

What is the cost of lies? It's not that we'll mistake them for the truth. The real danger is that if we hear enough lies, then we no longer recognize the truth at all. What can we do then? What else is left but to abandon even the hope of truth and content ourselves instead with stories? In these stories, it doesn't matter who the heroes are. All we want to know is: "Who is to blame?"  
*Chernobyl* (premières lignes)

Comment s'articule aujourd'hui la relation entre fiction, vérité historique et médias? Et comment une mini-série peut-elle devenir le centre de tout un écosystème médiatique, capable de retraduire des documents d'archives et de réécrire des narrations? Mais surtout, comment une série traitant d'événements historiques socialement traumatisants peut-elle tenter de combiner des instances théoriquement inconciliables, celles de la *fiction* et celles du genre *documentaire*?

L'ouvrage *Chernobyl Calling. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-Fiction*, édité par Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia) et Charo Lacalle (Universitat Autònoma de Barcelona), aborde ces questions en profondeur et de manière plurielle, en examinant la mini-série *Chernobyl* (HBO/SKY, 2019) non seulement en tant que produit télévisuel, mais aussi en tant que nœud central d'un système de textes, d'images, de discours et de pratiques culturelles. Il s'agit d'une monographie publiée par le *Punctum International Journal of Semiotics*, issue des discussions et des communications présentées lors du 15<sup>e</sup> Congrès mondial de sémiotique (IASS/AIS). Le livre présente non seulement une analyse sémiotique précise de la mini-série écrite par Craig Mazin et réalisée par Johan Renck, mais surtout une étude sociosémiotique collective de l'ensemble de l'univers culturel médiatique dans lequel elle s'inscrit. *Chernobyl Calling* rassemble en effet les contributions de chercheurs internationaux qui, par différentes approches sémiotiques et perspectives disciplinaires, explorent les multiples niveaux de signification de la série télévisée, la plaçant dans des limites analytiques plus larges que celles données par les génériques de début et de fin.

Mais pourquoi une telle analyse a-t-elle un sens? Et quel est l'intérêt social et sémiotique de cette mini-série? Tout d'abord, parce que nous avons ici quelque chose de plus qu'un récit historico-documentaire qui veut s'en tenir aux faits, mais nous n'avons pas non plus affaire à une fiction librement inspirée. Oscillant entre ces deux pôles, le récit soulève des questions intéressantes sur notre rapport au pouvoir, à la technologie, à la mémoire sociale et à la manière de dire la vérité. Située dans l'ombre de la plus grande catastrophe nucléaire jamais provoquée par l'homme, la série traduit la mémoire du désastre en une réflexion sur les questions pragmatiques de notre époque. Selon les auteurs, la série

devient – en conjonction avec l’invasion russe de l’Ukraine, les menaces nucléaires croissantes et la capture de la centrale nucléaire de Zaporizhzhia – un signal d’alarme sombre mais obsédant. Un avertissement pour un public contemporain qui se trouve dans la situation d’un spectateur éloigné – mais pas trop éloigné – spatialement ou temporellement de la catastrophe. Le public de Tchernobyl est pathétiquement *constitué* – dans le *schéma pathémique canonique* – par le contexte actuel pour éprouver une passion proche du *sublime romantique*, dans lequel le désastre « *appeals to us as much as it overwhelms us* » (p. 6). Une force destructrice ancrée dans la mémoire sociale qui résonne dans la dévastation potentielle future, réactivant ainsi le besoin d’une lecture émotionnelle et passionnée du passé. Dans ces régions, l’œuvre ne se contente pas de déconstruire la série, mais l’utilise comme une clé pour comprendre la dynamique entre les médias, la mémoire et les risques de l’*Anthropocène*, dans un entrelacement de réalité et de fiction qui continue à résonner profondément dans notre présent.

