TV/Series

17 | 2020
Séries : les sens de l'Histoire

L'Histoire à l'épreuve des séries

Antoine Faure and Emmanuel Taïeb

Electronic version
URL: http://journals.openedition.org/tvseries/3856
ISSN: 2266-0909

Publisher
GRIC - Groupe de recherche Identités et Cultures

Electronic reference
Antoine Faure and Emmanuel Taïeb, « L'Histoire à l'épreuve des séries », *TV/Series* [Online], 17 | 2020, Online since 24 June 2020, connection on 04 September 2020. URL : http://journals.openedition.org/tvseries/3856

This text was automatically generated on 4 September 2020.

TV/Series est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'Histoire à l'épreuve des séries

Antoine Faure and Emmanuel Taïeb

1 Les séries télévisées ont acquis ces dernières décennies une légitimité forte dans le champ académique. La variété des productions au niveau international permet d'avoir un riche matériau, qui circule rapidement entre les écrans de télévision, d'ordinateurs et de smartphones, au niveau national et mondial[1]. Les séries sont aussi devenues un phénomène social et commercial inédit, cœur de la production des plateformes de VOD et des chaînes de streaming (Amazon Prime, HBO, Hulu ou Netflix), et objet investi désormais par les sciences sociales[2] comme par la presse[3].

2 Parmi les entrées possibles pour saisir ce phénomène, la question de la temporalité sérielle apparaît très féconde. À la fois parce que les contenus narratifs distordent et distendent le temps, jusqu'à le rendre utopique ou dystopique[4], et parce que la succession des saisons et des épisodes est l'essence même de la construction séquentielle de la série. Sous cet aspect, les séries ne font qu'évoquer leur propre scansion, leur propre temps, et le temps récurrent qui les compose. Elles proposent ainsi un déroulement propice à la dramatisation, qui sied bien à certains univers ou pratiques, à commencer par les activités professionnelles, et particulièrement l'activité politique qui, avec ses montées en intensité électorale notamment, permettent de mettre en scène des arcs narratifs faits d'ascensions et de chutes.

3 La temporalité historique ne fait pas exception, et les séries se sont largement emparées du passé, tout comme beaucoup d'autres produits culturels[5] au sein de ce qu'Andreas Huyssen a nommé les cultures contemporaines hantées par le temps et la mémoire[6]. Cet engouement relève de la « public history[7] », d'une demande pour des récits historiques séduisants, des usages publics du passé hors de l'université, qui témoignent que l'écriture de l'histoire n'est pas le monopole des historiens. Plus encore, les séries offrent parfois des audiences que les professionnels de l'histoire ne peuvent atteindre ou même espérer, tout comme d'autres formes médiatiques, comme les documentaires, qui montrent toute l'importance du travail de l'histoire. Le passé est une terre dont la fiction peut s'emparer, avec certains bénéfices (au moins en termes de diffusion). À condition de soumettre son propre contrat historiographique à ses

spectateurs, et bien sûr avec le soutien ou les rectifications des historiens professionnels, durant le processus d'écriture et de tournage, comme postérieurement.

4 Si les séries racontent l'Histoire, elles la mettent aussi à l'épreuve, en conviant le grand public à revisiter son passé, en se défiant d'un quelconque roman national, de bornages chronologiques trop évidents, ou d'une vision compassée de l'Histoire, largement mythologique ou sous surveillance de l'État. Au-delà des fonctions de diffusion et vulgarisation, elles deviennent des espaces où l'on fait l'histoire.

5 Dans de nombreux pays, dont ceux sur lesquels s'arrêtent les articles de ce numéro (Allemagne, Chili, Colombie, Espagne, États-Unis, Israël, Portugal, Royaume-Uni, Turquie), divers producteurs et *showrunners* ont lancé des séries à caractère historique qui sont venues bousculer l'Histoire « officielle » et la mémoire que pouvaient en avoir les contemporains, quand les événements dépeints n'étaient pas trop éloignés dans le temps. Leurs ambitions sont multiples, et peuvent être explicitement plus politiques qu'historiographiques : s'emparer d'une période discutée ou oubliée, d'un événement fondateur ou déstabilisateur, d'une figure adulée ou controversée.

fig. 1 : L'affiche d'*Un village français*[8].



6 Si en France un certain tropisme fait rimer histoire politique avec exploration d'une époque sombre ou troublée – la grande série historique hexagonale, *Un village français*, se déroule ainsi pendant l'Occupation[9] –, ce n'est pas observable partout. Certes, les périodes de guerre, de crise ou les moments jugés fondateurs, comme typiquement la conquête de l'Ouest aux États-Unis, que l'on étire et revisite parfois indéfiniment comme pour leur accorder la place qu'ils n'ont pas eue dans l'Histoire[10], ont un potentiel dramatique fort. Mais le « temps de paix » ou un moment apparemment moins chargé peut tout à fait aussi permettre d'explorer des changements sociétaux moins visibles, ou simplement les pratiques et les représentations des personnages de

ce temps, comme dans *Mad Men*[11]. *Peaky Blinders*[12] fonctionne autour de cristallisations politiques et sociales, mais décrit une période relativement pacifiée en Grande-Bretagne (l'entre-deux-guerres) malgré les tensions diplomatiques avec l'URSS naissante, dans la saison 2. *The Deuce*[13] est aussi un exemple de travail sur les processus sociaux, plutôt que sur une période politiquement trouble.

Vidéo 1 : Trailer de ***The Deuce***[14].

This media file cannot be displayed. Please refer to the online document http://journals.openedition.org/tvseries/3856

7

8 Nous voudrions dans ce numéro interroger l'historiographie conduite par les séries historiques, et les manières dont la fiction peut s'emparer de l'Histoire. L'idée est d'analyser les usages politiques de l'Histoire dans les séries, les effets recherchés, les réceptions différenciées, et la volonté souvent assumée de transformer la fiction en une proposition de lecture orientée d'un événement ou d'une période historique. Les séries peuvent en effet dénoncer le sens historien commun, imposer des significations, mais aussi se faire l'outil d'un *softpower* artistique à destination de publics étrangers[15]. Pour quelle vision de l'histoire optent les séries télévisées ? Comment le passé est-il représenté dans ces fictions ? Et comment l'Histoire est-elle mise à l'épreuve de sa fictionnalisation sérielle ?

9 Dès qu'il s'agit de fiction, toute discussion de recherche achoppe sur le point de savoir si ce qui est présenté est « réaliste » ou non. D'une part, le peu de familiarité de certains universitaires français avec les *cultural studies* les conduisent à délégitimer l'analyse d'un contenu fictionnel au motif qu'il serait nécessairement « faux », puisque mis en scène, monté et joué par des acteurs. Dans cette optique, il leur semble étrange de travailler sur un événement historique figurant dans une série, alors même que son pendant a existé dans le réel. D'autre part, avec plus de nuance, les *social scientists* estiment plus légitime la fiction « réaliste » tout en disqualifiant la fiction s'éloignant du réel, alors que c'est bien cette dernière qui utilise à leur maximum les potentialités de son support, donnant précisément à voir un récit mis en fiction qui ne soit pas écrasé par la figure tutélaire du « réel ». Les *showrunners* désireux d'apporter une plus-value à leur œuvre insistent cependant généralement sur le soin mis à coller le plus possible au réel[16], comme si ça légitimait davantage leur propos pourtant explicitement fictionnel. Le réalisme peut même devenir un critère de choix des spectateurs, qui préféreront *Le bureau des légendes*[17], pour sa dimension documentaire, à *Homeland*[18] qui apparaîtrait outrancière dans sa restitution de l'activité des services secrets.

10 Ce débat nous paraît particulièrement mal posé, notamment d'un point de vue épistémologique, puisqu'il épouse encore les contours d'une approche trop mimétique, depuis longtemps dépassée. Fictions et séries fonctionnent sur des conventions internes qui sont d'emblée proposées aux spectateurs, et auxquelles le récit devra se conformer. Une fiction se déroulant par exemple dans un Moyen Âge fantastique pourra admettre l'existence de la magie, mais ne pourra pas incorporer d'éléments technologiques trop avancés, au risque non de l'anachronisme (on peut tout à fait imaginer une société traditionnelle par certains aspects, mais technologiquement avancée dans d'autres), mais de l'irrespect de sa convention qui pose un faible degré de développement technique. À l'inverse, une série dont la convention explore une société

ancrée dans le monde terrestre ou absolument rationnelle n'admettra pas l'utilisation de super-pouvoirs ou le recours à la magie. Sans oublier la possibilité que cette convention profite des marges de la fiction pour évoluer au fil des épisodes et des saisons. Sous cet angle, les séries dont la convention repose sur une vérisimilitude avec le monde que nous connaissons – et c'est sans doute la majorité des séries – ne visent pas une ressemblance parfaite, mais une plausibilité de ce qui est montré et des réactions suffisamment familières des personnages pour que les spectateurs ne sentent pas de distance avec eux.

11 Le réalisme est donc lui-même une convention, et la fiction la plus réaliste est encore dans un écart immense avec le réel. Le montage, la musique, les mouvements de caméra, le jeu des acteurs, ou encore les effets spéciaux, tout ce qui relève de l'esthétique narrative[19], même s'ils veulent renforcer l'illusion du réel, ne font qu'éloigner la série de notre expérience du monde où ces éléments ne nous accompagnent pas.

12 Rompre avec l'idée que les séries entretiennent une relation spéculaire avec le monde permet d'ouvrir l'analyse à l'écart qu'elles entendent creuser avec lui[20]. Si les séries ne faisaient qu'illustrer notre propre univers, elles n'en seraient que d'inutiles images « en plus ». Donc, pour notre part, il nous paraît beaucoup plus stimulant d'étudier le bouillonnement propositionnel qu'opèrent les séries, au lieu d'en faire de plates redites du monde social. *Homeland* peut ainsi être analysée à la fois dans son rapport avec le réel et dans ses représentations propres de la lutte contre le terrorisme[21], sans référence à son irréalisme supposé, sans comparaison avec *Le bureau des légendes* ; et bien d'autres séries sont susceptibles d'être étudiées *per se*, précisément dans l'offre fictionnelle nouvelle qu'elles portent[22].

13 Ce qui peut être alors au cœur de l'analyse des séries historiques est précisément le travail de transformation et d'appropriation de l'Histoire par la fiction. Tout le complexe équilibre à créer pour que la fiction soit historique, mais que l'Histoire ne soit pas fictionnelle. Redonner vie à un passé sériel, c'est bien le soumettre à l'opération historique, même si les séries le font depuis un autre « lieu » que l'espace académique[23], et avec leurs outils propres, c'est-à-dire sans suivre nécessairement les méthodes et les canons de la science historique. Sans être pour autant des manuels d'histoire, elles sont dépendantes des mêmes sources que les historiens, et bénéficient en outre de leur travail préalable. Il ne faut donc pas durcir une opposition factice entre l'Histoire des historiens et celle des séries, car tout s'écrit dans une circulation et une co-construction permanentes. De toute évidence, les historiens professionnels s'étaient aussi faits parfois romanciers, avant même l'essor des séries historiques. Sans compter que, comme pour toutes les disciplines des sciences sociales et humaines, ils participent de représentations théoriques dont les conventions sont certes différentes (la « méthode historienne », le référencement des sources primaires et secondaires, la falsification, l'appareillage méthodologique, etc.), mais tout aussi situées et parfois même, légitimées par un *credo* historique. Tous les intéressés concourent, en ce sens, à l'opération historique et à la restitution d'un « passé conjectural[24] », et historiens et *showrunners* peuvent tout à fait se retrouver dans l'idée que leur imagination pourra remplir des blancs ou nouer des intrigues plausibles à l'époque décrite.

