. Leur enjeu politico-idéologique peut être dégagé des images, des représentations spatiales et de la prestation des acteurs. Ces deux miniséries actualisent des catastrophes de l'Histoire et mettent en relief leurs répercussions sur la société dans laquelle *l'individu* est réduit à un « simple épiphénomène » alors que « la *collectivité* [est] le seul sujet réel et authentique » (Goldmann, 1964, p. 339). Si le mythe du héros unique et invincible est déconstruit, l'impact psychologique et sociologique de ces miniséries est déterminant : elles visent à « transformer les téléspectateurs en critiques non seulement actifs mais engagés » (Buxton, 2011, p. 78) d'où leur valeur profonde car elles proposent à la fois un documentaire riche et une fiction narrativisée.

Quant à leur enjeu idéologico-politique, il est implicite. Chaque téléspectateur se charge de l'exhumer des controverses oubliées. La minisérie *Chernobyl* présage et justifie, par exemple, l'effondrement du système soviétique et en plein contexte géopolitique de la guerre froide. Elle montre comment cette catastrophe – qu'elle soit une erreur humaine ou un accident technique – entraîne la désagrégation de l'Union Soviétique. De plus, la minisérie *Chernobyl* trace une nouvelle topographie du social et une représentation du tissu urbain avec ses multiples variations.

De même, la minisérie *Patria* (2020) revient en analepse sur le conflit basque qui mit à feu et à sang la petite commune de San Sebastian en Espagne. Le télescopage entre le passé et le présent montre l'impossibilité d'oublier un passé choquant. Le fait de réitérer les actes meurtriers brise le cycle de violence et réhabilite une mémoire polytraumatisée. La catharsis est toujours possible, même si la polémique augmente autour du mouvement de l'ETA, dont les membres sont considérés des héros par ses défenseurs et des terroristes par

ses détracteurs. La minisérie montre « une période fondatrice du nationalisme basque » que certains espagnols qualifient de « terrorisme qui fait imploser la société qui le génère » (Aguerre, 2008, p. 112-115). On laisse au téléspectateur le soin de trancher le débat et de nommer la vraie victime et le vrai bourreau, sans lui imposer une « mémoire manipulée » (Ricoeur, 2000, p. 97) ni des données historiques falsifiées.

On peut alors déduire que l'enjeu primordial des deux miniséries *Patria* et *Chernobyl* est sociologique et historique : le téléspectateur apprend quelques événements historiques et prend conscience du « rôle que le passé doit jouer dans le présent, du devoir de se souvenir et celui de témoigner » (Todorov, 1995, p. 16). Si le téléspectateur connaît déjà l'histoire du point de vue idéologique des vainqueurs, la minisérie réécrit l'histoire *a contrario*, à partir du point de vue des femmes et des victimes qui ont déjà vécu les séquelles des crises et des conflits. Le même corpus peut naturellement se prêter à d'autres approches pluridisciplinaires selon l'esthétique cinématographique, l'esthétique de la réception ou les *gender and cultural studies*. L'impact des grands traumatismes de l'histoire se fera encore sentir dans l'avenir, à travers le tournage d'autres miniséries relatant d'autres fictions urbaines. Quelles nouvelles métamorphoses esthétiques subira encore la cité dans les miniséries de l'avenir ? Sera-t-elle également considérée un actant à part entière et non seulement un décor propre à encourager le softpower ou le tourisme de masse parmi les téléspectateurs ?