Cette ouverture des frontières de l’analyse est d’ailleurs l’une des grandes forces de l’ouvrage édité par Dusi et Lacalle. Une analyse rigoureuse du texte médiatique ne suffit pas à elle seule à épuiser les systèmes et les dynamiques de signification qui lui sont associés. Les auteurs, dans une perspective sociosémiotique, ont jugé nécessaire d’étendre les frontières textuelles à un con-texte constitué non seulement de *paratextes* (éléments de promotion ou de commentaire accompagnant le texte proprement dit), mais aussi de toutes les formes textuelles liées à l’imagerie et à la mémoire de la tragédie de Tchernobyl. D’autres films, reportages journalistiques, documentaires, images historiques, podcasts et livres ont été inclus dans cet ensemble par les différents chercheurs. L’analyse sociosémiotique se concentre donc sur ce que l’on définit comme l’*écosystème médiatique* – en reprenant la définition donnée par Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore et Luca Rosati<sup>1</sup> – dans lequel la minisérie de HBO est intégrée. Une recherche, donc, non seulement sur un texte, abstrait de son contexte, mais sur le réseau rhizomatique de relations, de déterminations, d’interprétations et de traductions qu’il entretient avec d’autres formes textuelles. Chaque élément médiatique de cet écosystème contribue à la création de nouvelles significations, alimentées à la fois par les productions officielles (telles que les bandes-annonces, les épisodes, les podcasts de HBO) et les réactions du public (vidéos de fans, remixes, commentaires). Ce réseau complexe de relations n’a pas de frontières rigides et fonctionne sur différentes échelles de temps, reflétant le dynamisme et la variété des interactions dans les médias contemporains. Ces frontières coïncident avec une *sémiosphère transmédiatique*, où le contenu se déplace et s’étend sur différentes plateformes et est réinterprété, traduit et réaffecté par le biais de pratiques culturelles et médiatiques.

Media products become part of a process of reworking, translation, and interpretation over a long period, in which a TV miniseries such as Chernobyl is recognized as a “life form” that holds together signs, texts, objects, practices and strategies (from logos to theme songs and opening video incipits, from gadgets to related social discourses). Between production

---

<sup>1</sup> Voir Veronica Innocenti, Guglielmo Pescatore, et Luca Rosati, “Converging Universes and Media Niches in Serial Narratives. An Approach through Information Architecture”, in Artur Lugmayr et Cinzia Dal Zotto (éds.) *Media Convergence Handbook. Firms and User Perspectives*, vol. 2, Berlin, Springer, 2015, pp. 137-153.

strategies and active consumption tactics, the storyworld of a TV series is thus understood as a complex form of life within a media and cultural ecosystem. (p. 8)

Ce choix, celui de se concentrer sur une telle *sémiosphère*, est renforcé par l'adoption d'une pluralité d'approches interdisciplinaires par les différents auteurs participant à l'étude, et de différents points d'intérêt.

Il y a tout d'abord des travaux qui se concentrent sur l'analyse formelle et structurelle de la mini-série. À commencer par l'intervention de Giorgio Grignaffini, qui analyse son format en tant que fiction historique, en soulignant ses particularités dans la création d'*effets de réalité* pour parler d'événements historiques complexes. Une telle catégorisation implique un équilibre, pour ne pas dire une véritable oscillation, entre la recherche d'adhésion à la « réalité » – toujours comprise comme un effet de sens – et la prise de distance de la mini-série. En restant sur l'analyse de la série au sens strict, Paolo Braga se penche sur les stratégies rhétoriques et narratives qui ont permis à Craig Mazin de transformer un événement historique complexe, sans grand intérêt narratif, en un récit efficace pour créer des liens avec les téléspectateurs.

Le travail de Nicola Dusi porte sur l'étude des relations intermédiales et transmédias. Dusi se concentre sur le concept de *réalisme intermédial*, c'est-à-dire le résultat de la construction d'un effet de réalité donné par les relations multiples que la mini-série entretient avec un ensemble de textes d'archives (images, vidéos, interviews, sons, etc.). Il est intéressant de voir comment ces relations de réélaboration et de transformation des éléments historiques sont décrites de multiples façons, s'établissant à différents niveaux – a priori, in itinere et a posteriori – dans la relation avec la série. Dusi analyse l'utilisation de documents d'archives dans la phase de projet, en soulignant leur rôle central dans la reconstruction d'images similaires à celles diffusées par les médias de l'époque, à la fois au sens figuratif et plastique. Il s'agit de représentations d'images d'archives, statiques ou en mouvement, insérées comme des *fragments* de la réalité historique. Ces images ont également été utilisées directement dans la série, en particulier dans la séquence finale du dernier épisode. En outre, les auteurs ont commenté et comparé ces images avec la série par le moyen de canaux officiels, tels que les podcasts de HBO<sup>2</sup>, ce qui a encouragé les fans à procéder à des reconstructions philologiques. Pour Dusi, *Chernobyl* utilise la docu-fiction pour remplir les vides laissés par la mémoire historique, en entremêlant la réalité historique et la fiction. Un mécanisme défini comme un *montage intermédial* où le spectateur est invité à faire une comparaison entre les différentes formes de textualité soit dans le contexte de la série – avec, par exemple, le contraste entre la fin fictive et la séquence documentaire finale – soit en dehors – en écoutant les réflexions critiques sur le podcast.