14 L'Histoire des séries est donc à peine différente de celle des universitaires, ou de celle des manuels scolaires ou des récits officiels, plus ou moins contestés, qui peuvent circuler dans les sociétés. Elle s'écrit sur d'autres supports, mais partage avec son objet

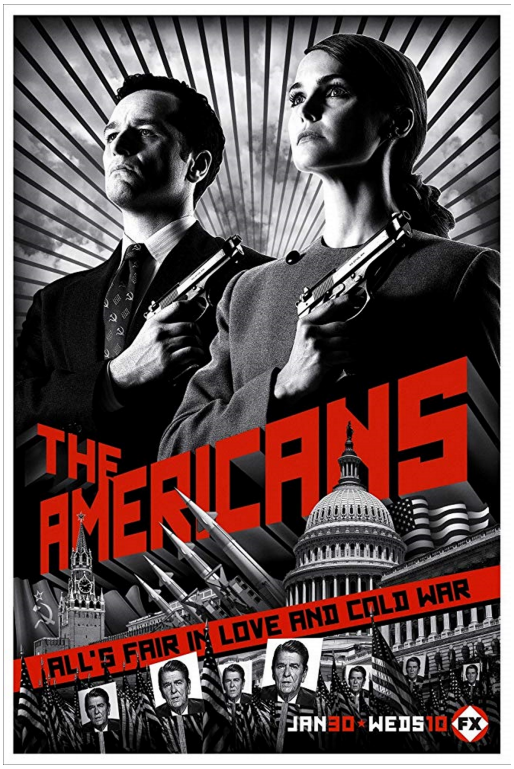
historique l'idée que le temps dit linéaire est en fait discontinu et ne se dit jamais mieux que dans un temps sériel saccadé. Pour les scénaristes, tous les usages sont possibles : attirer l'attention sur un épisode historique méconnu, proposer la genèse d'une pratique ou d'un événement qui paraît avoir toujours été là, valoriser un groupe social dont l'action historique est sous-évaluée, influencer des spectateurs dont les représentations du passé seraient discutables ou fausses, contrer une Histoire d'État, ouvrir un débat sur des épisodes contestés du passé, se faire propagandiste, à rebours glorifier certains événements ou acteurs, voire tout un pays, poursuivre le roman national, ou simplement prendre le passé comme lieu d'action et de récits qui seraient impossibles au présent. La question est donc d'abord politique, et revient à interroger ce qui peut et ne peut pas être dit et montré sur l'Histoire, dans les séries ; ce qui est crédible et ce qui ne l'est pas au moment où les séries abordent des processus et événements historiques.

1. Usages politiques de l'Histoire sérielle

15 Temps et séries étant intimement liés, le temps politique, le temps utopique, comme le temps historique y sont abondamment représentés. Nombre d'ambitions nourrissent cet intérêt fictionnel pour l'Histoire : réactiver la mémoire collective en « commémorant », précisément, une période ou un événement, voire un mythe fondateur ou national (la série israélienne *Fauda*[25] puise ainsi sa source dans les westerns américains, comme le montre ici Amélie Férey) ; épuiser un événement, revenir sur son déroulement, le décomposer en mille images et mille commentaires (avec son procédé qui fait revivre plusieurs fois la journée de l'assassinat de John F. Kennedy, *11/22/63* en est un riche exemple[26]) ; permettre à un large public d'accéder à des représentations passées, sans doute de manière plus immédiate que le documentaire historique, notamment dans sa forme archivistique, car la mise en récit possède une puissance incomparable ; synthétiser en un seul récit des formes historiographiques variées et parfois séparées (histoire économique, histoire matérielle, histoire des mentalités et des sensibilités, etc.) ; ou encore explorer un autre « écart » entre les valeurs, les comportements, ou les émotions des acteurs sociaux de l'époque et les nôtres, pour mesurer jusqu'à quel point leur expérience du monde ressemble ou s'éloigne de ce que nous connaissons (par exemple, dans *Peaky Blinders*). Les ambitions proprement politiques des créateurs de séries historiques sont également notables, que la série soit une arme idéologique (pour faire adhérer les spectateurs à un modèle de société, comme par exemple *The Americans* sur les ambiguïtés des espions durant la Guerre froide[27]), ou qu'elle soit un outil dans des rapports de force internationaux (sur Netflix, *Narcos*[28] propose la vision que peuvent avoir les États-Unis de l'incurie en Colombie, comme le montre dans ce numéro Luis Rivera Velez). En ce sens, sous l'apparence d'un récit linéaire, d'une histoire-récit, les séries historiques sont en fait largement réflexives et problématisées. D'ailleurs, elles ambitionnent tout autant de faire l'histoire d'un problème que celle d'une période. Y compris dans une Histoire immédiate, comme le montre l'appréhension des conséquences géographiques et humaines d'une catastrophe récente, l'ouragan Katrina dans *Treme*[29], ou le travail de mémoire opérée par les séries qui traitent de la dictature chilienne (vues dans l'article de Javier Mateos-Pérez, Lorena Antezana Barrios, Gloria Ochoa et Cristián Cabalin), ou

de destins familiaux sous la dictature de Salazar au Portugal et de Franco en Espagne (Cécile Gonçalves).

fig. 2 : L'affiche de *The Americans*[30].



16 Le choix n'est ainsi pas anodin d'évoquer une période dont des contemporains sont encore en vie, car il leur permet à la fois de la revisiter, pour éventuellement « s'y retrouver », et d'insister sur ce que ce temps a pu avoir d'important rétrospectivement. Les séries peuvent donc jouer comme des *stimuli* et des chambres d'écho de ce que Marie-Claire Lavabre appelle la « mémoire vive », c'est-à-dire la mémoire portée par les individus et les groupes sur leur propre passé ; une mémoire vécue et authentique qui se transmet par les souvenirs et les traces de l'expérience plus que par des artefacts[31]. Si le spectateur d'aujourd'hui ne peut regarder *Deutschland 83* sans envisager les bouleversements que seront la chute du Mur de Berlin et la réunification allemande, ou la montée des périls dans *Babylon Berlin*[32] sans penser à l'engloutissement possible de tous les personnages, cette dernière série s'efforce au contraire de rendre à la période de la République de Weimar sa temporalité propre, en évitant que le récit porte sur le seul développement du nazisme (c'est l'objet de l'article de Nicolas Hubé). Sauf que pour cette dernière série, il s'agissait aussi d'éviter que ces épisodes marquants n'écrasent les événements importants en leur temps que furent la crise des missiles en Europe et l'apparition du sida. À côté des moments célèbres ou iconiques, l'ambition des séries historiques procède aussi de la réhabilitation de périodes qui ont le malheur d'être venues « avant » des bouleversements massifs et les occultés. Le temps de la Guerre froide, celui de l'espionnage ou des inquiétudes existentielles face à la bombe atomique abordés dans l'article d'Antoine Faure et Claudio Lagos-Olivero sur *The Hour*[33], paraît autant familier que suranné, dans des récits qui articulent ces peurs avec d'autre

problématique (dans le dernier cas, celui du pluralisme, de la liberté d'information et de la sophistication des pratiques journalistiques).

17 La tendance à l'égalisation des conditions en Occident tend aussi à faire oublier ce que put être la violence des rapports de classes, de genres ou de « races », et l'analyse que propose Eve Gianoncelli de *Mad Men*, porte précisément sur la place dominée puis discutée des femmes, dans un monde d'hommes qui pressentent l'effondrement ou au moins la remise en cause des anciennes hiérarchies et des anciennes pratiques. L'intense travail d'esthétisation de *l'hexis* des personnages, mais aussi de leurs corps, profondément ancrés dans les années 1950 et 1960, « incorpore » littéralement le statut des rapports sociaux, leur mémoire, les représentations de la période et les luttes dans lesquelles tous sont pris. Ce sont bien aussi les mondes sociaux alternativement hiérarchisés ou mêlés de *Downton Abbey*[34] qui ont fait son succès. De l'affèterie de la langue à la domesticité pléthorique, c'est un monde presqu'exotique, et en tout cas révolu, que le spectateur contemple. Figurer de tels passés permet, à la limite, d'apprécier ne pas vivre dans la période filmée, et de lui préférer le présent en retour[35].

Gif 1 : La discordance des temps dans *Downtown Abbey*[36].



18 À considérer alors que le passé est une terre disparue, il n'y a pas d'objections à inclure dans un corpus de séries historiques des fictions uchroniques se réclamant d'un Moyen Âge fantastique (*medieval fantasy*) qui mélange vêtements ou armes d'époques et créatures imaginées (*Game of Thrones*). Ou bien encore inclure des séries relevant d'une histoire contrefactuelle, comme par exemple *Le Maître du Haut Château*[37], où Japonais et Nazis gagnent la guerre et se partagent le territoire américain, ou *11.22.1963*, où un voyageur temporel parvient à empêcher l'assassinat de John F. Kennedy[38]. À l'instar des séries historiques « réalistes », ces récits alternatifs travaillent également un passé familier, ou un présent altéré, et toutes les séries sont des fictions, ce qui compte n'est pas la véracité de la période choisie, mais bien la réflexion sur l'histoire que la série porte et met en intrigue. À leur manière, ces séries peuvent très bien véhiculer des

représentations particulières du passé, comme par exemple, dans le cas de *Game of Thrones*, accréditer la vision, pourtant critiquée, d'un Moyen Âge ultra-violent.

19 Que les séries historiques soient réalistes ou uchroniques, la forme fictionnelle l'emporte sur le désir de coller au passé. L'attrait pour ce que l'historien Anthony Beevor appelle la « faction », mélange entre faits (*facts*) et fiction, « semble avoir soudain spectaculairement augmenté aux yeux des auteurs et des lecteurs[39] », comme s'il fallait apprendre et se divertir en même temps, ou peut-être simplement parce que la richesse du passé continue de fasciner. Le matériau historique semble malléable à l'infini, support de récits croisés, dont la seule limite est le déclenchement du scepticisme quand les limites de la vraisemblance sont franchies, ou quand il y a des contre-vérités facilement identifiables ou des anachronismes flagrants. Notamment pour des personnages dont la biographie est connue, ainsi Hitler n'est pas mort assassiné, comme dans *Inglorious Basterds* de Quentin Tarantino (2009). On accorde donc aux *showrunners* la licence de présenter une fable, le droit d'être les « auteurs » d'une fiction historique, et de malaxer à leur guise le temps historique, pour mieux filmer des dilemmes moraux ou des émotions. Ou simplement pour divertir.