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Aumont, J. (1998), *De l'esthétique au présent*. Bruxelles : De Boeck.
- Bachelard, G. (1978), *La Poétique de l'espace*. Paris : PUF.
- Buxton, D. (2011), *Les séries télévisées forme, idéologie et mode de production*. Paris : L'Harmattan.
- Cyrulnik, B. (2004), *Parler d'amour au bord du gouffre*. Paris : Odile Jacob.
- Esquenazi, J.-P. (2009), *Sociologie des publics*. Paris : La Découverte.
- Esquenazi, J.-P. (2014), *Les séries télévisées : l'avenir du cinéma ?* Paris : Armand Colin.
- Fleury, C. (2015), *Pretium doloris l'accident comme souci de soi*. Paris : Fayard.
- Fontanille, J. (1989), *Les Espaces subjectifs Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris, Hachette Supérieur.
- Gardies, A. (1993), *L'espace au cinéma*. Paris : Méridiens-Klincksieck.
- Gardies, A. (1993), *Le récit filmique*. Paris : Hachette Supérieure.
- Genette, G. (1972), *Figures III*. Paris : Seuil.
- Goldmann, L. (1964), *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.
- Hamon, P. (1977), *Poétique du récit*. Paris : Seuil.
- Jousse, T. (1989), *John Cassavetes*. Paris : L'Étoile.
- Latour, B. (2007), *Changer la société-Refaire de la sociologie*, Paris : La Découverte.
- Lecomte, B. (2014), *Gorbatchev*, Paris : Perrin.
- Ricoeur, P. (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil.
- Rousso, H. (1990), *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*. Paris : Seuil.
- Sepulchre, S. (2011), *Décoder les séries télévisées*. Bruxelles : De Boeck.
- Todorov, T. (1995), *Les abus de la mémoire*. Paris : Arléa-Le Seuil.

Ouvrage collectif

- Kwaterko, J. (2012), « Introduction », *La ville : palimpsestes et mutations. Les représentations de la ville dans les littératures d'expression française après 1980* in Kroker (dir), p. 6-8, Warsaw, University of Warsaw Press.

Articles

- Aguerre, C. (2008). Terrorisme et démocratie : les exemples basque et catalan. *Hérodote*, 130 (3), p. 112-145.
- Baudouï, R. (2003). Guerre et sociologie du risque, *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 114, p. 161-174.
- Ferro, M. (1973). Le film, une contre-analyse de la société ? *Annales Économies Sociétés, Civilisations*, 28^e année, n° 1, p. 109-124.
- Serisier, P. (2013). L'antihéros, le triomphe d'une espèce dérapante. *Le Monde Hors-Série, la vie en série*, Avril/Juin, p. 52-54.

Sites Web

- Cantagrel, Hélène Monnet, « Les séries télévisées un art de l'espace ? », 2021, <https://shs.hal.science/halshs-03210030/document>
- Faure, Antoine et Taïeb, Emmanuel, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/series*, 2020, URL : <https://journals.openedition.org/tvseries/3856> consulté le 5 avril 2022.
- Lafaye, Caroline, « Portraits de terroristes » Décrire et juger plutôt que comprendre : l'action politique violente vue par la presse, *Communication*, 2017, URL : <https://journals.openedition.org/communication/7354> consulté le 30/6/2022.
- Menegaldo, Gilles, *Les imaginaires de la ville, L'architecte et la cité : cadres et cartes*, Presses Universitaires de Rennes, 2007, URL : <https://books.openedition.org/pur/30177#text> consulté le 22/6/2022.
- Soulez, Guillaume, « La double répétition, Structure et matrice des séries télévisées », *Mise au point* n°3, 2011, URL <https://journals.openedition.org/map/979>

Thèse

- Lifschutz, V. (2015). *Les séries télévisées une lutte sans fin*, Thèse de doctorat, Lettres et Arts, Université Lumière Lyon 2.



BIOGRAPHIE

Noha MAROUN est docteure Ès Lettres et chercheure universitaire à l'Université Saint-Joseph de Beyrouth. Après la soutenance d'une thèse pluridisciplinaire sur les rapports entre la littérature et le cinéma, elle analyse surtout la sémiologie de l'image dans ses actuels travaux de recherche. Auteure d'un roman *Survie* publié aux éditions L'Harmattan et de plusieurs articles sur le cinéma libanais contemporain, publiés dans les revues *Travaux et jours*, *Regards* et *InteraXXlons*, elle est actuellement enseignante de langue et de littérature françaises dans le cadre de l'enseignement secondaire au Liban.



BIOGRAPHY

Noha MAROUN completed her doctorat thesis in the faculty of Human Letters and science at Saint Joseph University in Beirut. In her academic articles, she explored the links between Literature and cinema. Since 2018, she is a university researcher and she focuses on contemporary and post-war Lebanese cinema and the semiology of images. She is the author of a novel *Survie* published by L'Harmattan and several articles published in the journals *Travaux et jours*, *Regards*, and *InteraXXlons*. She is also a French literature high school teacher.