Toujours dans le cadre de l'investigation des dimensions intermédiales, Renira Rampazzo Gambarato et Johannes Heuman analysent le rôle éthique de la mémoire culturelle transmédiale. À travers le cadre théorique de l'éthique peircienne, leur contribution montre comment la mini-série de HBO ne se contente pas de rejouer la catastrophe nucléaire, mais en fait un instrument de réflexion

---

<sup>2</sup> *The Chernobyl Podcast* est le podcast officiel de la mini-série Tchernobyl (HBO-SKY), disponible sur les principales plateformes de podcast. Les informations accompagnant la présentation du podcast sont les suivantes : "Join host Peter Sagal (NPR's 'Wait Wait... Don't Tell Me!') and series creator, writer and executive producer Craig Mazin after each episode as they discuss the true stories that shaped the scenes, themes and characters" (c'est nous qui soulignons).

culturelle. Grâce à des liens avec des sources littéraires et le podcast officiel de la série, *Chernobyl* traverse les frontières nationales et thématiques, réactivant les souvenirs de la catastrophe à des fins diverses, allant de l'activisme anti-nucléaire et anti-communiste à des discussions sur le changement climatique.

D'autres contributions, comme celle de Charo Lacalle et, à sa manière, celle d'Andrea Bernardelli, se concentrent davantage sur la dimension de la construction et de la représentation des personnages. Lacalle met l'accent sur la centralité de deux personnages féminins centraux – celui de Lyudmilla Ignatenko jouée par Jessie Buckley, et celui d'Ulana Khomyuk, incarnée par Emily Watson – qui réinterprètent des modèles du classicisme homérique réservés à des héros exclusivement masculins. La présence des deux personnages féminins et la thématisation héroïque sont fonctionnelles pour tenir ensemble, selon Lacalle, la perspective objectivante du documentaire et celle subjectivante du *film catastrophe*, auquel la série fait référence, même si ce n'est pas directement. Les deux actrices assument les rôles et les programmes narratifs des héros de l'Iliade : Hector et Achille. Ulana est l'incarnation du guerrier Achille, qui part à la « guerre » depuis son rôle de scientifique à Minsk, poussée par l'orgueil et la recherche de la vérité. Lyudmilla, quant à elle, représente, comme Hector, le « soldat citoyen » qui se bat pour protéger ce qu'il aime. Par ailleurs, Bernardelli compare la construction des protagonistes de *Chernobyl* à celle du film russe *Chernobyl 1986*<sup>3</sup>. Si, dans la mini-série, un système plus complexe est identifié dans la construction des personnages, dans une construction chorale d'une double paire de figures héroïques qui ont réellement existé (à l'exception d'Ulana qui incarne un ensemble multiple de scientifiques réels) dans le film russe, le récit fictif est concentré dans le personnage également fictionnel d'Alexey Karpushin. Si, dans ce dernier cas, il existe une représentation aplatie de la polarisation entre le *bien* et le *mal* et entre le *héros* et le *méchant*, dans la mini-série, les différents personnages présentent des positions plus ambiguës et multiformes qui articulent la dimension éthique dans une polarisation entre les couples, entre l'émotivité et la rationalité. Il s'agit là, selon Bernardelli, d'une stratégie efficace pour construire un effet de réalité.