20 La crédulité du public est une autre affaire, qui renvoie intrinsèquement à la performativité des récits, comme en témoigne l'essor du complotisme et des *fake news*, ou le succès de documentaires historiques purement propagandistes, comme le fameux *Loose Change*, qui incrimine l'administration Bush dans les attentats du 11-Septembre, et dont Anthony Beevor, encore, rappelle qu'il a été diffusé en prime time à la télévision russe, suivi d'un débat, sans que personne ne mette en doute ce qui venait d'être montré[40]. Une série égyptienne, *Le cavalier sans monture*[41], a également été conçue comme une œuvre idéologique et politique contre les Israéliens et les Juifs en général, puisqu'elle adapte, sans réserve, le faux historique antisémite que sont *Les Protocoles des Sages de Sion*. Si les intentions des producteurs sont purement militantes, et en l'absence d'un saisissement public des séries historiques, le brouillage entre faits et fictions peut aller en profondeur, et les transformer en des falsifications qui troublent les esprits et le travail historien. À l'inverse, la réflexivité sur ce que la fiction fait à l'histoire peut transformer une œuvre romanesque comme *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell en « un complément utile de l'histoire quand bien même elle manquait de valeur historique[42] ». Aux sociologues et historiens, donc, de chercher les intentions des *showrunners*, mais sans s'y limiter, car la série enregistre malgré elle bien des topiques de son temps.

fig. 3 : Polly confronte Freddie Thorne, syndicaliste communiste reconnu et amant de sa nièce Ada Shelby, dans *Peaky Blinders*[43].



21 Brouiller faits et fiction est bien la marque du passage au politique, au-delà de l'adoption de formes romancées ou fantasmées du passé[44]. Car il ne s'agit pas de recréer un passé muséifié, mais bien un passé vivant, support complexe d'une vision politique. Par exemple, quand la volonté des créateurs est de revisiter un passé glorieux, un moment vécu rétrospectivement comme un âge d'or, ou au contraire un choc sociétal (typiquement, la guerre du Viêtnam, traumatisme national qui n'est saisi que très progressivement par la fiction[45], ou l'arrivée d'un leader contesté), et d'évoquer une période difficile pour la dédramatiser ou en imposer une lecture donnée. Comme le fait toute démarche historique, une série peut chercher à interroger notre présent, à trouver des solutions dans le passé face à un moment présent vécu dans l'ordre de la crise ou du déclin. Ses scénaristes peuvent proposer de se souvenir d'un passé plus ou moins mythifié, qui semblait épargné par les maux contemporains ou par des mutations socio-économiques ou culturels difficiles à appréhender (chômage de masse, immigration, révolutions technologiques, transition écologique, mondialisation, bouleversement des normes de genre). Ou bien glisser dans le passé des problématiques contemporaines, par exemple sur la place des femmes, en mettant en scène, de manière plus ou moins plausible, des femmes puissantes dans des milieux politiques dominés par les hommes : Atia et Servilia dans *Rome*[46], Cersei et Daenerys dans *Game of Thrones*[47], ou Polly Gray dans *Peaky Blinders*. C'est finalement toute une « topologie historique de l'expérience » qui est restituée[48], en déspatialisant puis respatialisant le temps, en référence à Bergson, selon les critères du présent, et en laissant les « traces » filmiques d'alternatives au passé, par recomposition des temporalités.

2. Les modalités sérielles du récit historique

22 Ces traces, ces allusions ou ces souvenirs sont introduits dans les séries sous différentes modalités par lesquelles les usages de l'histoire, et leur performativité, sont construits.

Nous pensons bien sûr aux jeux de comparaison et de métaphore qui se trament dans l'intrigue de certaines séries, comme par exemple la religion des Sept dans *Game of Thrones*, qui présente des similarités avec les divinités gréco-romaines, puis évolue vers une divinité à plusieurs facettes, tandis que la mention d'un dieu unique concurrent revient à plusieurs reprises. Un glissement qui renvoie à la représentation (trop classique) d'une christianisation linéaire de l'Empire Romain jusqu'à la conversion de Constantin[49], comme à des épisodes de l'Inquisition ou du djihadisme contemporain, avec la figure du High sparrow et de ses adeptes.

23 Il existe par ailleurs les clins d'œil historiques à des évènements marquants mais aussi des objets, des programmes médiatiques ou des produits de consommation, qui sont autant de modalités pour introduire une époque et ses problématiques. Les souvenirs des personnages de *Peaky Blinders* offrent ainsi une contextualisation des années 1920 britanniques, des traumatismes laissés par la Première Guerre mondiale aux débuts de la révolution industrielle (en passant par la révolution russe), sous le registre de « notes de base de page ». On peut aussi penser aux opérations de mise en scène qui historicisent par une mise en date précise, comme par exemple la lecture de la loi sur la prostitution de la III[e] République dans *Maison Close*[50], ou la référence à des symboles de la Guerre froide dans les dialogues de *The Americans*. Enfin, l'usage du *voice over* ou de messages écrits, même s'il n'est pas courant, donne la possibilité de fixer des explications et des interprétations par la voix d'un narrateur omniscient.

24 Sous un registre plus complexe que le référencement des époques traitées, les temporalités de la série constituent elles-mêmes un agencement de l'histoire. Les découpages chronologiques, les jeux de va-et-vient entre les périodes et les évènements, ou encore les éclipses temporelles sont autant de modalités qui jouent entre la construction du récit, la fidélisation des spectateurs, et mettent à l'épreuve l'histoire. Le dévoilement historique ne réside pas seulement dans le message de la série (si tant est qu'il n'y est qu'un seul), ou même dans un *storytelling* orienté vers son final, mais aussi du trajet proposé par la narration. La seconde saison de la série *biopic Genius*[51], la vie de Pablo Picasso est présentée dans un jeu d'allers-retours entre les époques, toutes livrées par des repères culturels qui articulent les grands évènements historiques (la Seconde Guerre mondiale, par exemple), leurs grands noms politiques et artistiques, les périodes du peintre et sa vie personnelle. On trouve un autre bon exemple de la construction historique par les jeux temporels diégétiques dans la minisérie chilienne *Ecos del Desierto*[52], qui aborde les disparitions au cours des « caravanes de la mort » après le coup d'État de 1973[53]. Bien que la trame suive une construction chronologique (de 1973 à 2013), l'usage parfois abusif des *flashbacks* fictionnels montre un passé mis sous la tutelle des souvenirs et de la mémoire, ce qui problématise le regard sur le passé et les identités (dans ce cas, la victime, le bourreau, les acteurs passifs, etc.) qui soutiennent cet examen. Cela permet aussi d'introduire de nouvelles voix ou de nouveaux regards et de simuler une forme de contradiction entre celles-ci.

25 La diégèse peut elle-même contenir des sources historiques, typiquement le film de l'assassinat de Lee Harvey Oswald par Jack Ruby, que Betty Draper regarde en direct à la télévision[54], des documents déclassés dans *22.11.63*, ou la voix d'un présentateur de radio symbolisant la libéralisation de la dictature chilienne (1982-1990) dans *Los Archivos del Cardenal*[55]. L'usage d'archives médiatiques ou légales, très répandu dans les séries historiques, offre autant de documents diégétiques qui jouent sur le dévoilement

historique, et entendent donner dans de nombreux cas des « preuves » de la lecture historique avancée. Ce procédé renvoie aussi à la façon dont la télévision se pense elle-même, et s'insère dans le format des séries via des traces déjà diffusées du passé, parfois devenues iconiques (Antoine Faure et Claudio Lagos-Olivero s'y attachent par exemple dans leur analyse de *The Hour*).

26 Pour accentuer la crédibilité historique ou l'immersion dans le temps, certains éléments techniques sont également utilisés : insertion de dates, usage du noir et blanc qui, littéralement, « fait » archives, ou recréation d'une image d'époque. Par exemple dans *The Deuce*, nombre de plans extérieurs jouent sur un grain de l'image et une lumière qui rappellent les films de Martin Scorsese et l'esthétique du Nouvel Hollywood. Dans la série chilienne *No*[56], tirée du film du même nom et qui traite de la campagne du plébiscite qui mettra fin à la dictature de Pinochet (1988), le réalisateur Pablo Larraín a utilisé le même format que les images réalisées dans les années 1980, en 4:3, en tournant avec 4 caméras à tube Ikegami de 1983, qui permettent d'enregistrer l'image selon le système U-matic alors en usage.

fig. 5 : *No*, le grain d'image de la fin des années 80 au Chili[57].



27 Alerter sur ce qui a permis le basculement d'une époque libérale à une époque autoritaire, montrer l'engrenage causal ayant mené à une guerre, critiquer des régimes passés, ou au contraire exalter des idéologies ou des pratiques, relève de la « démocratie visuelle », au sens de Robert Hariman et John Louis Lucaites[58], c'est-à-dire de l'exaltation du débat public, comme vertu démocratique, à partir d'images largement partagées. Parce qu'elles reposent sur une réflexivité forte, les séries historiques sont les mieux à même d'être des recherches historiographiques, à leur manière, de recréer une expérience passée, et de donner du sens à des événements révolus. C'est bien ce débat public autour des fictions historiques qui peut apaiser l'inquiétude des historiens que la série se substitue à la vérité historique[59].

28 Si les séries participent de l'opération historique, cela signifie qu'elles ne sont pas hors de la société, mais relèvent bien de l'espace social où la question de l'histoire se pose. Malgré la présence de conseillers historiques, ou le soin mis à la reconstitution, elles échappent cependant à la méthode historienne, aux référencements des sources, appareillages méthodologiques, récits historiographiques et processus de validation par les pairs, et relèvent de cet autre espace d'écriture du passé qui est pris en charge par la *mémoire*. C'est un autre savoir qu'il s'agit de légitimer, celui de tous ceux qui ne sont pas historiens de profession, mais ont vécu l'époque ou la connaissent par différents biais[60]. Les séries historiques sont, en ce sens, des séries mémorielles, parce qu'elles s'inscrivent dans la lignée de la mémoire populaire, dans la concurrence des mémoires, et dans la commémoration choisie, parfois d'ailleurs contre les injonctions étatiques à se souvenir.

29 En se souvenant d'un certain passé, en l'administrant au présent, les séries historiques sont même des « lieux de mémoire[61] », sans ancrage territorial fixe, mais avec un ancrage temporel. Produire une série historique revient alors à mettre fin à des amnésies nationales ou étatiques, et à proposer une mémoire possiblement appréhendable et partageable par le plus grand nombre. Les conditions de production des séries facilitent largement leur contribution au travail de mémoire, notamment la construction d'un imaginaire sur un passé traumatique, sur le mode d'une « mémoire prosthétique », véritable imaginaire mémoriel pour des générations ou des citoyens qui doivent passer par le biais des représentations médiatiques, ou de technologies culturelles de masse, pour reconstruire et expérimenter un lien avec un passé traumatique comme si c'était leurs propres souvenirs[62]. La médiation de formats courts et, à la fois, en construction sur le long terme, qui offre des situations généralisables à consommation rapide voir boulimique, vise à créer une forme d'empathie avec ces situations passées et à fidéliser, par la même, les audiences. C'est ce qui fait échapper ces séries à la vérification scientifique, car, comme l'écrit, Clément Chéroux, « la mémoire est un absolu et l'histoire ne connaît que le relatif[63]. » À moins que le politique ne vienne saisir la mémoire, et l'empêcher d'exister au présent, comme dans *Black Earth Rising*[64], où les procès du génocide des Tutsis au Rwanda ne parviennent pas à se tenir, et où seule la mémoire des personnages se « dessine », littéralement, dans des flashbacks en animation où l'infigurable de la violence peut être montrée.

3. Régimes d'historicité des séries

30 Les séries historiques mettent en scène des sociétés situées dans le passé qui, comme les individus qui les composent, vivent dans un certain régime d'historicité[65]. C'est-à-dire qu'elles-mêmes, et leurs personnages, entretiennent des rapports particuliers avec le temps qui est le leur (le temps réel de la série revenant au temps d'exposition devant les caméras), mais surtout avec le temps historique, avec le passé, et avec leur désir de futur. Le régime d'historicité propre aux temps dépeints peut être qualifié de « diégétique », pour le distinguer du temps où la série elle-même est réalisée. Une série comme *Mad Men*, par exemple[66], est toute entière tournée vers l'exploration du trouble dans le régime d'historicité diégétique de son époque et de ses personnages. Jusqu'à l'avant-dernière minute du dernier épisode, Don Draper apparaît comme un être qui « n'est pas de son époque », et qui, malgré sa centralité géographique et professionnelle, risque d'être à la traîne sur ce que son temps invente. Toute la série

analyse justement le régime d'historicité propre aux années 1960, qui en fait une période charnière de l'après-guerre, où les anciens rapports professionnels, comme les rapports de genre, de classe et de « race[67] » sont mis en cause, sans atteindre cependant un quelconque état définitif. Nombre de personnages, notamment masculins, y souffrent de l'impossibilité d'opérer une rupture dans leur conscience historique, de peur de perdre le contrôle ou une position avantageuse, et ne peuvent que subir la marche du temps.

31 Ce que *Mad Men* entend explorer ne peut alors que se situer dans le passé, pour jouer au mieux de *l'écart* entre nos pratiques et nos émotions contemporaines et celles des hommes et femmes qui nous précèdent. L'étonnement du public d'aujourd'hui face au tabagisme compulsif, au machisme décomplexé, ou à la place subalterne des Noirs, ne tient que parce que la série fait du passé un endroit familier mais étranger. La scène fameuse où Don Draper jette au loin une canette après un pique-nique familial, puis laisse derrière lui tous ses déchets, est bien là pour choquer un public désormais largement conscient des enjeux écologiques, et qui mesure la distance le séparant soudainement de la génération de ses parents ou ses grands-parents. Si la série montre bien la place accordée aux « grands événements » du temps et leurs effets relatifs sur les personnages, de l'assassinat de Kennedy à la guerre du Viêtnam, elle choisit volontairement de se situer à une échelle et dans des processus d'où tout événement est absenté. *Mad Men* est une chronique quotidienne de la vie de bureau, où jour après jour il semble ne rien se passer de particulier, à part l'activité professionnelle routinière, alors même que des tendances souterraines sont à l'œuvre.

fig. 6 : Jimmy Darmody (Michael Pitt) dans *Boardwalk Empire* [68].



32 Cette série illustre bien ce que serait une approche processuelle de l'Histoire, tandis que d'autres accordent davantage de place aux grandes scansions et convulsions de l'époque. Ainsi, la participation directe de personnages à des grands événements traumatiques constitue un sous-bassement narratif fréquent dans les séries historiques. Typiquement, la Première Guerre mondiale affecte durablement Gereon Rath, héros de

la série allemande *Babylon Berlin*, qui ne peut plus vivre sans drogues, comme elle touche les frères Shelby dans *Peaky Blinders*, ou le personnage de Jimmy Darmody dans *Boardwalk Empire*[69]. C'est elle également qui brutalise les esprits et transporte la violence guerrière dans le temps de paix. La violence politique est ainsi au cœur de *Babylon Berlin*, dont la première saison se déroule à la fin des années 1920, au cœur des affrontements politiques qui minent la République de Weimar. Toutes les actions politiques y sont pensées comme des guerres en miniature, du maintien de l'ordre aux manifestations des opposants au régime. Les tous derniers plans du dernier épisode de la quatrième saison de *Peaky Blinders*, où Thomas Shelby, nouvellement élu député, s'affiche avec un révolver, sont symptomatiques de l'entrée de la violence et de la corruption dans le champ politique. Les grands événements jouent bien le rôle de « causes » dans le devenir des personnages, quand ils ne sont pas déterminés à jouer eux-mêmes un rôle dans l'histoire, comme les figures trotskystes ou nationalistes que met en scène *Babylon Berlin*.

33 D'une façon générale, si les événements marquants sont mentionnés dans la diégèse, l'effet de dévoilement est classiquement renforcé dans les séries historiques par des allusions ou des apparitions de personnages ayant réellement existé ; qui constituent en ce sens des vecteurs d'ancrage historique des récits. Dans *Boardwalk Empire*, les noms d'Al Capone ou Lucky Luciano sont mentionnés, et dans *The Crown*[70], les membres de la famille royale, comme les Premiers ministres, sont tous des figures historiques connues. Dans *Vinyl*[71], les scènes de concert permettent de situer l'intrigue dans une atmosphère et une époque musicale précises (la scène rock new-yorkaise des années 1960 en *flashbacks*, l'émergence de la new wave et du punk à la fin des années 1970). Plus subtilement, l'effet de vérité est aussi introduit par le dévoilement de représentations sociales propres à certaines époques et à certains milieux. Ça relève de la qualité de la reconstitution, pas seulement dans les objets ou les vêtements, mais dans les mots et l'intériorité des personnages. Dans *Mad Men* toujours, plusieurs remarques de personnages embourgeoisés à propos des frontières invisibles de la ville qu'il ne faut pas franchir au Nord de Manhattan, disent bien certaines perceptions de la géographie urbaine. L'écart temporel encore conduit le spectateur à sourire de ces préventions, car il sait que les appartements des rues « interdites » de l'époque s'arrachent aujourd'hui à prix d'or. Comme le note Claude Lefort à propos des sociétés « sans histoire », l'historique ne réside pas tant dans l'événement ou dans la transformation, mais dans un style de rapports sociaux en vertu duquel il y a mise en jeu du sens[72].

fig. 7 : La reconstitution de la Factory, avec le *Velvet Underground* en bande sonore et le personnage de Warhol intégré à l'intrigue de *Vinyl*[73].



34 À l'orée de l'histoire processuelle, le privilège accordé à l'approche génétique par les historiens professionnels[74] se retrouve dans l'historiographie des séries. Le régime d'historicité diégétique de la série est alors moins dans l'exploration de l'évolution longue que dans celle de la rupture, et de l'accès à une certaine modernité. Pour ce faire, et tout comme le travail de narration des historiens peut parfois faire un zoom sur différents aspects d'un problème, les esthétiques narratives créent souvent des *pauses* dans leur récit historique, pour se concentrer sur une scène à la fois décisive pour la narration, et qui livrent des représentations historiques très fines. Un réalisateur décidé à travailler sur un « état naissant » – en l'occurrence de la profession médicale contemporaine – est Steven Soderbergh, dans sa série *The Knick*[75], dont l'action se déroule au début du XX^e^ siècle dans un hôpital new-yorkais. Les séries médicales étant un genre à part entière à la télévision américaine, dont Elisabeth Fauquert retrace l'évolution dans ce numéro, *The Knick*, en reculant dans le temps, se pose comme leur série-mère. Le choix de la période est tout entier motivé par le fait qu'elle voit l'institutionnalisation de la profession de médecin, qui jouit aux États-Unis d'un grand prestige[76], et l'apparition de nouvelles techniques médicales, en particulier l'usage des anesthésiques, qui révolutionnent littéralement la chirurgie[77]. Toute la série propose, opération après opération, une histoire fine de l'invention d'objets médicaux et de manières d'opérer qui nous sont désormais familières. C'est aussi une étude de ce qu'est l'empirie en médecine, les transferts internationaux de savoirs, par le biais des revues savantes, du développement du racisme et de l'eugénisme dans des milieux qui auraient pourtant dû s'en méfier, et même de la naissance de la psychothérapie. C'est enfin une série qui travaille la figure du pionnier, soit précisément l'individu dont le régime d'historicité lui permet d'apposer au présent sa marque sur l'avenir. Si le pionnier incarne la figure socio-génétique par excellence, la série insiste sur la

difficulté du personnage principal, John Thackery, inspiré du Dr William S. Halsted, à l'incarner sans dommage. Drogué, obsédé par son travail et ses découvertes, humainement souvent exécrable, et mégalomane, Thack dit bien qu'être en avance sur son temps produit des effets psychologiques aussi éprouvants que ceux des personnages qui à l'inverse ne parviennent pas à être de leur temps. Il se condamne d'ailleurs lui-même à ne pas voir le monde médical qu'il aura contribué à faire naître.

fig. 8 : La mise en scène des progrès empiriques de la médecine dans *The Knick*[78].



35 Le régime d'historicité propre à certaines séries est aussi pensé pour dire le passage du temps : soit que la période mise en scène marque une rupture nette avec la précédente, soit qu'elle témoigne de la difficulté à entrer dans la suivante. Dans *Boardwalk Empire*, la scène de lynchage du père d'Omar, en flashback, montre qu'à une génération près tout est différent pour les Noirs américains, et que l'ancienne violence raciste reste tapie non loin. Dans *The Knick*, la scène haletante où Algernon Edwards, médecin brillant, noir, formé en France et d'une grande sophistication, est évacué de son propre hôpital caché sous un brancard pour échapper à un lynchage certain, dit bien la coïncidence des temps entre pogroms populaires archaïques qui visent à massacrer n'importe quel homme noir, et modernité qui émancipe les Noirs et permet à certains d'accéder à des postes prestigieux. Brutalement réduit à sa seule couleur de peau, et brutalement transformé en victime émissaire, Edwards vit dans sa chair le racisme patent des masses, comme il vivait le racisme latent de certains membres des classes supérieures blanches (la femme qu'il aime, blanche de la haute société, fille du fondateur de l'hôpital Knickerbocker, avait dû se faire avorter de l'enfant qu'elle portait de lui).

36 Si ces séries témoignent d'un « progrès » dans les rapports sociaux, *Mad Men*, qui met en scène une période encore postérieure (les années 1960), vient balayer cette idée, en montrant la difficulté de certains personnages à se projeter dans le monde qui vient. Héros tourmenté, le publicitaire Don Draper est lui aussi un ancien combattant (de la guerre de Corée), et surtout un homme figé dans le monde et les certitudes des années 1950, qui ne comprend rien de la libération des mœurs, des revendications

égalitaires des femmes et des Afro-Américains, comme du rock'n'roll. *Mad Men* parvient à la fois à présenter des personnages dont le régime d'historicité les décale par rapport à leur époque, et ces mêmes personnages qui, vus d'aujourd'hui, semblent exister dans un écart absolu par rapport à nous. Si *The Knick* travaille sur un état naissant, *Mad Men* explore plutôt des états finissants, ceux qui ne résisteront pas aux nouveaux rapports de genre, ou aux nouveaux rapports avec la nature. Nombre de scènes de la série provoquent une réaction chez le spectateur précisément parce qu'elles montrent des comportements aujourd'hui disparus, ou réprouvés lorsqu'ils existent encore, ou relevant justement « d'une autre époque » : remarques racistes, antisémites et misogynes au travail, ou consommation d'alcool au bureau à toute heure.

37 Le recours à l'histoire peut aussi, et finalement, être une façon d'interroger les régimes de temporalités hors de la fiction, par exemple le présentisme dont François Hartog montre comment la logique patrimonialise le passé et tend à refermer le futur sur le présent[79] ; ou par l'accélération de la vie et des temps (dans une tradition plus proche de l'œuvre de l'architecte et philosophe Paul Virilio). Les séries chiliennes qui abordent le régime autoritaire de Pinochet et les violations des droits de l'Homme sont d'excellents exemples de la première tendance. Elles se terminent, dans pratiquement tous les cas, sur un repli sur la sphère privée et la vie familiale, contre toute projection politique vers le futur (après des temps révolutionnaires durant le gouvernement de Salvador Allende – 1970-1973 –, puis de luttes politiques acharnées contre la dictature).