Les contributions qui se concentrent plutôt sur les aspects socioculturels et la dimension de la mémoire collective sont celles de Federico Montanari et d'Antonella Mascio. Montanari, dans une perspective sociosémiotique, étudie la relation controversée entre la dimension fictionnelle, les événements historiques et les effets de véridiction adoptés par la mini-série. Dans le travail de Montanari, la dimension de la vérité et de la représentation de la réalité est centrale, à la fois pour une centralité discursive – thématissant des éléments comme le secret dans la gestion de l'erreur humaine et du désastre technologique – et dans la revendication de l'adhésion à l'événement historique. Les stratégies véridiques de la série *Chernobyl* jouent un rôle crucial, et socialement stimulant, en façonnant l'approche des événements historiques par le public contemporain. Avec de telles stratégies, entre le *faire-paraitre* pour les cas de fiction et le *faire-être* pour ceux qui transmettent la gravité des événements, la série devient un médium où une version de la vérité *est construite*. Le résultat social de ces modes, pour Montanari, est que la série offre une « *pedagogy of catastrophe* » (p. 115), c'est-à-dire des stratégies pour orienter le public *afin qu'il réfléchisse* à la tragédie d'une certaine manière, et pas d'une autre. Ce qui est laissé de côté dans cette façon de raconter la catastrophe semble être – et est mis

---

<sup>3</sup> *Chernobyl 1986* est un film russe réalisé en 2021 par Danila Kozlovskij.

en évidence dans la comparaison avec l'une des sources, *Voices from Chernobyl*<sup>4</sup> – la dimension *collective* et *conflictuelle*. Si les séries, comme l'affirme Montanari, « *more than a mirror, act as a filter* » (p. 121), *Chernobyl* laisse le thème de la guerre et du conflit à l'arrière-plan et l'occulte complètement. Un élément socialement problématique qui peut être mis en évidence, malgré tout, par une approche structurelle qui sait maintenir une attitude critique, comme celle, sociosémiotique, qui est adoptée ici.

Antonella Mascio, se concentrant toujours sur les aspects socioculturels que la série met en évidence, s'intéresse à la relation entre l'archive et le trauma collectif. Son étude examine le rôle stratégique des archives médiatiques relatives à la catastrophe nucléaire de 1986 dans le récit, en montrant comment l'interaction entre le traumatisme et la mémoire documentaire renforce l'effet de réalité de la série. Elle examine comment l'utilisation abondante de traductions de documents d'archives crée une surabondance de détails, même excessive pour l'économie de la trame, qui d'une part crée un effet de véridiction – « *the more information we have, the more we seem to be in the presence of "truth"* » (p. 131) – et d'autre part construit un téléspectateur critique capable de suivre les références intertextuelles jusqu'à leurs origines. Mascio étudie comment l'utilisation intensive de sources d'archives a engagé le public de *Chernobyl* dans un processus de reconnexion entre les images de la série et les images historiques, donnant lieu à deux types d'interaction. Le premier est celui d'un public *investigateur* qui tente de reconstruire le chemin de la traduction médiatique ; l'autre, plus problématique, est lié au *tourisme noir* d'un public qui va jusqu'aux zones fermées du site en Ukraine pour collecter de nouvelles images sur lesquelles il pourra faire des comparaisons plus précises.

D'autres chercheurs abordent des questions anthropologiques ou éthiques. Le texte d'Alberto N. García analyse le thème central du sacrifice dans *Chernobyl*, en se concentrant sur la scène d'ouverture du suicide de Legasov comme cadre moral et narratif de la série. Trois types de sacrifices présents dans la série et convergeant dans le suicide de Legasov sont identifiés : *héroïque* – en tant qu'acte volontaire pour le bien commun – ; *symbolique* – particulièrement figurativisé dans la mort par radiation des animaux – ; et *rédempteur* – le sacrifice d'un innocent pour libérer les autres des difficultés et de l'adversité. À travers une approche anthropologique, le rôle de ces différents types de sacrifices est analysé, en soulignant leur signification anthropologique et politique. Le sacrifice, pour García, apparaît comme un élément rituel et symbolique de la mort et de la renaissance, devenant à la fois un moyen de traiter le traumatisme et un geste cathartique nécessaire pour rétablir la vérité contre la censure. Si le thème de la vérité apparaît dans les différentes contributions comme un effet de sens – se présentant comme un effet de *véridiction* dans les structures de *l'intentio operis* –, dans le travail de Joanna Vovou il est abordé du point de vue de *l'intentio lectoris*. Vovou étudie la perception de la réalité et de la vérité en menant des entretiens qualitatifs avec un groupe de spectateurs empiriques. Les entretiens réalisés montrent les réactions du public aux constructions véridictoires de la mini-série, mettant en évidence une interaction complexe avec le concept de vérité. Ainsi, tout en démontrant que les stratégies de