38 Les quelques épisodes de *Black Mirror* qui portent sur le passé[80] ("The Entire History of You" et "Be Right Back") dévoilent un accès technologique quasi immédiat à l'histoire et aux souvenirs, ce qui offre un contrôle sur ce passé perçu, par les personnages, comme un milieu d'incubation et une courbe du progrès. S'il ne s'agit pas d'épisodes historiques à proprement parler[81], le recours à l'histoire (généralement administré par le *Big Data*) que fait une des dystopies les plus à la mode ces dernières années, renvoie précisément aux régimes de temporalités dans le sens où ces épisodes montrent comment le passé est omniprésent et le présent une force accélérée, provoquant une inertie totale. On retrouve ici un des arguments les plus forts de Paul Virilio, qui soutient que la technologie provoque une accélération du temps et une fragmentation de l'histoire résultant d'une multitude de macro-récits qui interrompent le cours du temps[82]. *Black Mirror* montre au moins en partie l'enjeu chronopolitique actuel, comme une fin du temps (moderne) et de la temporalité[83].

Gif 2 : *Black Mirror*[84].



39 Du fait de cette accélération, de la production de l'histoire et de la mémoire, on voit comment ce passé omniprésent dans les séries « contraste de manière notable avec la tendance à privilégier le futur, si caractéristique des premières décennies du XXe siècle[85] ». Cette accumulation des *re-présentations* du passé peut néanmoins déboucher sur la mise en concurrence des récits historiques, et même une espèce d'overdose de mémoire. L'engouement fait se multiplier les regards sur des épisodes historiques pas si éloignés les uns des autres, chronologiquement comme géographiquement. Et on a même vu des séries porter sur le même phénomène, par exemple Pablo Escobar (*Le Patron du Mal*, côté colombien[86] ; *Narcos*, produite par Netflix). L'objet n'est pas ici de dire que ces productions se font directement compétition (elles sont produites avec des objectifs distincts mais aussi à destination de publics différents), ou qu'il y a une intention de réponse de l'une des deux équipes de production (nous manquerions de matériel pour le soutenir) ; nous cherchons plutôt de mettre en évidence la manière dont les séries sont imbriquées dans la concurrence globale entre les discours historiques, qui jouent sur une forme de fétichisation et de patrimonialisation du passé.

40 Alors, si elles mettent à l'épreuve l'histoire, c'est aussi en confrontant les perceptions du temps et de ses ordres. Et, dans tous ces jeux sur les régimes d'historicité, la question du contrat historiographique sur les bases duquel se jouent les séries, est incontournable.

4. Le contrat historiographique

41 Le contrat historiographique des séries diffère de celui des historiens de métier, au sens où ces derniers ont fondé leur légitimité sur la recherche d'une vérité scientifique, alors que les premières visent seulement la plausibilité. Comme le note Isabelle Veyrat-Masson à propos du genre spécifique du docufiction, parler de fiction historique, ne serait-ce pas dire que la vérité est fausse et que le mensonge peut être vrai[87] ? Il s'agit donc pour les créateurs de séries d'assumer l'oxymore de la fiction historique, comme il existe des fictions de sciences sociales[88], en posant que le passé est la matière même de la fiction, que l'histoire est le prétexte d'un déplacement narratif, et que le récit possède d'autres ambitions que lui-même. Il vise non seulement à produire une image

du passé, mais aussi à stimuler l'imagination historique des spectateurs. Afin de reformuler une dernière fois la question, sur quoi repose alors la performativité des séries de fiction historique ?

42 Quand la série est historique, on ne tient pas les images pour « vraies », au sens où le spectateur sait qu'il y a une *reconstitution*. Elle est parfois ébréchée, malgré elle, par le visage d'un acteur connu dont on sait qu'il est notre contemporain, par la blancheur immaculée des dents des comédiens, qui ne colle pas avec l'époque décrite, par la sur-représentation de corps grands, musclés ou glabres, qui n'étaient pas ceux des hommes et femmes du passé. Dans *The Tudors*[89], on décèle le poids d'une esthétique moderne dans le choix de l'acteur Jonathan Rhys-Meyers, qui est mince, presque sans barbe, alors que Henry VIII était corpulent, barbu et mesurait 1,88m. Son personnage semble vieillir moins vite que les autres, et son corps est clairement érotisé[90]. Ce sont là autant de trouées de la contemporanéité, qui disent que les séries historiques oscillent entre documentaire sur le présent, et fiction sur le passé[91]. Des docufictions, en somme, qui cherchent à faire ancien, à faire revivre des images iconiques du passé, ou à trouver l'image indicielle, qui ferait ontologiquement « document historique », et aurait supprimé ses propres conditions de fabrication au présent pour ne plus signifier que le passé. La visibilité de la reconstitution institue un autre régime de vérité des images, où la conscience du filmage est plus marquée (avec, pour reprendre le titre d'une émission française, l'idée que réellement une « caméra explore le temps »). La période reconstituée peut ainsi viser le réalisme, tandis que les intrigues relèvent de la pure fiction.

fig. 9 : Jonathan Rhys-Meyers, un Henri VIII peu fidèle dans *The Tudors*[92].



43 Les spectateurs pourront alors être impressionnés par la qualité de la reconstitution, s'en émouvoir s'ils ont connu la période en question, faire des arrêts sur images pour voir comment les chefs décorateurs ou les responsable des effets spéciaux ont fait pour ce que ce soit bluffant (ainsi de plans larges et aériens d'une rue de New York « des années 1970 » dans *The Deuce*). Le soin apporté à cette réapparition a alors pour unique

fonction de la rendre transparente et convaincante. Le « réalisme » est là, et, comme l'écrivait André Bazin, il vise « la satisfaction complète de notre appétit d'illusion par une reproduction mécanique dont l'homme est exclu[93] ».

fig. 10 : Times Square 70's reconstitué dans le pilote de *The Deuce*[94]



44 Saisir une époque et ses enjeux par le biais de sa représentation artistique fidèle implique une croyance et une confiance dans l'idée que les images sont suffisantes pour faire comprendre le passé. Comme s'il y avait une toute-puissance des images, et surtout qu'on pouvait abolir le point de vue présentiste qui les construit. Même les images de fiction ne se livrent pas entièrement, et restent des énigmes à percer et interpréter, tout en mettant à distance la mise en scène qui les produit (cadrage, montage, son, etc.). « Les images perdent de leur puissance dès lors qu'on leur confère préalablement une puissance de manière ostentatoire, voire affectée, transformant leur potentiel critique en postures d'engagement qui demeurent le plus souvent générales ou attendues (guérir les plaies du social ; restaurer du lien dans l'espace public, etc.) », écrit Dork Zabunyan[95]. Ce sont les allers-retours de la position présente à sa représentation du passé qui sont intéressants.

45 Le réalisme ressenti de la reconstitution ne correspond qu'à l'idée qu'on se fait de la période, à l'idée que les contemporains de la période présente se font d'une période passée. Parfois pour l'avoir vécue, ou s'en souvenir via les images d'époque. Une série comme *Stranger Things*[96], perçue d'emblée comme fantastique, est surtout une série historique qui convoque l'imagerie des années 1980, et la nostalgie pour ses films de science-fiction. Les vêtements et les objets y fonctionnent comme autant de fétiches (costumes de *Ghostbusters*, talkies-walkies et caméra portative géants) qui entendent moins dire la période que son cinéma. La convocation d'acteurs associés à ces films (Matthew Modine, vu dans *Birdy* [1984] ; Sean Astin, qui jouait un adolescent proche de ceux de la série, dans *Les Goonies* [1985] ; Paul Reiser, qui apparaissait dans *Aliens* [1986] ; Cary Elwes, héros de *Princess Bride* [1987], ou Winona Ryder, marquante dans *Beetlejuice* [1988]) montre que les frères Duffer ont essentiellement à cœur de pointer le moment où les films fantastiques, sous l'influence de George Lucas et Steven Spielberg, entrent dans la culture populaire, et influencent durablement les souvenirs visuels de cette époque.

46 Ce qu'on appelle d'une part la « received history », renvoie à la vulgate historienne, ce qu'une majorité de la population a à l'esprit à propos d'une période donnée (manière de parler, de se vêtir, images, intrigues, caractères attendus, etc.)[97]. Cette histoire partagée renvoie d'autre part à la construction de « mémoires prosthétiques », déjà abordée précédemment[98]. L'attachement à la reconstitution ne vaut donc que « pour autant qu'on puisse en juger », à partir des seules connaissances du spectateur. Ce qui est vu correspond à un imaginaire, et on fait confiance aux documentalistes et décorateurs de la série pour avoir fait le travail de recherche nécessaire à la reconstitution[99]. Le spectateur peut espérer que l'image fait bien signe vers la période qu'elle représente. Seuls les historiens spécialisés pourront pointer les décalages et les erreurs, au risque cependant d'être trop pointilleux à propos d'une série qui fait de l'histoire autrement que les historiens. Voire l'écrit contre eux, si les *showrunners* considèrent que les livres d'histoire disponibles sur l'époque et ses événements sont absents, lacunaires, trop orientés ou sous influence.

47 Les séries historiques ne sont ainsi pas contraintes au dévoilement d'une vérité historique. Elles n'utilisent pas le passé pour « faire de l'histoire », mais comme un réservoir inépuisable de personnages et d'époques différentes, sans crainte de l'anachronisme. D'une part parce que les mélanges éventuels d'époques seront masqués, et d'autre part parce que les connaissances, ou l'ignorance, du spectateur ne changent rien à son appréciation du récit. Ce qui sera une « erreur » pour l'historien de métier sera une péripétie pour celui qui regarde. Une série peut alors condenser des temps historiques séparés et y piocher sa matière narrative. Le monde uchronique mais médiéval de *Game of Thrones* a ainsi été vu comme s'inspirant largement de figures et d'événements historiques (les conflits de maisons rappellent la Guerre des Deux-Roses, Cersei Lannister évoque Marguerite d'Anjou, et le Mur du Nord celui d'Hadrien, par exemple). À la limite, donc, ce n'est pas un passé précis qu'une série cherche à restituer, mais *des* passés, ou le passé en général.

48 Même si *Game of Thrones* ne se présente pas comme une série historique, elle révèle l'une des dimensions centrales de nombre d'entre elles : non pas traiter d'une époque donnée, mais d'une question plus large que le passé permet d'examiner, par exemple le pouvoir dans les sociétés féodales ou traditionnelles. C'est là que peut se situer la recherche d'une vérité historique, dans l'approche au plus près de phénomènes politiques qui paraissent intemporels, et peuvent être compris sans aucun filtre par les spectateurs contemporains. C'est visible dans nombre de séries récentes, qui partent du principe – d'ailleurs contesté dans l'historiographie des idées[100] – que des formes anciennes de jeu politique ont encore des enseignements à fournir au présent (outre *Game of Thrones*, on pensera aux séries *Borgia*[101], *Médicis*[102], et *Tudors*). Si l'enjeu est de mettre en relief des phénomènes transhistoriques, dont les formes nourrissent des questionnements pérennes présents, c'est alors un paradoxe que de constater qu'à la limite les séries historiques peuvent déshistoriciser leur propos pour produire du sens sur une époque passé, ou sur la nôtre, ou appuyer un contenu fortement politique et idéologique, qui est en fait au cœur de l'intention initiale. Le recours à l'Histoire sert donc d'autres ambitions que le revivalisme historique, et c'est bien la discordance des temps – parfois accentuée par une musique contemporaine, comme dans *Versailles*[103] ou *The Knick* – qui témoigne que le propos est plus large que l'époque filmée.

49 Le contrat historiographique autorise alors l'invention la plus absolue dans les limites de la plausibilité eu égard à l'époque ou à une situation donnée, plausibilité offerte par

le passé lui-même, mais aussi par les conditions historiques de la production (le régime de véridiction du présent depuis lequel le passé est représenté). Le territoire propre de fictionnalisation est là, dans tout l'espace rendu disponible par le refus d'établir une vérité historique absolue. On s'autorise alors l'anachronisme – qui n'est donc pas lié à un manque de documentation ou à l'inattention – et on s'écarte du réalisme historique, mais au service du récit et de la dramatisation. La fiction peut dire aussi l'époque autrement que de la façon dont elle s'est déroulée, mais sans en trahir l'esprit (i.e. on fait coïncider deux événements qui en fait se sont succédés à peu de temps d'intervalle, on fait survenir un événement plus tôt que sa date avérée, etc.). Ce qui compte est que la plausibilité serve de cadre intangible au récit et, quand les personnages sont des anonymes pris dans l'époque, le détail de leurs faits et gestes importe peu et n'a pas à concorder avec des éléments connus, il faut simplement qu'ils soient crédibles. À l'inverse, dans *The Crown* par exemple, quand les événements représentés ont fait l'objet d'un filmage et d'une diffusion télévisée à l'époque (couronnement de la reine, discours de Churchill), le réalisateur peut choisir de reproduire certaines images déjà connues, au plan près parfois comme le montrent des montages comparatifs, car leur iconicité l'emporte sur ce que la série pourrait produire. Mais il peut également s'en affranchir pour filmer ce qui n'a pas été montré, et imaginer les dialogues qu'on pu tenir les acteurs politiques dans les moments cruciaux comme dans leur activité quotidienne.

Vidéo 2 : Les jeux entre fictions et archives télévisés lors de l'allégeance du Prince Philip à la Reine Elizabeth dans *The Crown*[104].

This media file cannot be displayed. Please refer to the online document http://journals.openedition.org/tvseries/3856

50

51 Les séries historiques pallient ainsi à l'invisibilité du passé, tentant d'en compléter les traces pour lui redonner une contemporanéité familière. Elles pallient aussi au manque d'images, si la période en a peu ou pas produites, et à l'impossibilité d'accéder à un sentiment, un échange ou un comportement que la grande Histoire, comme la mémoire, n'auraient pas retenu. Les séries historiques empruntent au cinéma sa capacité à filmer ce qui est normalement invisible (les temps engloutis, les fantômes, ou la nudité), et viennent, à leur façon, satisfaire une pulsion scopique rétrospective, le désir de voir ce qui a disparu et que nous ne connaîtrons jamais. À mesure même que les époques s'éloignent de nous, nous voulons les revoir, et les enfermer dans un récit qui en dira tous les aspects. Comme si la série permettait de clore ce qu'il fallait savoir de l'époque ou d'un événement.

52 Parmi ce qui est invisible, se trouvent les acteurs ou les types sociaux difficiles d'accès pour l'historien, parce qu'ils n'ont pas laissé beaucoup de traces directes, n'ont pas eu accès à l'écrit, ou ont été « parlés » par d'autres, rappelés par les institutions à leur situation de domination[105]. S'emparer de ces personnages, c'est pour les séries historiques forger la matière même du récit, mais aussi s'éloigner d'une historiographie qui ne serait que celle des puissants, pour « réhabiliter » les petits ou en tout cas proposer une histoire populaire, dans la lignée de ce que pratiquent nombre d'historiens depuis des décennies. Reprennent ainsi vie tous les seconds rôles de l'Histoire : policiers de base ou soldats dans nombre de séries, comme le centurion Lucius Vorenus et le légionnaire Titus Pullo dans *Rome* – qui occupent une place aussi

importante que les chefs militaires et politiques –, enfants des rues, criminels et délinquants, danseuses et boxeurs, pauvres des bas-fonds dans *Babylon Berlin*, ambulanciers, infirmières et autres « petits métiers » liés à l'hôpital dans *The Knick*, ou encore prostituées et proxénètes dans *The Deuce*. *Boarwalk Empire* et *Peaky Blinders*[106] extraient leurs protagonistes principaux des milieux mafieux, gitans irlandais, italiens, ou juifs. L'importance accordée à ces personnages relève d'une volonté de faire prévaloir la mémoire populaire, la chronique poétique des sans-grade, des sans-voix et (peut-être encore plus remarquable dans le cas de séries) de ceux qui n'ont ni image ni représentation, sur l'histoire des « grands hommes[107] ». L'enjeu est également de donner à voir les gestes routiniers, l'expérience quotidienne d'une époque, celle qui a été vécue intimement, et dans son évidence concrète, par ses contemporains. Les séries historiques restituent ainsi la trame quotidienne à partir de laquelle la sociabilité et les représentations collectives sont tissées. Cette restitution permet d'accéder à des intériorités, à des corps ou même à une langue disparue. Dans *Peaky Blinders* toujours, le jeu sur l'accent populaire des héros, et leur vocabulaire, qui se marque encore davantage dans les rencontres avec des personnages issus de l'aristocratie, autorise une immersion forte dans un parler méconnu[108].

53 Sortir de l'invisibilité c'est aussi « sauver » une époque. La tirer hors de l'oubli ou d'une polémique historico-politique qui en abime le sens, ou en tout cas le sens qu'on voudrait voir triompher. Il s'agit donc de la faire revivre, mais paradoxalement en faisant de la série son tombeau, qui la condense dans le seul espace filmique, et en fige les interprétations possibles. Mais cela autorise éventuellement à rétablir un équilibre entre la lecture d'une époque ou d'acteurs historiques qui aurait produit peu d'images, et une autre lecture qui en aurait produit beaucoup. Malgré tous ses défauts, une mini-série comme *Holocauste*[109] « redescend » au niveau d'une famille juive allemande pour filmer à son échelle la montée du nazisme[110]. À rebours des images d'Epinal, des images de propagande étatique ou d'une vulgate historique jamais interrogée, les séries peuvent précisément produire des images de ce qui avait été jusque-là jugé « irreprésentable », au sens large.

54 Ainsi, loin d'un quelconque roman national, d'une manière narrative d'écrire l'Histoire, ou d'une succession de dates importantes – souvent retenues rétrospectivement –, les séries peuvent aussi montrer ce que Norbert Elias appelait les effets inintentionnels d'actions intentionnelles : des *Tudors* à *Versailles*, la mise en exergue de conflits politiques localisés est aussi une manière de raconter les origines d'un État puissant et centralisé, que les acteurs de l'époque n'avaient pas anticipé. Sur un mode mineur, l'interdépendance entre des acteurs sociaux de rangs différents – interdépendance qu'avait également travaillée Elias[111] – s'avère elle aussi productrice d'Histoire. Dans *Rome*, par exemple, lorsqu'un homme du peuple tente de tuer Titus Pollo, qui escorte Marc-Antoine, à propos d'un règlement de compte, tout le monde croît qu'il veut attaquer le tribun de la plèbe et ça précipite la violence politique entre Pompée et César. Dans *Peaky Blinders*, le chef de la bande, Thomas Shelby, à mesure qu'il monte en puissance, noue des contacts avec des politiques haut placés. L'idée n'est pas seulement de montrer que la petite histoire rencontre la grande, mais bien de dire que cette division n'a pas de sens, et que les actions de tous les personnages, même les plus modestes, produisent un effet social ou politique. Les séries politiques viennent récuser le principe d'une Histoire « écrite par les vainqueurs », car ce qui les intéresse est bien l'Histoire en train de se faire, et ses acteurs les plus inattendus. L'Histoire y est alors

montrée comme une série d'accidents[112], d'engloutissements de possibilités qui n'adviendront jamais, ou, donc, d'actions majeures de personnages mineurs.

55 Il est d'ailleurs révélateur que l'on ne trouve pas, à notre connaissance, de série dont le personnage principal et narrateur soit un historien ou une historienne fictif(ve), peu importe son niveau d'études ou son titre. La figure d'autorité du discours sur l'histoire n'a, semble-t-il, pas été convoquée jusqu'ici, comme si les séries évitaient précisément de tomber dans le piège de vouloir reproduire l'illusion scénaristique d'une méthode historique et les effets de vérité qu'elle attribue, et qui peuvent parfois écraser le regard du spectateur.

56 Car, dans la formulation du contrat historiographique sur lesquelles elles se fondent, il ne faut pas oublier le pendant des équipes de production, au sens large, et des *showrunners* : les audiences. Le contrat est en effet un soubassement qui n'est pas dicté par les représentations, mais qui doit aussi être validé par les chiffres du *rating*, le traitement médiatique voire même le nombre de téléchargements et visionnages illégaux ; selon une perspective plus proche de l'économie culturelle qui montre bien les dangers de la fiction historique pour les historiens professionnels. Sans prendre en compte cet aspect-là, la diffusion s'interromprait et le contrat historiographique perdrait toute sa performativité. D'abord, les séries entrent dans ce qui est théorisé comme un « marché de la nostalgie[113] » ou « industrie de la mémoire[114] », qui fait partie des traits distinctifs de notre époque, et qui impose une accessibilité que la complexité des livres d'histoire n'offre plus. Ensuite, il s'agit en général de trouver la manière d'incarner l'histoire, pour la rendre vivante et intéresser le plus grand nombre. Alors seulement le contrat historiographique peut s'appuyer sur la construction d'un imaginaire commun qui assure une fonction identitaire, une continuité historique, une morale sociale partagée, c'est-à-dire de la cohésion à la communauté[115]. Ironiquement, enfin, les séries historiques finissent, elles aussi, par devenir des documents d'histoire, des archives de l'époque qui les a vu naître, et non de celles qu'elles entendaient filmer. On remarque désormais les coiffures afro très « seventies » des acteurs de la série *Roots*[116], et les looks de hipsters barbus de *Vikings*[117], sans doute assez loin des visages et des *hexis* corporelles des hommes et femmes de l'époque qui sont délicates à reconstituer.

57 Il faudra un jour faire l'histoire des séries historiques, lorsqu'elles seront devenues à leur tour des documents d'archives. Dans quelques années, voir si elles ont changé le regard des contemporains sur le passé, comme ont pu le faire en leur temps *Roots* ou *Holocauste* ; qui plus est aujourd'hui, où elles sont facilement visionnables et moins dépendantes de leur diffusion télévisée. Les séries peuvent éveiller un intérêt pour l'Histoire ou tout simplement en faire le support d'un produit culturel rentable. Elles peuvent inciter les gens à se documenter, vérifier la véracité des faits, contester le récit national, comparer des points de vue antagonistes. Au-delà des intentions des auteurs et des techniques de fabrication, elles donneront sans nul doute des indices sur notre propre époque (ses problèmes sociaux, ses hiérarchies implicites, ses relations de forces), et ce qui est dicible et visible en son sein (en tous cas dans le rapport au passé), jusqu'aux possibilités de propositions, distorsions et uchronies sérielles. Et finalement redonner une place centrale à l'Histoire dans le débat public.

NOTES

1. Par séries télévisées, nous faisons essentiellement référence aux *dramas*, des séries aux épisodes longs (de 42 mn à plus d'une heure), avec une narration complexe et des esthétiques sophistiquées. Ce numéro inclut cependant l'analyse de séries aux formats différents : minisérie, comme *Deutschland 83* (RTL, 2015) ; durée plus courte des épisodes, a l'instar des telenovelas turques ; séries de différents formats traitant du secteur médical, entre autres.