---

<sup>4</sup> *Voices from Chernobyl: The Oral History of a Nuclear Disaster (Les voix de Tchernobyl : l'histoire orale d'une catastrophe nucléaire)*, de Svetlana Alexievich, lauréate biélorusse du prix Nobel, rassemble les témoignages de plus de 500 personnes ayant assisté à la catastrophe de Tchernobyl, notamment des pompiers, des liquidateurs, des hommes politiques et des citoyens ordinaires. Le livre explore les tragédies personnelles et psychologiques liées à l'accident sur une période de dix ans, offrant une chronique intime et profonde de l'impact humain de l'événement.

véridiction peuvent avoir une certaine efficacité, ils montrent comment les spectateurs remettent en question le concept de vérité proposé, précisément en raison du caractère fictif de la série.

Enfin, les travaux d'Héctor J. Pérez s'inscrivent dans une approche plus cognitive centrée sur la complexité narrative. L'analyse de Pérez se concentre sur la *structure* narrative à *plusieurs intrigues* (*multiplot structure*), où le flux des événements suit plusieurs lignes narratives entrelacées et plusieurs personnages protagonistes. Ce type de structure narrative, qui a été adopté non seulement par *Chernobyl* mais aussi par de nombreuses séries télévisées à succès, possède un certain degré de complexité cognitive – à commencer par le suivi par le spectateur de la succession des événements dans les différentes lignes temporelles – qui se traduit par une certaine efficacité dans la compréhension et la représentation d'événements complexes et à multiples facettes. La combinaison de différentes intrigues facilite non seulement une meilleure compréhension de la part des téléspectateurs, mais crée également des liens relationnels qui soutiennent l'objectif d'offrir une représentation cognitivement enrichissante. Cela permet à la série de se démarquer des produits médiatiques documentaires, même ceux qui ne comportent pas d'éléments fictifs, qui ont été créés auparavant et qui, malgré une adhésion probablement plus grande à la vérité historique, ne créent pas un effet aussi fort de représentation de la complexité de la réalité. La complexité de ces intrigues entremêlées invite les spectateurs à identifier les relations de cause à effet entre les événements et à faire des déductions qui enrichissent cognitivement et passionnellement le plaisir de la narration.

En conclusion, le volume édité par Dusi et Lacalle montre comment *Chernobyl* traverse les frontières du seul récit télévisé pour devenir un nœud central d'un univers médiatique, social, sémiotique et cognitif. La pluralité des contributions permet d'explorer efficacement et en profondeur les relations subtiles entre fiction et documentaire et celles qui se situent entre la vérité historique et les stratégies de véridiction. *Chernobyl Calling* a, grâce à une approche interdisciplinaire, le mérite d'ouvrir le regard, de le déplacer de l'analyse de la mini-série, pour répondre à certaines questions importantes et pressantes posées par la contemporanéité. Comme celles posées dès l'ouverture de la série par le personnage, fictif et réel, Legasov : « Quel est le prix du mensonge ? [...] Que reste-t-il d'autre que d'abandonner l'espoir même de la vérité et de se contenter d'histoires ? ».

Pour citer cet article : Enrico Barbetti. « Nicola Dusi & Charo Lacalle, *Chernobyl Calling*. Narrative, Intermediality and Cultural Memory of a Docu-fiction, *Punctum, Semiotics Monographs*, Hellenic Semiotics Society, 2024 », *Actes Sémiotiques* [En ligne]. 2025, n° 132. Disponible sur : < <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/8905> > Document créé le 03/02/2025

ISSN : 2270-4957