2. Cf. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb (dir.), « Les séries, politique fiction », 88, 2015 <http://www.openedition.org/9229>. Construire l'objet « séries » a aussi obligé à questionner à nouveaux frais le caractère politique du cinéma. Voir, par ordre alphabétique : Ien Ang, *Watching Dallas : Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, Londres, 1985 ; André Bazin, *Le Cinéma de la cruauté*, Paris, Flammarion, 1975 ; Jesús Martín Barbero et Sandra Muñoz, *Televisión y Melodrama : géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*, Bogota, Tercer Mundo, 1992 ; Laurent Godmer et David Smadja, « Penser la politique par le film », *Quaderni*, n°86, 2015 ; Jacques Rancière, *Les Écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique, 2011.

3. Sans doute aussi pour essayer de transformer les millions de téléspectateurs en lecteurs. Ainsi, la semaine de diffusion de la dernière saison de *Game of Thrones* (HBO, 2011-2019), le 15 avril 2019, *Historia*, *Philosophie magazine* et *Sciences & Vie* publiaient des numéros hors-série consacrés à la série. Quant à la revue de cinéma *So Film*, elle mettait en couverture un montage photo accolant le visage du personnage de Jon Snow, de *Game of Thrones*, à celui du masque de Dali dans *La casa de papel* (Antena 3, 2017-en cours), en titrant « Séries : le nouveau big bang ? » (n°69, 2019).

4. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Temporalité de la politique alternative dans les séries », *Quaderni*, 86, Hiver 2014-2015, p. 23-37 <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=QUAD_086_0023>

5. Romans historiques ou ouvrages historiques écrits par des non-historiens (Loràn Deutsch étant sûrement la figure archétypique de cette tendance en France), programmes télévisés (« Secrets d'Histoire », « L'ombre d'un doute », « Laissez-vous guider »), qui ont d'ailleurs fait débat dernièrement, en France, bandes dessinées, jeux vidéos (Assassin's Creed, pour ne citer que l'un des plus connus), ou même parcs à thèmes, etc. Sur les débats autour de cette histoire orientée et des conditions d'énonciation de l'histoire dans les médias, voir notamment : William Blanc, Christophe Naudin et Aurore Chéry, *Les Historiens de garde*, Paris, Éditions Libertalia, 2018.

6. C'est-à-dire l'obsession pour reconstruire et donner du sens au passé. Voir : Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York, Routledge, 1995.

7. Cf. Fédération Internationale d'Histoire publique, « L'histoire fait-elle vendre ? », conférence organisée par le Master Histoire Publique, Paris-Est Créteil, 18-19 novembre 2016 <https://ifph.hypotheses.org/1197> ; et l'interview par Emmanuel Laurentin de Thomas Cauvin, auteur d'un manuel sur l'Histoire publique (*Public History. A Textbook of Practice*, New York, Routledge, 2016) : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/lactualite-en-histoire> (à partir de 30'30). Merci à Aurélien Lignereux d'avoir attiré notre attention sur ces sources.

8. Source de l'image : < https://i.pinimg.com/originals/44/dc/c5/44dcc5efa4adb4d5b80f9c890413c923.jpg>. Dans cette introduction, nous utilisons les différents formats d'images de façon illustrative, plutôt que référentielle ou analytique.

9. France 3, 2009-2017.

10. Ioanis Deroide, *Dominer le monde. Les séries historiques anglo-saxonnes*, Paris, Vendémiaire, 2017, p. 30.

11. AMC, 2007-2015.

12. BBC, 2013-en cours.

13. HBO, 2017-en cours.

14. <https://www.youtube.com/watch?v=8hgsDYSG-mA>.
15. *The Get Down*, Netflix, 2016-2017.
16. C'est visible dans les propos d'Eric Rochant, créateur du *Bureau des Légendes*. Cf. Samuel Blumenfeld, « Des "Légendes" à écrire », *Le Monde*, 13/10/2018.
17. Canal +, 2015-en cours.
18. Showtime, 2011-en cours.
19. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb, « Les "esthétiques narratives" : l'autre réel des séries », *Quaderni*, « Les séries, politique fiction», 88, Automne 2015, p. 5-20
<https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=QUAD_088_0005>
20. Emmanuel Taïeb, « *The Wire*. Séries et sciences sociales » (lecture critique), *Revue française de science politique*, vol. 67, 4, 2017, p. 731-736.
<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-science-politique-2017-4-page-715.htm>
21. Pauline Blistène et Olivier Chopin, « *Homeland* : l'ennemi, la menace et la guerre contre la terreur », et Alexis Pichard, « *Homeland* : un antidote à la guerre contre le terrorisme ? », *TV/Séries*, 9, 2016 https://journals.openedition.org/tvseries/1315 et https://journals.openedition.org/tvseries/1284 (consultés le 15/02/2019).
22. Antoine Faure et Emmanuel Taïeb (dir.), « Les séries, politique fiction », *op. cit.*
23. Michel de Certeau, « L'opération historique », in Jacques Le Goff, Pierre Nora (dir.), *Faire de l'histoire*, tome 1. Nouveaux problèmes, Gallimard, 1974, p. 3-41.
24. Gabriel Galvez-Behar, « Le constructivisme de l'historien. Retour sur un texte de Brigitte Gaïti », *Le Mouvement Social*, 229, 2009, p. 112.
25. Yes, 2015-en cours.
26. Hulu, 2016.
27. FX, 2013-2018.
28. Netflix, 2015-2017.
29. HBO, 2010-2013.
30. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt2149175/mediaviewer/rm3427380480>
31. Par opposition à la mémoire dite "historique". Voir Marie-Claire Lavabre, "Usages et mésusages de la notion de mémoire", *Critique internationale*, 7, 2000, p. 48-57.
32. Sky Deutschland, 2017-en cours.
33. BBC Two, 2011-2012.
34. ITV1, 2010-2015.
35. Philip Rieder, Alexandre Charles Wenger, « *The Knick* : raconter la chirurgie », in *The Historians. Saison 1. Les séries TV décryptées par les historiens*, ed. Thalia Brero et Sébastien Farré, Genève, Georg Editeur – Université de Genève, 2017, p. 116.
36. Source de l'image : <https://s2.r29static.com/bin/entry/c8e/x/1514797/image.gif>.
37. Prime Video, 2015-en cours.
38. Dans *Doctor Who* (BBC, depuis 1963) et *Au cœur du temps* (ABC, 1966-1967), le voyage temporel est le moteur du récit.
39. Anthony Beevor, « La fiction et les faits. Périls de la "faction" », *Le Débat*, « L'histoire saisie par la fiction », 165, 2011 <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-26.htm> (consulté le 13/05/2019)
40. *Ibid.*, p. 39.
41. Télévision gouvernementale égyptienne, 2001-2002.
42. *Ibid.*, p. 27
43. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt2442560/mediaviewer/rm4207596800>.
44. C'est bien tout le problème de l'énonciation de l'histoire dans les médias qui ancre ce passage au politique. Les concurrences des expertises, la régulation de la contradiction, les fantasmes reproduits, le choix des événements ou « l'histoire des puissants » sont tout autant de sujets qui

posent problème au moment de rencontrer des formats médiatiques, dont les temporalités sont variables, mais peu adaptées à la méthode historique.

45. Marjolaine Boutet, « Les séries télévisées américaine des années 1980. Une autre histoire de la guerre du Vietnam », *Vingtième siècle*, 84, 2004, p. 61-73 <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2004-4-page-61.htm> ; Id., « Le Vietnam et l'Amérique au cinéma et à la télévision: du traumatisme au déni », *Hermès*, 52, 2008, p. 75-82 (consultés le 14/05/2019).

46. HBO, BBC Two, RAI 2, 2005-2007.

47. Il y a d'ailleurs une certaine ressemblance physique entre les deux actrices, Polly Walker et Lena Headey.

48. Jesús Martín Barbero, "El melodrama en televisión o los avatares de la identidad industrializada" *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, ed. Hermann Herlinghaus, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2002, p. 193 [p. 171-198].

49. Bien que son ampleur, comme le tournant de la conversion de l'Empereur, soient aujourd'hui remis en cause. Cf. Paul Veyne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, Albin Michel, 2007.

50. Canal +, 2010-2013.

51. National Geographic, 2017-2018. Cette production aborde un « génie » par saison, Einstein constituant le sujet du premier opus.

52. Quatre épisodes. Chilevisión, 2013.

53. Le spectateur y suit la vie de l'avocate des droits de l'Homme Carmen Hertz qui lutte, depuis ses 26 ans, pour que justice soit faite dans le cas de la détention et l'exécution de son mari, le journaliste militant du Parti communiste chilien, Carlos Berger, et faire reconnaître le rôle de l'État chilien dans ces crimes politiques. La "Caravana de la muerte" est le nom d'un groupe d'extermination mis en œuvre par les forces armées chiliennes par ordre du Général Augusto Pinochet et de la junte militaire, avec la mission d'accélérer les comités martiaux pour juger les personnes détenues après le coup d'État de 1973. Les historiens estiment que 97 prisonniers politiques ont été fusillés par ce groupe dans tout le pays.

54. Les images célèbres de l'assassinat de Kennedy, filmées par Abraham Zapruder, ne seront diffusées que le 6 mars 1975, dans l'émission « Good Morning America ». Cf. Øyvind Vågnes, « "Chosen to be Witness": The Exceptionalism of 9/11 », in *The Selling of 9/11. How a National Tragedy Became a Commodity*, ed. Dana Heller, New York, Palgrave Mcmillan, 2005, p. 70-71.

55. TVN, 2011-2014.

56. 4 épisodes. TVN, 2012.

57. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt2059255/mediaviewer/rm3065710080>.

58. Robert Hariman, John Louis Lucaites, *No caption needed. Iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

59. Mona Ozouf, « Récit des romanciers, récit des historiens », *Le Débat*, *op. cit.*, p. 13. https://www.cairn.info/revue-le-debat-2011-3-page-13.htm (consulté le 13/05/2019).

60. Il y a ici un écho direct avec le problème de l'expertise et de la prise de parole publique au sujet de l'Histoire, qu'a fait resurgir la multiplication des programmes télévisés historiques ou, plus encore, les chaînes de réseaux sociaux qui s'y dédient, par exemple « Nota Bene » sur Youtube. https://www.youtube.com/user/notabenemovies (consulté le 21 mai 2019).

61. Pierre Nora, « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1984, p. XV-XLII.

62. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, 2004, New York, Columbia University Press.

63. Clément Chéroux, *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*, Cherbourg, Le Point du Jour, 2009, p. 90.

64. BBC 2/Netflix, 2018.

65. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003. On verra aussi Jacques Revel, « Pratiques du contemporain et régimes d'historicité », *Le Genre humain*, 35, hiver 1999-printemps 2000.

66. Damien Leblanc, *Les Révolutions de Mad Men*, Paris, Playlist Society, 2017.

67. On verra l'ouvrage d'Olivier Esteves et Sébastien Lefait, *La Question raciale dans les séries américaines*, Paris, Les Presses de Sciences Po, 2014. Sur une mise à distance des critiques adressées à *Mad Men* à propos de la sous-représentation des Noirs à l'écran, cf. Tanner Colby, « *Mad Men*, la non-série noire I/II », 25/03/2012 et « *Mad Men*, la série noire II/II », 01/04/2012. <http://www.slate.fr/story/51781/mad-men-la-non-serie-noire> et <http://www.slate.fr/story/52473/mad-men-serie-noire> (consultés le 14/05/2019)

68. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt0979432/mediaviewer/rm1199616768>.

69. HBO, 2010-2014.

70. Netflix, 2016-en cours.

71. HBO, 2016. Cette série a la particularité d'avoir été créée par des noms aussi prestigieux que Mick Jagger, Martin Scorsese, Rich Cohen et Terence Winter.

72. Claude Lefort « Sociétés "sans histoire" et historicité », in *Les Formes de l'histoire. Essais d'anthropologie politique*, Paris, Gallimard, 1978, p. 39.

73. Source de l'image : < https://media.architecturaldigest.com/photos/56e3381336b0b208511c3613/4:3/w_740/1970s-new-york-vinyl-set-design-filming-locations-01.jpg>.

74. Philippe Corcuff, « Analyse politique, histoire et pluralisation des modèles d'historicité. Éléments d'épistémologie réflexive », *Revue française de science politique*, vol. 61, 6, décembre 2011.

75. Cinemax, 2014-2015.

76. Elisa Chelle, *Comprendre la politique de santé aux États-Unis*, Paris, Presses de l'EHESP, 2019, p. 60.

77. Philip Rieder, Alexandre Charles Wenger, « *The Knick* : raconter la chirurgie », art. cité.

78. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt2937900/mediaviewer/rm1456915456>.

79. Francois Hartog, *Régimes d'historicité*, *op. cit.*

80. Respectivement S1E3 et S2E1. Série produite par Channel 4 (2011-2014), puis Netflix (2016-en cours).

81. Même pas au sens de *Doctor Who*, dont les voyages temporels, bien qu'utopiques, offrent de véritables épisodes historiques aux spectateurs.

82. Paul Virilio, *L'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgois, 1990.

83. Macarena Urzúa Opazo et Antoine Faure, « The Dystopia of the Spectator: Past Revival as 'Pause Gesture' and Acceleration of Time in *Black Mirror* (episodes 3 and 4) », in *Black Mirror and Critical Theory*, ed. Angela Cirucci and Barry Vacker, Philadelphia, Lexington Books, 2018, p. 235-245.

84. Source de l'image : <https://thumbs.mic.com/NjhhMTA3YjNhOSMvd0dvdUpERFUwT2FrMXB1cUtfbWRmMk0zVldBPS9maXQtaW4vNzYweDAvZmlsdGVyczpub191cHNjYWxlKCk6cXV

85. Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido: Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondos de Cultura Económica, 2002, p. 3.

86. *El Patrón del Mal*, telenovela de 113 épisodes produite par Caracol Televisión et Telemundo, en 2012.

87. Isabelle Veyrat-Masson, « L'histoire au risque du docufiction », in *Lorsque Clio s'empare du documentaire, vol. I. Ecriture de l'histoire*, ed. Jean-Pierre Bertin-Maghit, Paris, L'Harmattan - INA Editions, 2011.

88. Ruth Penfold-Mounce, David Beer, Roger Burrows, « The Wire as Social Science-fiction? », *Sociology*, n°45, 2011, p. 152-167.
<http://soc.sagepub.com/content/45/1/152> (version PDF consultée le 24/06/2014)

89. Showtime & CBC, 2007-2010.

90. Nicolas Fornerod, Daniela Solfaroli Camillocci, « À quoi servent les séries », *L'Histoire*, n°443, janvier 2018, p. 67.

91. À propos de l'opposition entre documentaire et fiction, le réalisateur Rithy Panh déclare : « Plus j'avance, plus je me dis que le réel à l'écran n'existe pas ! Il y a toujours une mise en scène », in N. T. Binh, José Moure (dir.), *Documentaire et fiction. Allers-retours*, Paris, Les impressions nouvelles, 2015, p. 178. Cf. aussi Jacques Aumont, *Limites de la fiction. Considérations actuelles sur l'état du cinéma*, Paris, Bayard, 2014.

92. Source de l'image : <https://www.imdb.com/title/tt0758790/mediaviewer/rm1872006144>.

93. André Bazin, « Ontologie de l'image photographique » (1945), in *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Editions du Cerf, 14e éd. 2002, p. 12.

94. Source de l'image : < https://www.brickunderground.com/sites/default/files/times%20square.png>.

95. Dork Zabunyan, « Que peut une image ? Les conditions d'une question », *Les Carnets du Bal*, « Que peut une image ? », n°4, 2013, p. 8.

96. Netflix, 2016-en cours.

97. Christopher Lockett, « Accidental History: Mass Culture, and HBO's *Rome* », *Journal of Popular Film & Television*, vol. 38, n°3, 2010, p. 102-112.

98. Alison Landsberg, *Prosthetic Memory*, *op. cit.*

99. Ariane Hudelet a par exemple travaillé sur le fonds d'archives déposé par la production de *Mad Men* à l'Université d'Austin aux Texas. Elle évoque sa recherche dans « La compagnie des auteurs », présentée par Matthieu Garrigou-Lagrange, « Mad Men (3/4). Un regard qui réfléchit », France-Culture, 14/11/2018.

100. On pensera à l'approche de Quentin Skinner et son histoire contextuelle des idées.

101. Bravo !, HBO Hongrie, British Sky Broadcasting & Showtime, 2011-2013.

102. Lux Vide, Big Light Productions & Rai Fiction, 2016-en cours.

103. Production internationale, notamment franco-belge, pilotée par Canal +, 2015-2018.

104. <https://www.youtube.com/watch?v=8ijjFoYcPZU.s>.

105. Arlette Farge, *Délinquance et criminalité : le vol d'aliments à Paris au XVIIIe siècle*, Paris, Plon, 1974, p. 146.

106. Frank Damour, « *Peaky Blinders* un morceau de l'histoire européenne », *Etudes*, septembre 2016
<https://www.revue-etudes.com/article/peaky-blinders-un-morceau-de-l-histoire-europeenne-17919>.

107. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Epoque*, Paris, Fayard, 1995, p. 168 et sq.

108. À l'inverse, *Un village français* fait s'exprimer ses personnages sans accent historiquement marqué, alors que les enregistrements de l'époque font bien entendre des intonations et un parler singuliers.

109. NBC, 1978.

110. Parmi les précédents romanesques de cette perspective, on pensera bien sûr au *Jardin des Finzi-Contini*, de Giorgio Bassani (1962).

111. Norbert Elias, *La Société des individus*, Paris, Fayard, 1997 [1939, 1940-1950, 1987]

112. Christopher Lockett, « Accidental History», art. cité.

113. Andreas Huyssen, *Twilight Memories*, *op. cit.*

114. Kerwin Lee Klein, « On the Emergence of Memory in Historical Discourse », *Representations*, n°69, 2000, p. 127-150.

115. Barbara A. Misztal, « Durkheim on Collective Memory », *Journal of Classical Sociology*, n°3, 2003, p. 123-143.

116. ABC, 1977. Cf. Paula Rabinowitz, *They Must Be Represented. The Politics of Documentary*, London-New York, Verso, 1994, p. 145.
117. History Canada/History États-Unis, 2013-en cours. Cf. Thalia Brero et Sébastien Farré, « Introduction », in *The Historians*, ed. T. Brero et S. Farré, , *op. cit.*, p. 17.

ABSTRACTS

This introductive article aims to question historiography deployed by TV shows, and the ways in which fiction can seize History. In various forms: political use of fition, playing with history and memory, and proposition for a new form of historiography. The main idea is to analyze the effects sought by this historian narrative, their various receptions, and the explicit will to transform fiction into en specific reading of an event or a time period. Because TV series can also criticize the historian common sense, impose meanings, and become tools of an artistic soft power toward abroad audience. What is the vision of history in TV shows? How is the past re-presented in these fictions? And its serialized and fictional counterpart how challenge History?

Cet article introductif a pour ambition d'interroger l'historiographie conduite par les séries historiques, et les manières dont la fiction peut s'emparer de l'Histoire, sous de multiples formes : usages politiques de la fiction, jeu sur l'histoire et la mémoire, et proposition d'une nouvelle forme d'historiographie. L'idée est d'analyser les effets recherchés de cette écriture de l'Histoire, les réceptions différenciées, et la volonté souvent assumée de transformer la fiction en une proposition de lecture orientée d'un événement ou d'une période. Les séries peuvent en effet dénoncer le sens historien commun, imposer des significations, mais aussi se faire l'outil d'un *softpower* artistique à destination de publics étrangers. Pour quelle vision de l'histoire optent les séries télévisées ? Comment le passé est-il re-présenté dans ces fictions ? Et comment l'Histoire est-elle mise à l'épreuve de sa fictionnalisation sérielle ?

INDEX

Mots-clés: historiographie, histoire fictionnelle, mémoire fictionnelle, softpower, usages politique de la fiction
Keywords: historiography, history in fiction, memory in fiction, soft power, political use of fiction

AUTHORS

ANTOINE FAURE

Antoine Faure est Docteur en Science politique (Science Po Grenoble) et Professeur assistant à l'École de journalisme de l'Université de Santiago du Chili (USACH). Spécialiste des pratiques et de la culture journalistique, il développe ses travaux sur les dimensions politiques des séries télévisées. Il s'intéresse particulièrement aux formats, temporalités et à la sérialisation des fictions télévisées.

Antoine Faure is Ph. D. in Political Science (Science Po Grenoble) and Assistant Professor at the School of Journalism, Universidad de Santiago de Chile (USACH, Santiago of Chile). He specializes in newsmen's practices and culture, and develops his work about political dimensions of TV series. His research specifically focuses on the formats, temporalities and serialization of TV fiction.

EMMANUEL TAÏEB

Emmanuel Taïeb est professeur de science politique à Sciences Po Lyon, rédacteur en chef de la revue *Quaderni*, et membre du laboratoire Triangle. Ses recherches les plus récentes portent sur les séries télévisées, et il a publié *House of Cards. Le crime en politique*, aux PUF en 2018. Ses travaux portent également sur la violence et sa visibilité, en particulier celle de la peine de mort, dans une perspective historique et contemporaine. Il a travaillé sur le biopouvoir et les politiques publiques ayant le corps pour objet. Il a enfin exploré les modalités de l'information dans l'espace public, la propagande, les rumeurs, et le conspirationnisme. Il a coordonné, avec Dominique Memmi et Gilles Raveneau, *Le social à l'épreuve du dégoût* (PUR, 2016), et est l'auteur de *La Guillotine au secret. Les exécutions publiques en France, 1870-1939* (Belin, 2011). Il anime depuis plusieurs années l'émission de sciences humaines « La Valeur de l'Homme » sur Fréquence Protestante, et tient un blog de recensions et de critiques (emmanueltaieb.fr).

Emmanuel Taïeb is full professor of political science at the Institute of Political Studies of Lyon, chief editor of the *Quaderni* review, and member of the Triangle laboratory. He works on the TV shows, and has published *House of Cards. Crime in Politics* (PUF, 2018). He's also interested in violence and its visibility, and especially the death penalty, in a historical and contemporaneous perspective. He has published several articles on biopower, body policies, and the public sphere (rumors, propaganda and conspiracy theories). With Dominique Memmi and Gilles Raveneau, he edited a book on disgust, and published *Hiding the Guillotine. Public executions in France, 1870-1939* (to be published in English by Cornell University Press in 2020).